



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Neila Ruiz Alfonzo

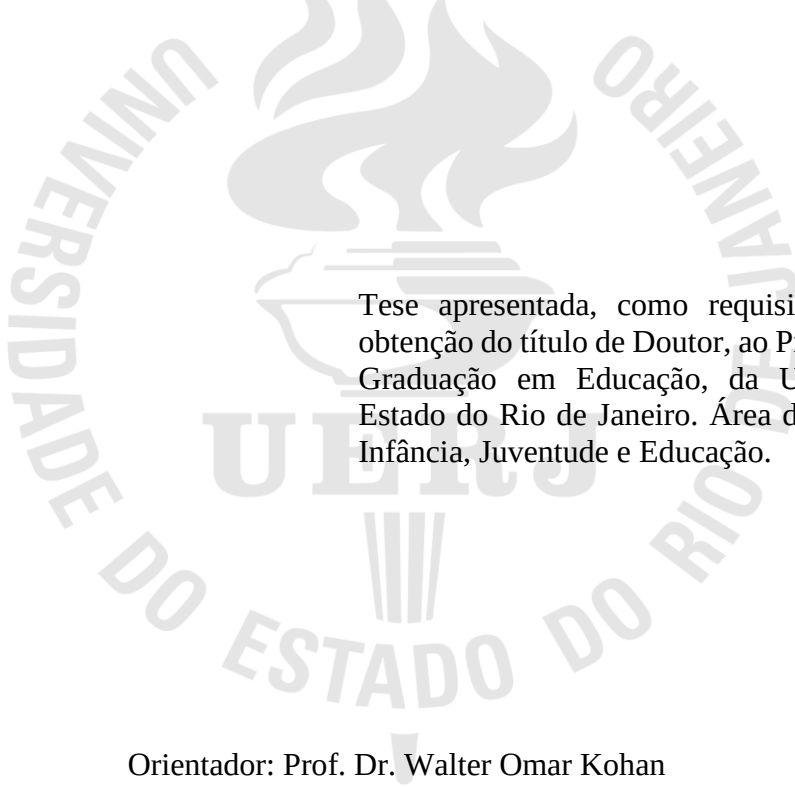
Música, filosofia e educação: interlocuções com a vida na escola pública

Rio de Janeiro

2019

Neila Ruiz Alfonzo

Música, filosofia e educação: interlocuções com a vida na escola pública



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Infância, Juventude e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Walter Omar Kohan

Rio de Janeiro

2019

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

A388	Alfonzo, Neila Ruiz Música, filosofia e educação: interlocuções com a vida na escola pública / Neila Ruiz Alfonzo. – 2019. 438 f. Orientador: Walter Omar Kohan. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. 1. Educação – Teses. 2. Música – Teses. 3. Filosofia – Teses. I. Oliveira, Verônica Borges de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.
bs	CDU 37

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

Assinatura

Data

Neila Ruiz Alfonzo

Música, filosofia e educação: interlocuções com a vida na escola pública

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Infância, Juventude e Educação.

Aprovada em 28 de junho de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr. Walter Omar Kohan (Orientadora)

Instituto de Psicologia - UERJ

Prof. Dr. Jair Miranda de Paiva

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Prof.^a Dr^a. Maristela Barenco Corrêa de Mello

Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Pablo de Farias Guimarães

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof.^a Dr^a. Regina Márcia Simão Santos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Aos meus pais
Eládio Valentin Alfonzo e
Neli Ruiz Alfonzo (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida.

Aos meus pais, pelo amor e pela música desde cedo.

À Nidia, irmã querida, pela amizade que tecemos numa vida comum.

À querida maestrina, professora e amiga Graciela Chamorro, por me iniciar na regência coral com alegria e afeto, pelo apoio e inspiração.

À querida professora e amiga Regina Marcia Simão Santos, pela presença, apoio, aulas e conversações inspiradoras – composições de música, educação e filosofia - na minha vida.

Aos cantores do Coral do Colégio Pedro II, *Campus* Engenho Novo II (2007 – 2017), por me afetarem com suas vozes e comporem comigo tempos e espaços de vida na escola.

Aos cantores conversantes nesta pesquisa, coautores de um texto-coral que narra afetos e sentimentos.

Ao Yutu Djare, por me dizer da vida que é o Coro do CENII em sua vida.

A Rafael Souza, por me ensinar a bordar junto uma amizade musical - desde a escola

Ao prof. Jorge Dimuro (*in memoriam*), diretor e amigo querido, pelo carinho com que me recebeu no *campus* Engenho Novo II e por todo o incentivo e apoio ao coral.

Ao Colégio Pedro II, em especial ao *campus* Engenho Novo II, por me desafiar a criar novos começos, caminhos, lugares - a ser escola.

À Simone Berle, pelos pães quentinhos e pelo sentimento que sustenta um “saber do próprio bem”.

A Tiago, meu amigo-irmão, que me entusiasma a viajar com olhar de criança, pela primeira revisão desta tese.

À Ana Paula, pelas parcerias, acolhida e refúgio num lugar cariocamente inspirador.

Ao amigo Marcio Rollo, pela companhia gostosa nas leituras com café.

A Jair, Karla e Maria Clara, pela amizade.

Ao amigo Marcos Marinho, por estar ao lado - lendo sonoramente ou em silêncio, na voz que escuta, no sentimento.

Ao querido Luiz Eduardo Freitas, pelo apoio, carinho e presteza nas traduções cuidadosas.

À Lara, amiga doce e forte, companheira de aventuras no Colóquio.

Ao amigo Damien Maia, pelas sugestões, paciência, apoio e revisão final desta tese.

Ao trio Maria, Isabel e Rodrigo, por sentir e cuidar.

Aos(as) colegas do NEFI, pelo convívio e afetos que me forçam a pensar a vida nos (des)encontros.

Ao projeto *Em Caxias, a Filosofia en-caixa?* e seus integrantes, especialmente a colega nefiana profa. Vanise Dutra, e as crianças caxienses, pela intensidade das experiências de pensamento no composto música-filosofia.

Ao Programa de Pós-graduação em Educação (PROPEd), da UERJ, em especial, ao pessoal da secretaria, ao Dr. Guilherme Augusto Rezende Lemos e Dra. Siomara Borba pelo apoio.

À profa. Elena Theodoropoulou, por me receber carinhosamente na Escola de Humanidades da Universidade do Egeu, por me ensinar sobre atenção sensível e me afetar com a intensidade de sua prática artístico-filosófica.

À Universidade do Egeu, de modo afetuosos, ao seu Laboratório de Pesquisa em Filosofia Prática, coordenado pela profa. Elena Theodoropoulou, pelo acolhimento, generosidade e partilha.

Aos professores e professoras componentes das bancas de minha qualificação e defesa: Dra. Regina Marcia Simão Santos, Dra. Elena Theodoropoulou, Dr. Jair Miranda de Paiva, Dr. Pablo de Vargas Guimarães e Dra. Maristela Barenco.

Ao meu orientador, prof. Dr. Walter Kohan, mestre-maestro, pelas muitas oportunidades, por me afetar com a musicalidade de suas aulas e de sua filosofia, com o seu modo de ser escola.

A música faz e nos leva a fazer o movimento. Ela garante nossa vizinhança e a multidão de singularidades. Ela nos lembra que a razão não tem como função representar, mas sim atualizar a potência, quer dizer, instaurar relações humanas numa matéria (sonora).

(Gilles Deleuze, 1999, p. 53)

Não se pode saber sem sentir.

(Ferraro, 2018, p.111)

RESUMO

ALFONZO, Neila Ruiz. *Música, Filosofia, Educação: interlocuções com a vida na escola pública*. 2019. 438f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio -de Janeiro, 2019.

O propósito desta tese é pensar interlocuções entre música, filosofia e educação na escola pública no exercício de compreender um modo de fazer música, a partir da prática coral do Colégio Pedro II - *campus* Engenho Novo II. Esta pesquisa parte da necessidade de fazer fugir uma tradição escolar que cumpre finalidades de uma política dominante e de afirmar outros modos de fazer e de ser escola. Escola como vida. Parte das atividades do Núcleo de Estudos de Infâncias e Filosofias – NEFI, são trazidas para pensar as questões desta pesquisa, com ênfase nas experiências filosófico-musicais vividas com as crianças no projeto “Em Caxias, a Filosofia en-caixa?” quando provocam deslocamentos e lançam novas perguntas sobre uma prática coral vivida na escola. É assim que as concepções de escola como tempo livre - *skholé* (Masschelein e Simons) e como *escola dos sentimentos* (Ferraro) são exploradas numa escuta atenta aos gestos de uma prática educacional que suscita abertura e criação de mundos. Os conceitos de *ritornelo* e *plano de composição estética* (Deleuze e Guattari) são aqui tomados pela abertura que fazem na música e na sua potência de interlocução com a filosofia e a educação. Música como agenciamento. Os movimentos presentes no coral - exercícios de corpo, improvisação, conversas, processos de criação musical - vão tecendo linhas que se atravessam fazendo e desfazendo territórios, produzindo intensidades, liberando e retraindo forças, compondo modos de escutar, de fazer soar e ressoar com o(s) outros. As narrativas das experiências aqui pensam um modo de fazer e de ser escola num composto de afetos, sentimentos e abertura ao que vem de fora. As vozes dos cantores entrevistados constituem nesta pesquisa uma polifonia que expressa agenciamentos, devires, toda uma micropolítica traçada numa prática coral em suas indiscerníveis dimensões musical, filosófica e educacional: uma composição infinita daquilo que dá forma e vida à escola: as relações.

Palavras-chave: Música. Filosofia. Educação. Ritornelo. Plano de composição. Prática coral.

Skholé. Escola dos sentimentos.

ABSTRACT

ALFONZO, Neila Ruiz. *Music, Philosophy, Education: interlocutions with life in the public school*. 2019. 438f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio -de Janeiro, 2019.

The aim of this thesis is to think interlocutions between music, philosophy and education in public school, in an exercise of understanding a way of making music with choir practice in Colégio Pedro II - *campus* Engenho Novo II. This research springs from the need to escape a tradition of schooling which serves the objectives of dominant politics, affirming instead different ways of being (in) school. School as life. Part of the activities of the Nucleus of Childhoods and Philosophies Studies (*Núcleo de Estudos de Infâncias e Filosofias* – NEFI) are considered regarding the subject of the research, especially musical-philosophical experiences with children from the “Em Caxias, a Filosofia en-caixa?” project, bringing displacement and new questions about choir practice in school. The concepts of school as free time - *skholé* (Masschelein and Simons) and *school of feelings* (Ferraro) are thus explored, carefully listening to gestures of an educational practice which leads to the opening and creation of worlds. The concepts of *ritornello* and *aesthetic plane of composition* (Deleuze and Guattari) are here taken for the opening they perform in music and for their power of interlocution with philosophy and education. Music as agency. The movements of the choir – body exercises, improvisation, conversation, process of musical creation – interweave lines that make and unmake territories, produce intensities, liberate and restrain forces, compose ways of listening, sounding and resounding with the other(s). Here, the narratives of experiences think a way of making and being school in a composite of affects, feelings and opening towards what comes from the outside. In this research, the voices of the choir singers constitute a polyphony that expresses agencies, becomings, a complete micropolitics drawn in music making in its indiscernible aesthetic, philosophical and educational dimensions: an infinite composition of that which gives form and life to schools – the relations.

Keywords: Music. Philosophy. Education. Ritornello. Plane of composition. Choir practice.

Skholé. School of feelings.

RESUMEN

ALFONZO, Neila Ruiz. *Música, filosofía, educación: interlocuciones con la vida en la escuela pública*. 2019. 438f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio -de Janeiro, 2019.

El propósito de esta tesis es pensar sobre interlocuciones entre la música, la filosofía y la educación en la escuela pública, en el ejercicio de comprender una forma de hacer música desde la práctica coral de Colégio Pedro II - *campus* Engenho Novo II. Esta investigación se basa en la necesidad de escapar de una tradición escolar que cumple los propósitos de una política dominante y afirmando otras formas de hacer y ser en la escuela. La escuela como vida. Parte de las actividades del Núcleo de Estudios de Filosofía y Niñez – NEFI atraviesa la investigación como para reflexionar sobre los temas de su desarrollo, con énfasis en las experiencias filosófico-musicales vividas con niños en el proyecto “Em Caxias, ¿a filosofia encaixa?”, cuando provocan desplazamientos y hacen nuevas preguntas sobre una práctica coral vivida en la escuela. Así se exploran las concepciones de la escuela como tiempo libre - *skholé* (Masschelein y Simons) y como escuela de sentimientos (Ferraro) en una escucha atenta a los gestos de una práctica educativa que provoca la apertura y creación de mundos. Los conceptos de ritornelo y el plan de composición estética (Deleuze y Guattari) se toman aquí por la apertura que hacen en la música y en su poder de interlocución con la filosofía y la educación. La música como agenciamiento. Los movimientos presentes en el coro (ejercicios corporales, improvisación, conversaciones, procesos de creación musical) entrelazan líneas que cruzan los territorios de hacer y deshacer, produciendo intensidades, liberando y reteniendo fuerzas, componiendo formas de escuchar, hacer y resonar con otros. Las narraciones de las experiencias aquí piensan en una forma de hacer y ser una escuela en un compuesto de afectos, sentimientos y apertura a lo que viene del exterior. Las voces de los cantantes del coro constituyen en esta investigación una polifonía que expresa ensambles, convirtiéndose en toda una micropolítica esbozada al hacer música en sus dimensiones estéticas, filosóficas y educativas indiscernibles: una composición infinita de lo que da forma y vida a la escuela: las relaciones.

Palabras clave: Música. Filosofía. Educación. Ritornelo. Plan de composición. Práctica coral.

Skholé. Escuela de sentimientos.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	14
1	ENCONTRAR ESCOLA COM O NEFI.....	27
1.1	Um mestre-maestro	27
1.2	Extensão.....	28
1.2.1	Colóquios.....	29
1.2.2	Cursos de formação	30
1.2.3	Mobilidade acadêmica	32
1.2.4	Projeto <i>Em Caxias, a filosofia en-caixa?</i>	34
1.3	Uma experiencia entre música e filosofia	35
1.4	Música: um devir-criança?	38
2	MÚSICA: ENTRE A FILOSOFIA E A EDUCAÇÃO	43
2.1	Uma tradição do escolar.....	43
2.2	<i>Skholé</i>: des-cerramento do mundo e des-coberta de uma (im)potencialidade.....	48
2.3	Escola dos sentimentos: uma filosofia com a música.....	52
2.4	Um Intermezzo com Deleuze & Guattari	57
2.5	Música: o ritornelo e o plano de composição	58
3	UMA PRÁTICA CORAL: ENTRE A CASA E A CIDADE	73
3.1	Um grito à espreita... ..	74
3.1.1	Estranhezas... ..	74
3.1.2	Brechas	75
3.1.3	Sobreposições	75
3.1.4	Mapas vocais	76
3.1.5	Pontos e Contrapontos	77
3.1.6	Pensando a experiência.....	78
3.2	Música das palavras	80
3.2.1	Emoções.....	80
3.2.2	Sonoridades, escritas.....	81
3.2.3	Saborear palavras.....	82
3.2.4	Planos de organização.....	83
3.2.5	Invenções	84
3.2.6	Desenquadramentos e encaixes	84

3.2.7	Ecos.....	87
3.2.8	Juntos!.....	89
3.2.9	Novo território	90
3.2.10	Uma virada do Som	91
3.2.11	Pensando a experiência.....	94
3.3	Exercícios	98
3.3.1	Exercício 1: moldar sons	99
3.3.2	Exercício 2: eco de palavras	100
3.3.3	Exercício 3: cluster-unísono.....	101
3.3.4	Exercício 4: aberturas e ressonâncias	104
3.3.5	Pensando com os exercícios	106
3.4	Um canto em três movimentos	111
3.4.1	Acorde!!.....	111
3.4.2	Do FIC ao FESTCOR.....	112
3.4.3	Menina pássaro.....	114
3.4.4	Pensando com os movimentos.....	115
3.5	Uma escola musical dos sentimentos	116
4	POLIFONIA DE VOZES: TEXTURAS AFETIVAS	120
4.1	“caraca, outro mundo, né?	121
4.2	“de sentir o tempo...”	123
4.3	“vamos fazer de forma que nos expresse. Então vamos conversar, escutar, experimentar.”	126
4.4	“tudo, tudo, tudo: é a escuta.”	128
4.5	“pensar com o corpo”	130
4.6	“pela sonoridade mais bonita”	132
4.7	“não há um acordo sem o ‘nós’”	135
4.8	“uma vivência de amor através da música”	138
4.9	“olha aqui o que a gente fez”	140
4.10	“várias escolas dentro da mesma escola.”	142
4.11	“você canta um canto que pensa...”	146
4.12	“a gente tava tão animado fazendo música...”	149
4.13	“transbordar a escola de sentidos...”	151
	RESSONÂNCIAS	155

REFERÊNCIAS	160
ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DOS ENCONTROS – PIANO DE MAÇÃS	166
ANEXO 2 – PARTITURA DE “GRITO OLÍMPICO”	201
ANEXO 3 – PARTITURA DE “ESTÓRIAS DA FLORESTA”	202
ANEXO 4 – CARTA DO CACIQUE MUTUA	204
ANEXO 5 – GRAFISMOS E CENÁRIO INSPIRADOS EM “ESTÓRIAS DA FLORESTA/GRITO OLÍMPICO”	205
ANEXO 6 – POEMA “SOM”	206
ANEXO 7 – PARTITURA DE “CALEIDOSCÓPIO”	207
ANEXO 8 – UNIFORMES DO CORAL	215
ANEXO 9 – TRÊS PARTITURAS PARA A PRIMEIRA SEÇÃO DE “SOM” – COMPOSIÇÃO COLETIVA	217
ANEXO 10 - PARTITURA DAS OUTRAS PARTES DE “SOM”	220
ANEXO 11 – APRESENTAÇÃO NO FIC – Museu da Inconfidência	238
ANEXO 12 – BANDA DO CORAL	239
ANEXO 13 – I FESTCOR	240
ANEXO 14 – LOGOMARCA DO FESTCOR	241
ANEXO 15 – II FESTCOR	242
ANEXO 16 – ENTREVISTA COM SARA	243
ANEXO 17 – ENTREVISTA COM VINÍCIUS	263
ANEXO 18 – ENTREVISTA COM LEO	309
ANEXO 19 – ENTREVISTA COM ÉRICA	332
ANEXO 20 – ENTREVISTA COM JONATHAN	375
ANEXO 21 – ENTREVISTA COM FRED	398

INTRODUÇÃO

*As almas farejam no invisível
(Heráclito¹)*

Quando percorremos a história do pensamento e da educação, percebemos a fragmentação e a hierarquização dos saberes como fortes traços de uma modernidade ainda presente em nosso tempo – um tema já amplamente abordado na literatura contemporânea (Jean-François Lyotard, Boaventura de Sousa Santos, Tomaz Tadeu, William E. Doll, entre outros). A prevalência da Ciência sobre as outras áreas do conhecimento, e de um tipo específico de conceber e praticar a ciência; a mecanização do corpo, das relações e da vida; a consequente cisão entre Arte, Ciência e Filosofia, a concepção desses campos como intransponíveis e até antagônicos ocorrem em diversos tempos e espaços, gerando grande variedade de teorias, tecnologias e práticas sociais, das quais esses princípios se nutrem numa circularidade contínua.

Nesse contexto, estão os ensinamentos da música e da filosofia, que se deslocam no tempo e no espaço, em meio a relações de poder tecidas nas arenas das políticas públicas e dos interesses econômicos e sociais, em articulação com os princípios vigentes, mas também com linhas de fuga a estes princípios, o que ocorre, principalmente, mas não só, no cotidiano da escola.

O ensino da música foi sendo afetado pela concepção moderna de educação e pela epistemologia da Ciência Moderna. No século XIX, assistimos à forte institucionalização desse ensino através dos Conservatórios² com seu modelo³, do qual destacamos alguns traços: eurocentrismo; “sucessividade e serialidade dos saberes musicais tomados como um conjunto universal e canônico” (SANTOS (org.), 2011, p. 219); “ênfase na leitura e escrita, análise e classificação, nos exercícios” (SANTOS (org.), 2001, p. 10); “crença na separação entre teoria e prática”; “nenhuma preocupação com as questões musicais” (JARDIM, 2002, p. 110), traços ainda presentes, inclusive, nas escolas do Ensino Básico.

¹ Fragmento XCVIII. COSTA, Alexandre. *Heráclito. Fragmentos Contextualizados*. São Paulo: Odysseus, 2012, p.159.

² Santos (2001) diz de um modelo de prática de ensino-aprendizagem - o conservatorial -, construído a partir do Conservatório de Música francês, inaugurado em 1795, e que se espalhou por toda a Europa e América no século XIX. (p.11)

³ Antônio Jardim (2002) fala do “modelo conservatorial” como o modelo acadêmico musical brasileiro. Ele apresenta as características desse modelo e alerta: “é importante que as academias estejam preparadas e abertas a fim de capacitar seu alunado para criar a partir da constituição de suas próprias questões” (p.107).

A ausência da criação e até da prática musical nas aulas de música foi sendo preenchida por exercícios e outras atividades para o cumprimento de um “programa” de conteúdos de caráter puramente teórico, desprovido de sentido musical. Hoje, claramente, há quase uma exigência da prática musical como demarcação da presença da música na aula de música, porém, importante questionar se tal prática se faz como exercício do pensamento.

A música na escola – no sentido amplo do conceito “escola” e no contexto da educação brasileira – ainda é justificada como auxiliar no “aprendizado de outras disciplinas”, “importante para o desenvolvimento da memória ou da capacidade de concentração”, “preservação do ‘patrimônio cultural nacional’” ou “ampliação da experiência estética” (GUIMARÃES, 2012, p. 85 e 92). A música é enclausurada nos currículos arqueológicos⁴ que prescrevem de modo linear e sequencial os “conteúdos da música”, de modo que se torna difícil ensinar pela necessidade amorosa de “quem deve aprender”. Há um esvaziamento da sensação, no sentido que lhe atribui Deleuze (1992), em prol de domínios técnico e teórico prescritos, em prol da representação e das finalidades como, por exemplo, alcançar uma boa nota nas provas, “abrilhantar” eventos com apresentações e até justificar a presença da música no currículo.

Essas inquietudes deram vida à minha pesquisa de mestrado. Retomo-as nesta pesquisa de doutorado, porém, a partir de uma perspectiva mais afirmativa e outorgando outro lugar a novos atores, numa perspectiva de pensar interlocuções entre música e filosofia como potência criativamente irruptiva e para um pensar musical na escola como vida.

Nesse sentido, vibra nesta tese a ideia da prática coral como educação. A pesquisa parte da minha experiência como professora e regente coral do Ensino Básico, no Colégio Pedro II⁵

⁴Santos cita Deleuze quando este fala de uma concepção arqueológica da psicanálise em relação ao inconsciente-memória: pode-se considerar um currículo arqueológico numa concepção “memorial, comemorativa ou monumental que incide sobre pessoas e objetos, sendo os meios apenas terrenos capazes de conservá-los, identificá-los, autenticá-los” (DELEUZE *apud* SANTOS, 1999, p.69).

⁵O coral que é parte dessa pesquisa, pertence ao campus Engenho Novo II do Colégio Pedro II - instituição federal de ensino situada na cidade do Rio de Janeiro. Desde a sua fundação, em 2 de dezembro 1837, o Colégio tem a música em seu programa – no século XIX, presente como Música Vocal, marcando “o início da trajetória da música como disciplina na educação básica sistematizada” (LIMA, 2016, p.84). Teve influência do projeto de Villa-Lobos – o Canto Orfeônico, que, por um longo período, foi tomado como modelo de educação musical e organização curricular. Com a lei nº 12.677/12, de 25 de junho de 2012, o Colégio Pedro II foi integrado à Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica. É a única instituição pública federal que abrange todos os níveis de Ensino Básico. Atualmente possui 14 *campi* - um deles com uma Escola de Música para o curso técnico em instrumento musical. Ao todo são mais de 12 mil alunos atendidos nos diversos segmentos da Educação Infantil, Educação Fundamental, Ensino Médio (Regular e Integrado à Educação Profissional) e Educação de Jovens e Adultos (Proeja). Oferece também cursos em Pós-graduação: Mestrado Profissional em Práticas de Educação Básica e Mestrado Profissional em Matemática em Rede Nacional, Lato Sensu em Ciências Sociais e Educação Básica, Educação Linguística e Práticas Docentes em Espanhol, Educação Matemática, Educação Psicomotora, Ensino de História, Ensino de História da África e Programa de Residência Docente.

- *Campus Engenho Novo II*⁶, e das experiências vivenciadas no Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias – NEFI. Destes contextos, apresentam-se elementos que possibilitam um exercício filosófico, uma reflexão sobre um pensar musical. A tese é um exercício filosófico, pois não pretende encontrar uma resposta certa, mas perseguir uma inquietação, uma provocação. O exercício recai em práticas musicais na escola, num fazer docente a partir da música e na música. Por isso, o campo temático desta tese está nas interfaces entre filosofia, música e educação.

Como professora de Educação Musical do Colégio Pedro II, venho acompanhando e participando dos movimentos do Departamento de Educação Musical de reformulação de seu Projeto Político Pedagógico. Desde a minha entrada no colégio, em 2003, o conflito entre a proposta de um currículo e a prática das aulas de música é vivido na carne no cotidiano da escola. Em 2007, como parte de meu projeto de trabalho e de atuação como professora no regime de dedicação exclusiva, propus a criação de um coral no *campus Engenho Novo II* – uma prática que se foi construindo como resistência ao instituído, a um modo Maior de fazer educação, ao mesmo tempo em que o atravessa, o afeta e por ele é afetado.

Em 2009, aproximei-me do Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias – NEFI/UERJ para conhecer mais sobre os estudos ali realizados. Vivi intensas experiências que me abriram outros modos de escutar, sentir meu ser professora de música e regente coral, meu fazer musical. Em 2014, movida pelo interesse em conhecer de perto os encontros narrados pelos seus participantes, passei a integrar o projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?*, na Escola Municipal Joaquim da Silva Peçanha, no Município de Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Incorporei-me primeiro como participante dos encontros com as crianças e, mais tarde, como professora/pesquisadora convidada. Antes das experiências com o NEFI, especialmente com as crianças caxienses, a prática filosófica para mim ainda estava num lugar distante, acessível aos grandes pensadores, teóricos, aos especialistas de formação acadêmica. A filosofia até então estava no campo da minha capacidade de abstração e da intelectualidade...

(Fonte: Projeto Político Pedagógico Institucional do Colégio Pedro II 2017/2020, p. 3, 4, 11 versão digital). <http://www.cp2.g12.br/images/comunicacao/2018/JUL/PPPI%20NOVO.pdf>

⁶ O *campus Engenho Novo II* foi fundado em março de 1952 – na época chamada Seção Norte. Situa-se no bairro Engenho Novo - Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Atualmente possui 44 turmas, em 3 turnos diários, com 1.237 alunos matriculados no Ensino Fundamental, Ensino Médio Regular, Ensino Médio Integrado em Informática e PROEJA.

A vivência dos encontros experienciados dentro do NEFI me fez pensar num outro modo de fazer filosofia e me permitiu revisitar minha prática como professora de música e regente coral. A música e a filosofia passaram a estar presentes de outra maneira na minha vida, a partir de minha presença na vida do NEFI.

Os encontros em Caxias foram muito mobilizadores para a reflexão que esta pesquisa apresenta. Foram encontros planejados a partir da metodologia de filosofia com crianças desenvolvida e praticada pelo NEFI há mais de 14 anos: experiências de pensamento. Desenvolvi, com a professora Vanise Dutra Gomes, colega do NEFI, uma proposta de experimentar exercícios de pensamento com as crianças de uma turma de 5º ano da Escola Joaquim da Silva Peçanha, numa sequência de experiências que chamamos de filosófico-musicais⁷. Instigada pela experiência de filosofia com crianças em Caxias, me perguntei: era aquele um encontro de experiência musical? era um encontro de experiência filosófica? ou era uma outra coisa, entre uma e outra, diferente das duas?

A sensação de que a música traz elementos filosóficos (ou “filosofantes”?) e de que a filosofia traz elementos musicais (ou “musicalizantes”?) me levou para outro tempo e espaço: os ensaios com o coral do Colégio Pedro II. Muito do que experimentei nos encontros com a filosofia em Caxias me remetia aos ensaios e encontros com o coral...

Assim fui sendo, pouco a pouco, mobilizada a pensar cada vez mais sobre aproximações entre música e filosofia, mas, desta vez, desejava pensar essa relação a partir do que já tinha vivido com o coral. Essas aproximações surgem, por exemplo, quando as crianças formulam perguntas, hipóteses e afirmações sobre aquilo que as afeta numa experiência musical, atualizando o vivido e inventando novas experiências musicais. Há também musicalidades no modo como conversam e tecem as ideias que formulam. Intensidades, ritmos, melodias, contrapontos e texturas. São elementos que se tornam figuras estéticas da música, invadem o plano da composição, são como motivos – tímbricos, melódicos, rítmicos que se imbricam no plano do material no qual estão imersos. Sinto-me desafiada, com as músicas que as crianças fazem⁸, a pensar as relações que as crianças estabelecem entre si e com os materiais sonoros na

⁷ As experiências serão exploradas no capítulo 1.

⁸ “Falando das criações musicais da infância, não nos referimos aos pequenos compositores ou estudiosos precoces que escrevem suas próprias composições, dotados de estilo próprio etc., como podem entender aqueles que consideram a realização musical unicamente sob o prisma das regras estritas de um único modo de pensar e fazer música (...). Quando a ideia de música, em si mesma, é uma ideia que se atualiza apenas na complexidade de um sistema que quase se fecha em suas próprias regras, é preciso muito preparo e quase autorização para poder criar, algo que costuma levar muito tempo. Indiferentes a isto, entretanto, as crianças seguem improvisando e inventando,

experiência musical, a brincadeira com o tempo, a entrega, a disposição na experiência sem um fim senão a sensação, o divertimento, a invenção.

Pensar a experiência em que experienciamos o pensar me levou a perguntar: o coral do Colégio Pedro II do *campus* Engenho Novo II, quando se encontra para fazer música, está experimentado interlocuções entre música e filosofia? Como se mostram essas interlocuções nessa prática? Como elas se manifestam na vida dos integrantes do coral?

Música e filosofia parecem compartilhar de algumas características nos territórios da escola: ambas são atravessadas pelo debate sobre o ensinar-aprender por trajetos prescritos no curso de sua história (um conhecimento sobre) ou na prática do fazer (música ou filosofia) com os alunos; ambas discutem a sua inserção na educação das crianças, ponderando ou afirmando a legitimidade de um pensar musical ou filosófico na infância: é filosofia o que as crianças fazem quando formulam perguntas/hipóteses/afirmações? É música o que elas fazem nas experimentações/invenções com sons e estruturas sonoras?⁹ Trata-se de ensinar música (ou filosofia) às crianças ou de criar as condições para que elas experimentem uma educação musical (ou filosófica)?

Na escola, pode, de certo modo, enfrentar as concepções que encerram a educação musical na aquisição de conhecimento teórico e histórico da música, onde uma prática musical se insere como um esforço para aquisição de técnica instrumental, aplicação desses conhecimentos e ilustração de um repertório típico¹⁰. No NEFI, pude encontrar-me com a noção de uma educação como filosofia ou de uma filosofia como educação. Os elementos que o NEFI me ofereceu – pergunta, diálogo, experiência, escuta, atenção, infância e tempo – me possibilitaram retomar a experiência com o coral do Colégio Pedro II, me tencionaram a pensar

lidando com o musical em sintonia com sua consciência e criando linhas de fugas que marcam sua presença e inserção no mundo”. (BRITO, 2007, p.69-70)

⁹ Sobre a questão, Brito diz: “se as crianças tendem a ser inventoras (de músicas, inclusive), os sistemas educacionais e a própria sociedade, como um todo, ainda não estimulam ou valorizam tais atividades como deveriam. E prossegue: “vigora concepções de educação que - a despeito da vigência de novos discursos - priorizam a reprodução, considerando que os processos de criação devem acontecer “na hora certa”, após longos anos de estudo (que a grande maioria não chega a concluir e que muitos outros sequer iniciam, inclusive por falta de oportunidades). Basta estar atento para escutar a música das crianças, que escapa e se atualiza dinamicamente.” (BRITO, 2007, p.69)

¹⁰ Santos *et alii*. (2011), a partir da pergunta “Como se institui a prática musical escolar, segundo os critérios da modernidade?” vão apresentando uma lógica que norteia essa prática e, entre outros aspectos, dizem: “Ecos da modernidade estão na organização de programas de ensino que vão de um item ao outro, tomando a música para ilustrar tópicos seguindo uma estrutura da matéria tomada como ideal, absoluta e correta” (p.219).

o fazer educativo na prática coral. A partir disso, retomei a experiência com o coral através de uma narrativa ensaística de sua trajetória e de entrevistas com alguns dos seus integrantes.

Assim, esta tese é gestada pelo interesse em pensar com a filosofia a música na escola como experiência singular coletiva, que transforma a partir daquilo que faz vibrar em nós, música na escola como potência de vida.

É num exercício de fazer abertura nesse plano complexo que é a educação que esta pesquisa de doutorado se debruça sobre o fazer do coral do Colégio Pedro II - *Campus Engenho Novo II*, para pensar possíveis interlocuções entre música e filosofia como vida na escola. Parte das “experiências de pensamento” possibilitadas pela vivência no e com o Núcleo de Filosofias e Infâncias (NEFI) constituiu-se como fator de interrogação de um modo de fazer coro.

Por isso, é partindo do experienciar um modo de fazer filosofia e educação no grupo do NEFI, especialmente nos encontros com as crianças do projeto *Em Caxias, a filosofia encaixa?*, que esta tese toma como desafio o que surpreende e constrange nos encontros com os cantores do Coral do Colégio Pedro II do *Campus Engenho Novo II*. Situações de vibração e enlace nas experiências com sons, ritmos, melodias, texturas, harmonias e formas criadas, subitamente são atravessadas por perguntas, hipóteses, criando novas linhas, novas composições, produzindo vida. Esta pesquisa é um movimento de pensar experiências instigantes vividas no coral, como professora e regente, e vividas no NEFI, como integrante de oficinas, cursos e rodas de filosofia com crianças. Música e filosofia se apresentam como provocações de um pensar que as concebe como planos próprios de criação, mas também como forças que se imbricam e se potencializam compondo um “plano misto” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 278): música e filosofia como experiências em interlocução, capaz de (re)inventar relações, escutas, modos outros de viver e me levam a perguntar: na prática coral do Colégio Pedro II há um pensar composto, que se faz na interlocução entre música e filosofia? Quais os efeitos suscitados por estas interlocuções na prática coral em questão e na vida dos cantores?

Tal pesquisa se justifica pela necessidade de exercitar o pensamento como uma sensibilidade ao que nos atravessa na escola, como criação de um estilo de fazer educação que foge a modelos pré-determinados, um estilo que se compõe na experiência, nos fluxos daquilo que potencializa a vida. Quem sabe se a presente pesquisa possa contribuir a pensar um lugar da música (e da sua filosofia) na escola e os efeitos educacionais que uma certa presença musical e filosófica provoca nos modos de ser, estar, pensar e habitar a(s) escolas(s)?

Trazer mundo à vida e vida ao mundo instiga-nos a prosseguir na invenção de outras possibilidades de viver a música na escola e, no mesmo movimento, inventar escola fazendo “roubos criativos” da filosofia, da educação e também de outras práticas que se conectam com o desejo de fender modelos instituídos e de se ramificar em formas singulares de existência. Entre essas práticas inspiradoras e amigas, situo aquelas realizadas por Regina Marcia Simão Santos, Pablo de Vargas e Pedro Albuquerque. Com Regina Marcia, ressoam em mim as lindas experiências que vivi: como sua aluna em Processos de Musicalização e Prática de Ensino (Licenciatura em Música – Unirio) e noutros cursos de formação; como sua orientanda no mestrado em Música; como sua leitora nos muitos textos que fazem (res)soar os encontros alegres com a música na educação, alguns dos quais recorro nesta pesquisa. Pablo de Vargas, ex-colega quando na graduação no Centro de Letras e Artes da Unirio, também colega do NEFI desde 2009, me afeta com sua tese da qual esta pesquisa se aproxima, se alimenta e com a qual, espero, possa seguir dialogando - *Pensamento musical na escola obrigatória: do ensino de música ao devir-música da educação* (2013). Agradeço aos queridos Regina Marcia e Pablo pela oportunidade de ministrar com eles uma sessão especial no IX Colóquio de Filosofia da Educação da Uerj, que gerou um artigo - *Potência inventiva, infância e devir-música da educação* (2019). O amigo Pedro Albuquerque me afeta pelas belas conversações em torno da música e da educação, pela experiência nas duas oficinas de música que realizamos juntos – uma com o Coral do Colégio Pedro II do Engenho Novo II e outra no VIII Colóquio Internacional de Filosofia da Educação da Uerj (2016) - *Coro livre: tecendo escutas e vozes entre nós-outros*.

É sempre um desafio dar voz na palavra àquilo que não se pode explicar. Talvez porque não seja “dar voz”, senão deixar ressoar a voz própria... E talvez também não seja algo da ordem da “explicação”, mas do ato de conectar um sentir e um saber delicados...- aquele que se dá ao risco, à força do inusitado.

Assim, com esta pesquisa, coloco-me no meio de um movimento que me provoca a pensar os encontros providos pela Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias - NEFI e, com maior ênfase, pelo Coral do Colégio Pedro II do *Campus* Engenho Novo II.

Escutar as relações que são tecidas no fazer musical e filosófico, perguntas e afirmações que as crianças e jovens nos fazem, os trajetos percorridos nos jogos sonoros, nas experimentações de materiais; a disposição de entrega ao sonoro das coisas, dos outros, de si, à composição e à interrupção de séries rítmicas, tímbricas, afetivas. Fazer uma escuta com o outro, com o mundo e consigo mesmo como abertura e criação de mundos. Sentir/fazer a

abertura de espaços de ressonância que avolumam uma singularidade, uma nova força sonora; fazer junto um território, desterritorializar. Tornar sonoro um sabor, uma boca, uma cor, entrar na sensação do som de uma mordida, de uma palavra, desejar ouvir o que se escuta por dentro. Tudo junto. O mundo já não é o mesmo...

Música e Filosofia: interlocuções

Ouso pensar em três dimensões possíveis de interlocuções entre música e filosofia:

- As dimensões filosóficas da música: como quando pensamos a própria concepção de música para além de qualquer sistema musical dominante: música como criação de blocos de sensação – um composto de *perceptos* e *afectos* que se fazem nos planos de material, técnico e estético (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.213, 216 e 247); quando pensamos a música como experiência onde se tecem relações de cuidado de si e do outro, “instauração de relações humanas nessa matéria sonora que produz diretamente afetos” (DELEUZE, 1999, p.53), experiência de potência, de afirmação da vida; quando colocamos em questão a própria música que escutamos e produzimos, a nossa relação com ela e quaisquer outros aspectos que o perguntar filosófico nos permite problematizar;
- Música como experiência que faz emergir uma relação filosófica com o outro, consigo mesmo, com a vida, disparador de perguntas, situações e diálogos que agenciam a construção de um plano de imanência, sobre o qual o plano de composição desliza; a música como disparador de perguntas e de novas formas conceituais, um devir filosofia da música;
- Musicalidades da filosofia como potências para inventar novas formas de experiência da música, novas formas de experiência de filosofia. São as sonoridades, ritmos, pulsos, texturas, andamentos e *ritornellos* de vozes, palavras, ideias, conceitos que se cruzam numa intensidade de um devir música da filosofia.

Trazemos autores da filosofia e da música que nos afetam ao pensarmos esses campos como planos próprios de criação e também de coexistência, como num rico tecido polifônico.

Deleuze e Guattari (1992), na obra *O Que é a Filosofia?*, apresentam a noção de plano de composição sobre o qual se dá uma das formas de pensamento – a Arte. Falam de plano de composição em meio a relações de encaixe de molduras, planos e extensões, como sistema de pontos e contrapontos capaz de operar um desenquadramento, de produzir linhas de fuga que

atravessam e abrem o território, dissolvem uma identidade. -A noção de plano de composição está imbricada a outras noções do pensamento de Deleuze: “devir”, “mapa-cartografia”, sendo esta última apresentada através de Santos que pensa o professor cartógrafo no ensino da música (SANTOS, 2000, 2011, 2015; SANTOS et alii, 2000, 2001, 2015).

Santos (2003) recorre a Deleuze e Guattari para recriar o conceito da aula de música como de produção de afetos, de imersão num corpo-música capaz de gerar potência de agir, potência de entendimento. Fala da possibilidade de conciliar a educação musical com a matriz da arte que Deleuze apresenta: a arte como plano de composição estética. Fala da arte (música) como experiência da ordem do plano de composição estética, como forma de pensamento, conhecimento e expressão (SANTOS, 2011, p. 248-255).

Para pensarmos a experiência musical, trazemos Ferraz, que em seu *Livro das sonoridades* (2005), nos convida a pensar sobre a composição musical e a experiência de “fazer escuta” (2005, p. 97), tornar matéria em material expressivo, “tornar sonoro forças não sonoras; forças do crescimento, forças de conexão humana, forças de guerra, forças táteis, forças visuais” (2005, p. 69). Trata-se de uma expansão do conceito de “música”.

Santos (2002) pensa uma “escuta que compõe” (p.100), “o ato de escutar torna-se um vagar de qualquer lugar a qualquer lugar, a qualquer momento, deixando de lado pontos de vista fixos e lançando-se ao próprio jogo da sensação. O trajeto mobiliza a escuta.” (p.21)

Deleuze e Guattari (1992) pensam a arte, a ciência e a filosofia como as três formas de pensamento, cada qual construída sobre seus respectivos planos: de composição, de referência e de imanência, sem uma hierarquia entre esses planos; sendo complementares, remetem-se mutuamente como “num rico tecido de correspondência” (1992, p. 255):

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estado de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda determinado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênesse (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254-255).

Em *Conversações* (1992), Deleuze fala dos “intercessores”:

Assim, a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. (p. 156)

Mas também o que me estimula neste percurso de pesquisa é pensar um novo começo para a experiência musical, um novo começo para a experiência filosófica, enquanto pensamos um novo começo para a escola, ensaiando um modo de ser coletivo que ainda está por vir. No livro *Em Defesa da Escola – uma questão pública*, Masschelein e Simons (2013) fazem um convite a repensarmos a escola como *skholé*, nos apresentando algumas de suas características (e também um modo de funcionamento): suspensão, profanação, atenção, tecnologia (como prática, estudo, disciplina), igualdade, amor (ou *amateurismo*, paixão, presença e mestria), preparação e responsabilidade pedagógica – traços que parecem estar no horizonte das experiências que tenho participado vivenciado nas atividades do Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias – NEFI e também no Coral do Colégio Pedro II do *Campus* Engenho Novo II.

Esta pesquisa se compõe na necessária imprevisibilidade de um estudo à espreita daquilo que pode um encontro entre música, filosofia e educação na escola pública, no Coral do Colégio Pedro II do *Campus* Engenho Novo II. Faz parte de seu caminho a não antecipação do que precisa ser esperado com atenção e, ao mesmo tempo, dos instrumentos que permitem aguçar essa atenção. Por isso, esta tese organizou-se, metodologicamente, pelo: registro, descrição, análise e interpretação dos dados gerados a partir de referencial teórico estudado, bem como dos dados coletados dos anedotários; registro de áudio e vídeo dos encontros, apresentações, ensaios e entrevistas com ex-integrantes do coral.

Os dados gerados a partir do referencial teórico concentraram-se sobre as seguintes leituras principais: *Em defesa da escola* (MASSCHELEIN e SIMONS, 2013), e *A escola do sentimento: da alfabetização das emoções à educação afetiva* (FERRARO, 2018), para pensar a educação e a escola como forma; *Mil Platôs* v.1 e v.4 (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 1997), para compreender a lógica de devir e a prática musical como ritornelo; *Conversações* (DELEUZE, 1992), *O que é a Filosofia* (DELEUZE e GUATTARI, 1992), para compreender a música criada sobre um plano de composição estética; *Música, Cultura e Educação: os múltiplos espaços de educação musical* (SANTOS (org.), 2011) e *livro das sonoridade[notas dispersas sobre composição]*. (FERRAZ, 2005) para pensar a música e pensamento musical na escola; e *A escola dos sentimentos: da alfabetização das emoções à educação afetiva* (FERRARO, 2018), para pensar a educabilidade da filosofia.

Com o objetivo de melhor pensar a prática coral em questão nesta pesquisa, através de entrevistas, trouxe as vozes de seis ex-integrantes do Coral do Colégio Pedro II que participaram (não necessariamente no mesmo período) entre os anos de 2009 e 2016. Para

assegurar o anonimato dos entrevistados, eles receberam codinomes: Érica, Fred, Jonathan, Léo, Sarah e Vinicius. Os entrevistados foram escolhidos tomando como critério a participação intensa deles nas experiências relatadas nesta pesquisa. As entrevistas não tiveram um roteiro prescrito de perguntas, deixando os entrevistados à vontade para falarem sobre as experiências que tiveram no coral, em especial as que nos interessavam narrar neste estudo, trazendo elementos de relevância para eles. As entrevistas foram filmadas por esta pesquisadora em sua casa durante os meses de agosto de 2017 e fevereiro de 2018 e transcritas por colegas, conforme específico a seguir: Érica e Vinícius – transcrição de Carolina Fonseca; Léo – transcrição de Marcos Marinho; Fred e Jonathan – transcrição de Damien Ribeiro Maia; Sarah – transcrição de Priscila Liz Belmont. As transcrições de todas as entrevistas, com exceção da entrevista à Érica, foram enviadas aos entrevistados para que fizessem uma revisão, acrescentando ou extraíndo trechos e preenchendo partes inaudíveis na gravação. Vinícius e Jonathan se reencontraram comigo para esclarecer e/ou aprofundar a abordagem que fizeram sobre temas de interesse da pesquisa.

Os relatos dos processos de composição da música *Som* (sobre um poema de Drummond) e do arranjo coletivo de *Estórias da Floresta/Grito Olímpico* foram feitos a partir de anotações em anedotário, das conversas com os cantores e filmagens de ensaios e apresentações. Os exercícios do coral foram trazidos de filmagens de ensaios e de memória e anotações da pesquisadora, da sua prática como regente-educadora do grupo.

Perceber a presença de elementos de interlocução entre música, filosofia e educação e deles com a vida, nos encontros com o grupo em estudo, exige desta pesquisadora um afastamento daquilo que se imagina ser uma coleção de indicadores com alta previsibilidade numa pesquisa quantitativa/positivista. Assim, os traços e qualidades emergem na experiência vivenciada, com um funcionamento próprio – ele mesmo imanente, singular.

Quanto à exposição do trabalho, a tese está dividida em quatro capítulos.

O primeiro fala da importância do Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias – NEFI – na minha trajetória de pesquisa, com destaque para minha participação como professora convidada no projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?*, onde, com a professora Vanise Dutra Gomes, colega do NEFI, desenvolvi uma proposta com crianças, envolvendo música e filosofia.

O segundo capítulo situa uma tradição do escolar para “fazer fugir” essa tradição, dando lugar à escola como forma, a *skholé*, tempo livre para o estudo; e a uma escola de relação regulada pela filosofia como amizade, amor ao saber, mas também saber do amor, um saber de relação. Esse capítulo também traz uma perspectiva política da educação, ao possibilitar traçar

linhas de fuga às subjetividades sociais, ao instituído, na composição com outras linhas, na composição de enunciados coletivos, retomando a linha do desejo nos devires e agenciamentos; a música se apresenta como um agenciamento que desterritorializa os modos dominantes de usar a voz, de escutar, sentir e de ocupar o espaço e o tempo; ela se faz nos dinamismos do ritornelo que abre a experiência musical sobre um plano de composição estética.

O terceiro capítulo é uma apresentação do Coral do Colégio Pedro II, com relato de atividades que constituem sua vida em comum. A prática deste coral é pensada como agenciamento de modos próprios de ocupar o tempo-espaço, seguindo os fluxos e intensidades da música, mas na coexistência do tempo-espaço da Escola dominante, a escola Estado. Procura-se escutar, ver, pensar o que envolve a preparação de uma música, de um repertório: as relações tecidas na música, pela música, para a música e a partir dela – música, uma prática coral que faz uma abertura d(n)o mundo e um novo uso das coisas do mundo, uma passagem entre a casa e a cidade.

O quarto capítulo é uma polifonia das vozes de integrantes do coral que foram entrevistados para esta pesquisa: ela apresenta temas que ressoam entre as vozes, nas vozes uns dos outros, mas de um modo próprio e também comum. São vozes que trazem experiências coletivas num tempo interior; dizem daquilo que (se) passou, mas atualizado de forma singular em cada um. São treze temas e podem soar como repetições com variações do capítulo três, já que as vozes dos entrevistados foram seguidas nesta pesquisa como pistas na busca das intensidades que abrem portas, criam mundos, fazem a vida vibrar na escola.

Por último, nas considerações finais (Ressonâncias) recuperamos, ao modo de uma síntese que não conclui, algumas das temáticas principais que atravessam o trabalho de tese.

As referências seguem às considerações finais e, àquelas, os anexos onde apresentamos: transcrição dos encontros com as crianças do projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?* (ANEXO 1); partitura da primeira parte da música *Grito Olímpico* (ANEXO 2); partitura da música *Estórias da Floresta* (ANEXO 3); carta do cacique Mutua (ANEXO 4); Grafismos e Cenário de *Estórias da Floresta/Grito Olímpico*; (ANEXO 5) poema *Som* de Drummond (ANEXO 6); partitura da música *Caleidoscópio* (ANEXO 7); uniformes do coral (ANEXO 8); três partituras para a primeira seção de *Som* (ANEXO 9); partitura das outras partes de *Som* (ANEXO 10); Apresentação no FIC – Museu da Inconfidência (ANEXO 11); Banda do Coral (ANEXO 12); I FESTCOR (ANEXO 13); Logomarca do FESTCOR (ANEXO 14); II FESTCOR (ANEXO 15); entrevista da Sarah (ANEXO 16); entrevista com Vinícius (ANEXO 17); entrevista com

Léo (ANEXO 18); entrevista com Érica (ANEXO 19); entrevista com Jonathan (ANEXO 20); entrevista com Fred (ANEXO 21).

1 ENCONTRAR ESCOLA COM O NEFI

Quando cheguei ao NEFI¹¹, anos atrás, eu sentia seus encontros como ensaios de coro. Havia um regente que aquecia as vozes, criava um ambiente aconchegante e seguia com o grupo a pensar amores: a educação, a infância, a filosofia. Vozes em contraponto, olhares intrigados, risadas – Gostei!! Era isso!! Gostei do estilo de um pensar coletivo, fui atraída por esse movimento, por essa textura afetiva de pensar junto – quase sem “ares acadêmicos”.

Minha aproximação do Núcleo de Filosofias e Infâncias (NEFI) começa quando escuto uma fala do professor Walter Kohan no II Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia, em 2004. A partir de então, tive vontade de saber mais sobre o seu grupo de pesquisa e os estudos que faziam em torno da educação, da filosofia e da infância. Em 2009, passei a frequentar o grupo de estudos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Em 2015, iniciei meus estudos de doutorado sob a orientação do professor Walter Kohan e passei a integrar o NEFI.

Nesse tempo, algumas experiências marcaram intensamente a minha formação como professora e regente coral que me levaram à escrita desta tese: as aulas com o professor Walter Kohan; as atividades de extensão nos cursos de formação de professores e experiências de filosofia com crianças; os Colóquios Internacionais de Filosofia da Educação; as viagens de estudo, incluído um período de doutorado sanduíche na *University of the Aegean*, entre 20/02/2017 e 19/05/2017, sob a orientação da professora Elena Theodoropoulou.

1.1 Um mestre-maestro

Em diferentes situações educativas do grupo, em eventos científicos, nas oficinas, palestras e encontros – seja nas salas de aula, seja na praia, parques e outros lugares –, pude observar o estilo de dar aula do professor Walter Kohan. Em certa ocasião, tomei nota do que percebia:

As aulas são tecidas como composições musicais: uma provocação chega na roda, cada um experimenta aquilo que lhe atravessa: faz-se um jogo com isso – com palavras, motivos, ideias –, repete, desdobra, ressoa, guarda, joga fora, começa, recomeça e escreve, reescreve, risca, mira palavras e o que suscitam... coleciona-se palavras, blocos de palavras, frases. Uma folha as contém, mesmo que “em branco”

¹¹ Para saber do NEFI, suas ações como espaço coletivo de educação filosófica de professores e professoras ler a publicação da tese de doutorado de Simone Berle: *Infância como caminho de pesquisa: o Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias (NEFI/PROPED/UERJ) e a educação filosófica de professoras e professores*. (BERLE, 2018).

...nela se refazem, se misturam, se desfazem, trazem um silêncio ou simplesmente silenciam para escutar o que está por vir...

Momento de escolha: aquilo que parece fazer uma abertura ou mesmo um fechamento antes inaudível...aquilo que parece mais interessante e se quer expor, doar a outros, deixar fora, à disposição...

E o professor retoma o jogo, agora com todo o grupo. Incentiva a exposição, comenta alguns traços do que é exposto, incentiva que outros o façam, aproxima, cria um ambiente de leveza, confiança, alegria... Dependendo da proposta, ele já compõe com ideias de outros, desestabiliza uma afirmação quando faz contrapontos e experimenta outras composições entre diferentes frases, fragmentos de frases... Assim, vai compondo um corpo de ideias, ao mesmo tempo em que tece um modo de compor que vai se afirmando no percurso da experimentação... Quando aparece um novo tema, pode marcar que o plano mudou abrindo uma nova seção, e pode trazer fragmentos da primeira.

Um exercício de composição se faz por toda a aula: o professor não expõe a matéria, ele faz surgir matérias-força num campo de vozes que ele tece suscitando e ampliando variações, repetições, contrastes e movimentos que trazem outras intensidades ao que se pensa, ao próprio pensamento. O professor é sensível aos movimentos, capta um detalhe que parece abrir um mundo, junta e desfaz para que outros o façam numa lógica sensível, artística, num tempo de enlace ou de afastamento, mas sempre musical, estético, aquele que faz fluir, sentir... (Nota de caderno de campo)

Percebo que, nesse estilo, há um gesto de abertura que estimula movimentos de pensamento dos alunos. Intuo que esse gesto vem do interesse pela infância do pensamento que a pergunta traz. Há também uma atitude de articulação dos elementos que emergem desses movimentos dos alunos compondo com as perguntas e fazendo desdobrar novos movimentos, novas perguntas e novas composições. As intervenções do professor se mostram, para mim, de um modo musical porque parecem constituir uma composição que flui no decorrer da experiência educativa, cuidando para que a voz de cada um tenha o próprio timbre, mas, ao mesmo tempo, se transforme no encontro com outras vozes, sentindo a força de afetar e ser afetado: as situações educativas se transformavam em experiências de pensamento.

1.2 Extensão

Das atividades de extensão do NEFI que participei estão os Colóquios Internacionais de Filosofia da Educação, os cursos de formação de professores, os encontros do projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?* e o já citado convênio de mobilidade acadêmica com a *University of the Aegean*, através do programa Erasmus+. A minha participação em todas essas atividades foi de extrema importância como trajetória de formação e de abertura de perspectivas na formulação de meu projeto de pesquisa de tese e no seu desenvolvimento. A seguir, apresento a importância da minha participação nessas atividades na minha formação e percurso de pesquisa.

1.2.1 Colóquios

A experiência de participação dos Colóquios Internacionais de Filosofia da Educação organizados pelo NEFI sempre foram experiências de expansão nos modos de pensar a minha prática educativa. O primeiro Colóquio que participei foi o de 2004 – II Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia da Educação, apresentando um trabalho em coautoria com minha orientadora de mestrado, professora Regina Marcia Simão Santos. Foi na ocasião em que fiz o primeiro contato com o professor Walter Kohan. Era também o primeiro evento científico de Filosofia da Educação que participava. Participei das edições posteriores, que acontecem a cada dois anos. Depois, com a minha aproximação do grupo do NEFI, passei a compor a comissão organizadora do evento a partir da edição de 2014 (VII Colóquio), inclusive participando da abertura do evento com o Coral do Colégio Pedro II do Engenho Novo, nessa edição e na seguinte, em 2016. Na VIII e IX edições do Colóquio, em outubro de 2016 e de 2018, respectivamente, cuidei com um grupo de colegas do NEFI da organização da programação cultural, com especial ênfase para as sessões de abertura e encerramento, bem como para os lançamentos de livros no teatro do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro - ISERJ (2016) - e no Circo Voador (2018).

Os colóquios, além de possibilitar a troca entre os participantes nas apresentações de trabalhos em torno dos temas que estavam na pauta dos estudos do NEFI, para mim, foram também uma abertura à escuta e ao diálogo presenciais com outras professoras e outros professores, tais como Silvio Gallo, Carlos Skliar, Juliana Merçon, Jorge Larrosa, Sandra Corazza, Giuseppe Ferraro, Marina Santi, Silvio Gadelha, Laura Agratti, Jean Masschelein, Olga Grau e tantos(as) outros(as). No Colóquio de 2016, tive a experiência de oferecer, com o amigo Pedro Albuquerque, o ateliê “Coro livre: tecendo escutas e vozes entre nós-outros”. Todo o planejamento, a realização e as conversas foram de muita intensidade e aprendizagem com um músico amigo, que me fez pensar nas relações da improvisação musical e um modo filosófico de pensar as relações da educação. Uma experiência enriquecedora foi também o Minicurso oferecido no IX Colóquio, em 2018, com a profa. Dra. Regina Marcia Simão Santos e o prof. Dr. Pablo de Vargas Guimarães, o que gerou um artigo em coautoria, o qual me ajudou a pensar o devir-criança da música na educação.

Todo o processo de preparação dos Colóquios é, em si mesmo, educativo pelos movimentos coletivos que evoca e por toda a produção individual que se faz sempre a partir de um estar junto, de um constante diálogo e abertura para compor com o outro...

1.2.2 Cursos de formação

Dos cursos de formação do NEFI, participei de três deles: os Cursos de Formação “Escolas Inventadas: Tempo e presença da filosofia I e II” (2014 e 2015). Para mim, foram um despertar à necessidade de inventar uma escola que dê conta das necessidades de um determinado lugar, um primeiro encontro com o “mestre inventor” Simón Rodríguez e seu pensamento sobre uma escola popular latino-americana, caracterizada pela igualdade e pela ação política emancipadora.

Na série de encontros do curso, em 2014, tive a oportunidade de oferecer a oficina “Escutar, escutar-se: condição para inventar escola?”, com as colegas de grupo Vanise Dutra e Edna Olímpia. Nessa oficina, com o objetivo de oferecer condições para que seus participantes pudessem viver e pensar escutas como elementos pedagógicos, adaptamos e encadeamos diferentes exercícios de escuta e composição que já faziam parte do meu repertório de atividades com o Coral do Colégio Pedro II. Através da oficina, pudemos suscitar nos participantes movimentos de pensar diferentes escutas envolvidas nas experimentações e composições vividas, de pensar como processos de construção de relações com outros e consigo mesmo estão presentes no fazer escutas e no fazer escola nessas escutas. Ao longo desses cursos, tivemos também a presença dos professores Jean Masschelein e Maarten Simons, com quem pude pensar a escola como forma e a filosofia como (auto)educação – questões que me tocaram profundamente e atravessaram meus estudos de tese.

Participei também do Curso de Formação “Infâncias na Filosofia” (em Santa Cruz, RJ, 2014) e, nele, várias experiências me deslocaram quanto aos modos de pensar minha prática na educação e na música, numa perspectiva filosófica totalmente nova para mim. Esses deslocamentos aconteceram ao vivenciar processos de criação e realização num pequeno grupo de uma experiência filosófico-musical sob orientação do professor Walter Kohan, considerando a metodologia que envolve sua proposta de filosofia com crianças: a) atividade inicial de sensibilização; b) apresentação de um texto; c) perguntas sobre o texto; d) diálogo do grupo; e) encerramento com a composição de questões suscitadas no diálogo.

Esses deslocamentos aconteceram também nos encontros com o professor Giuseppe Ferraro, presente no curso, nos exercícios e diálogos que ele provocou em torno de questões tais como: filosofia como *legame*; o espaço do filósofo como o que somos nós; a filosofia como amizade e saber do amor, como construção da intimidade de um mundo sensível; a relação filosófica: aquela que cuida do mundo na vida e cuida da vida no mundo; escutar como um

exercício de presença; a escuta do passado como criação; o pensar como ressonância: disposição de abertura, de desprendimento e esvaziamento. Todos esses deslocamentos vividos nesse curso me foram fundamentais para redimensionar uma compreensão da minha própria experiência como professora e regente coral. Foram processos de ressignificação e criação de um novo olhar, uma nova escuta para sentir e compreender as experiências com a música como educação e filosofia, especialmente para compreender as experiências com o Coral do Colégio Pedro II do *campus* Engenho Novo II, objeto desta tese.

Finalmente, participei de Curso de Formação, no *campus* UERJ, do Centro de Estudo Ambientais e Desenvolvimento Sustentável – CEAD (em Ilha Grande, 2017). Esse curso teve um marco especial no meu percurso de doutorado: era o momento em que chegava de uma mobilidade acadêmica na Grécia e estava prestes a me submeter ao exame de qualificação da tese...

Estava saudosa da minha casa, das amigas e amigos, saudosa do som do português e de outras brasilidades muito “simples”, como a comida, a música, os abraços e o humor comum... Chegar à Ilha Grande foi difícil... porque desejava ficar na minha casa... dormindo na minha cama... estava exausta pelas muitas correções do texto da qualificação... e viajar não era bem o que eu desejava naquele momento... Mas meu orientador queria que eu fosse... e eu fui!

Como uma obediência a uma ordem, que segui para minha sorte... Porque me senti feliz ao abraçar amigas queridas que encontrei... ver todos juntos partilhando o alimento, e a roda que se fez com todos após o jantar foi, para mim, surpreendentemente alegre... Várias pessoas eu não conhecia... vinham com suas experiências de filosofia com crianças na escola, ávidas por interagir com o NEFI e vivenciar as oficinas de filosofia.

Mais uma vez, foi intenso o exercício de pensar com um grupo de colegas uma experiência a ser realizada com todos os participantes do curso... exercitar o pensar junto, o compor com as diferentes propostas, escolher os materiais, um texto, coordenar em conjunto uma atividade em diferentes momentos e espaços – numa sala fechada, na areia da praia, pensar sobre os movimentos e as suas marcas na areia, nos corpos, nas memórias...

Outras experiências foram muito fortes também nas oficinas: pensar a morte, escrever uma carta para você criança e depois, como proposta inesperada, trocar sua carta com a carta de alguém e respondê-la... Essa experiência foi um encontro muito forte com infâncias tão singulares, mas também tão comuns... um exercício de lembrar daquilo que não foi e de colocar-se fora de si para encontrar algo desconhecido do outro e de si mesmo... infância da

experiência... infância de toda a experiência com a música... com a filosofia... infâncias do mundo.

Foram dias de pensamento, de imersão no pensamento, de forças que me impeliam a me mexer nesse contexto já de exaustão de uma escrita e de ansiedade pela qualificação. E foi um sentimento de acolhida, principalmente por desconhecidos que se tornaram próximos, amigos no pensar a vida com os outros...

Durante esses cursos, fui afetada por todas as experiências vivenciadas nos encontros: outros modos de ser professora e de ser aluna, sempre atravessadas pela experiência de filosofia e que me remetia à experiência da música.

1.2.3 Mobilidade acadêmica

Rompendo com a ordem cronológica dos acontecimentos, narro agora a experiência de ir de uma ilha à outra: de uma ilha grega – Rhodes, para Ilha Grande – uma ilha brasileira. A experiência de estudar por quatro meses na Ilha de Rhodes foi possibilitada pelo convênio de colaboração institucional entre a UERJ (NEFI - Programa de Pós-graduação em Educação, PROPED) e a *University of the Aegean (Laboratory of Research in Practical & Applied Philosophy)* - L.R.P.A.Ph - School of Humanities/Department of Preschool Sciences Education & Educational Design) através do Programa Erasmus+. Durante minha estada em Rhodes, fui orientada pela professora Elena Theodoropoulou, coordenadora do L.R.P.A.Ph. Estive em Rhodes no período de 20/02/2017 a 10/06/2017. A princípio, seriam três meses de mobilidade, mas meu pedido de prorrogação foi aceito pela professora Elena Theodoropoulou e pela organização Erasmus+. Na ocasião, participei de seminários, cursos, uma exposição (*Objetos Filosóficos*), ensaios e *performance* do grupo *Soma(e)Body* - todos os eventos organizados pelo L.R.P.A.Ph., sob coordenação da professora Elena Theodoropoulou.

“Objetos Filosóficos” é um projeto filosófico-pedagógico que procura estimular os alunos de pedagogia a pensar sobre o que pode vir a ser um “objeto da filosofia”. Os objetos filosóficos são construídos ao final de um processo em que os alunos tentam lidar com um conceito filosófico. Naquele ano, o conceito era “alteridade”. Segunda a professora Elena Theodoropoulou, “como todo experimento pedagógico, com estudantes de educação, os alunos pareciam apegados à necessidade de encontrar uma mensagem ou falar sobre uma mensagem ou mostrar uma mensagem”. Os objetos refletem o curso conceitual pessoal de cada aluno, refletem também seus impasses conceituais... Nesse sentido, parece que os objetos filosóficos atravessam objetos de arte em alguns termos.

Ao dizer sobre a metodologia do projeto, a professora afirmou que “a teoria por trás desse projeto tem a ver com a relação entre palavra-representação e a noção de objeto como uma criação filosófica - é, portanto, mais complexo do que a produção de certos significados.”¹² Foi muito interessante conhecer esse projeto e pensar como a experiência filosófica pode estar num processo que envolve a criação de um objeto... e como pode haver uma aproximação desse processo com o de criação artística.

Particpei também de cursos e *workshops*, dos quais destaco: *International Course Integrating Philosophy into Music: Revealing praxial aspects of teaching* (09-11/03/2017); *Aspects of philosophy in the classroom – research & practice* (05-06/05/2017); e o *workshop Otherness: traps and terrors of a concept* (12/05/2017). No primeiro curso pude usufruir de uma palestra sobre “Música e Filosofia”, ministrada por um regente de coro e professor de música, Markus Cslovjceksek (Suíça), que, com sua fala a partir da imagem de uma semente como metáfora, exercícios em grupo e diálogo com os participantes, fez pensar sobre a música como potência de vida, algo com uma completude que se conecta com um passado e com um futuro, ao mesmo tempo em que é pura presença: o som faz vibrar enquanto soa, mas é algo que desaparece; a música soa e produz expectativas enquanto permanece – a música vive no momento, algo que precisamos aprender com ela: viver o momento, ser presença.

No segundo curso citado, os professores Arie Kizel (Israel), Carlos Sousa Reis (Portugal) e Daniela G. Camhy (Áustria) falaram sobre suas práticas com crianças e formação de professores a partir dos princípios da Comunidade de Investigação. No *workshop* de 12/05/2017, Jean-François Dupeyron (França) falou sobre “identidades e alteridade” tomando a prática musical como um exemplo de uma experiência de construção do “comum”, de identidades individuais e coletivas em constante movimento.

Assistir aos ensaios e *performance* do Grupo *Soma(e)Body*, formado por alunos da graduação em Educação sob direção geral da professora Elena Theodoropoulou e direção teatral de Evi Dimitropoulou, foi um grande privilégio. Uma proposta inovadora, já que o grupo não se expressa por palavras e sim por movimentos do corpo ao som de músicas mecânicas. Há sempre um tema que é trabalhado filosoficamente pelo grupo com a professora Elena Theodoropoulou e, depois, uma aplicação à construção de quadros criados a partir de muita

¹² As citações entre aspas foram retiradas do e-mail trocado com a professora Elena Theodoropoulou durante o período de mobilidade acadêmica.

experimentação corporal durante os ensaios e que se faz como um percurso de pensamento no corpo.

No dia 21/03/2017, a convite da professora Elena Theodoropoulou, tive a oportunidade de compartilhar, com os alunos e alunas da Graduação em Educação da Universidade do Egeu, minha experiência como professora de música e regente coral no Colégio Pedro II, por meio da palestra “Escutas na música-filosofia: uma potência para a educação?”.

Ao longo dos quatro meses em que estive em Rhodes, escutei os sons de um mar azul... fiquei ainda mais acuada por esses sons minúsculos... E senti outras vozes e outras línguas que me levaram a esticar os ouvidos a um limite que não se pode saber bem qual... E voltei! E reencontrei (num outro tom) as vozes de casa, de uma outra casa, de tantas casas e vozes que eu não sabia ter... E abraçar foi tão bom, abrir o texto, abrir a voz e falar e escrever e ainda assim... tremer, relutar, mas persistir, ensaiar... de novo, mais uma vez...

A viagem para uma ilha grega é parte de uma trajetória musical, educacional, filosófica: um caminhar da escuta pelas bordas de uma ilha sonoramente silenciosa... que prosseguiu nas areias de uma outra ilha grande, num espaço-tempo de acolhida, de um pensar junto.

1.2.4 Projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?*

Tive a oportunidade de participar das atividades com as crianças de uma turma do 5º ano do Ensino Fundamental, envolvida no projeto numa das escolas contempladas, Escola Municipal Joaquim da Silva Peçanha, no município de Duque de Caxias, Baixada Fluminense.

Os encontros¹³ foram realizados com Vanise Dutra – professora das séries iniciais do ensino fundamental e coordenadora do projeto na escola.

As atividades aconteceram semanalmente, por meio de encontros que passamos a chamar de “experiências filosófico-musicais” com as crianças e conosco, professoras praticantes do projeto, que ficamos com a responsabilidade de planejá-las, executá-las e pensá-las acompanhadas pelos membros do NEFI. Essas atividades envolvendo música e filosofia foram pensadas sobre a concepção de “*experiências filosóficas*”,¹⁴ sustentada pelos estudos,

¹³ A experiência de pensamento entre filosofia e música realizada com essa turma na escola, que culminou no exercício do piano de maçãs, compõe o artigo GOMES, Vanise C.A.D. e ALFONZO, Neila Ruiz. Cores, sons e maçãs: música-filosofia no diálogo com crianças. IXTLI Revista Latinoamericana de Filosofía de la Educación, v. 3, n. 5 - 2016 pp. 49 – 67.

¹⁴ As experiências filosóficas são atividades de aproximadamente 60 minutos, desenvolvidas pelo projeto de Filosofia com crianças na escola, através da composição de alguns elementos básicos: disposição inicial, vivência

cursos de formação e produção científica do NEFI e englobando sempre o movimento de “experienciar o pensar e pensar a experiência” (KOHAN; SALAS; 2012, p. 164).

Os encontros que realizamos com as crianças durante as experiências filosófico-musicais são um convite para um sobrevoo nas situações que nos instigam. Uma reflexão sobre como a música tem nos ajudado a pensar algumas questões da infância, da experiência de pensamento e da escola no projeto do qual participamos. Pensamos sobre a dimensão filosófica da música e a potência da música para o diálogo filosófico com as crianças.

Trata-se, portanto, de uma tentativa de dar corpo à nossa pergunta: o que pode um encontro entre música, filosofia e infância na escola?

1.3 Uma experiencia entre música e filosofia

As experiências aqui relatadas (Anexo 1) foram realizadas ao longo de três encontros com crianças do *Projeto Em Caxias, a filosofia en-caixa?*, no ano de 2013, quando tivemos a oportunidade de organizar algumas experiências filosóficas com uma turma de 5º ano do Ensino Fundamental. A ideia partia do desafio de possibilitar uma experiência do pensamento no encontro entre música e filosofia com crianças.

O estímulo inicial foi a leitura do *Livro Negro das Cores* (FARIA; COTTIN, 2011), em especial a frase final: “Tomás gosta de todas as cores. Ele as escuta e toca. Sente o gosto e o cheiro delas”. A frase nos convidou a pensar sobre a possibilidade de escutarmos as cores:

Vanise: “Dá para ouvir as cores?”

(...)

Luiz: “Acho que dá para ouvir as cores... porque se o cego vai para escola de cego aprender todas as cores com as coisas... dá para ouvir as coisas. Tipo: o limão – a gente pode ouvir a cor do limão fazendo limonada. Na hora da limonada ouvindo aquele caldinho verde caindo.”

O diálogo que desenvolvemos na experiência filosófica culminou na proposta para o encontro seguinte:

Rafael: “O exercício da semana é ver um som de uma cor para gente... tem que ter o som de uma cor.”

Menino: “Tem que ouvir um som que faz pensar numa cor.”

Vanise: “Tem que trazer aqui para gente, hein?”

Neila: “Pode ser vários sons também...”

(leitura) de um texto, problematização do texto, discussão filosófica e o momento o momento para avaliar, destacar ou recuperar alguma dimensão da experiência e continuar pensando o tema que tem como objetivo o exercício do pensamento (KOHAN, 2012a, p.19, 20, 21 e 22).

Na experiência seguinte, realizamos alguns exercícios para provocar o pensamento musical, sobretudo a escuta do grupo em relação ao som/corpo/movimento. Percebemos que os participantes se envolveram com as propostas a ponto de sugerir, ao final do encontro, uma experiência: vivenciar relações possíveis ao experimentar os sabores e sons das mordidas em maçãs verdes e vermelhas.

O grupo começou a falar sobre a relação entre som, cor e sensação. Caio comentou sobre a relação possível entre o sabor, a sensação do sabor, a cor e o som: as verdes seriam azedas e despertariam uma sensação do azedo que poderia estar associado à cor verde, aos sons das mordidas e mastigação (?); o mesmo aconteceria com as maçãs vermelhas que, por serem doces, poderiam despertar outra sensação (?). Então, Vanise sugeriu que trouxéssemos maçãs verdes e vermelhas para experimentarmos juntos(as).

No terceiro encontro, sugerimos um exercício sonoro-musical:

Neila: Todo mundo... Só um minutinho... fechem os olhos (de verdade, tá)? Dá uma escutadinha nesse som [faz som com um saquinho plástico onde estavam as maçãs]. Pega e passa para o colega do lado... Vai pegando esse som... Vai fazendo som com ele...

Neila: Não deixa o som interromper... [as crianças vão passando o saquinho de mão em mão fazendo sempre um som com ele]

Neila: Podem abrir os olhos. Vocês sentiram o som caminhando? O que mais vocês podem falar desses sons que vocês ouviram caminhando?

- Sons diferentes
- Sons suaves
- Som devagar
- Som lento
- Som leve
- Som relaxante

Neila: Teve algum momento em que o som ficou bem diferente?

Crianças: Sim, quando estava amassado...

Neila: Onde na roda que ele ficou assim?

Crianças: Por ali [apontando a direção de onde veio o som amassado].

Menino: e quando veio aqui alguém bateu no chão [faz o gesto com a mão]

Neila: Isso! Alguém experimentou essa sonoridade. Quem fez esse som?

Menino: Eu! Eu! Lucas.

Neila: em algum momento ficou bem baixinho?

Crianças: Foi! Foi! Veio dali! [crianças começam a mostrar de onde vieram os sons bem suaves]

Neila: E vocês pensaram em alguma cor?

Vanise: Eu pensei num cinza...

Menina: Eu pensei no azul.

Max: Branco!

Neila: Eu também pensei no branco...

Menino: Eu pensei no cinza.

Menino: E eu pensei no transparente.

Caio: eu pensei num som bagunçado.

- Eu pensei no coral.
- Eu pensei no verde.

A seguir, reavivamos a memória dos participantes, trazendo as impressões dos que desejaram falar sobre os exercícios de música vividos no encontro anterior. Num momento do

diálogo, uma questão surgiu: “O som está fora ou dentro da gente?”. Várias respostas foram apresentadas, nos provocando a pensar sobre a possível relação entre música e filosofia.

Washington: [o som] Estava nos dois.
 Vanise: Por quê?
 Washington: Porque um faz o som e aí tá fora, aí tá dentro do corpo quando pensa, quando fica ouvindo ele por dentro.
 Neila: Então é uma mistura... é por fora e por dentro...?
 [Washington concorda com aceno afirmativo de cabeça]
 Neila: E essa mistura acontece onde?
 Washington: Na cabeça.
 Caio: No coração.
 Caíque: No corpo.
 Vanise: A música?
 Menino: Eu acho que é no coração
 Vanise: Por que você acha que é no coração?
 Menino: Porque é uma coisa que flui. Prá mim é no coração [ele segue *fazendo uma espécie de batuque com a mão no lado esquerdo do peito*]

Nos últimos vinte minutos do encontro, fizemos a experiência com as maçãs, sugerida pelo Caio: as maçãs cortadas dentro de duas bacias foram manipuladas de várias maneiras por nós e pelas crianças, o que é comparado à sonoridade de uma bateria de escola de samba. As crianças pegaram as facas para criar estruturas rítmicas batendo-as no chão, num diálogo musical entre elas e as bacias. A seguir, uma criança sugeriu que a experiência fosse realizada com todos mordendo juntos; primeiro a maçã verde, depois a maçã vermelha, ao sinal de uma de nós. Outra criança sugeriu que, logo após, fizéssemos uma segunda experiência, na qual cada um, individualmente, daria sua mordida, um após outro, sem interrupção. Realizamos as duas experiências na ordem sugerida. As crianças se entregaram inteiras aos sons produzidos: experimentaram formas diferentes de morder, riram com as diferenças dos sons, sentiram, vibraram e descobriram um “piano de maçãs”. Uma das crianças, inclusive, fez uma observação interessante: “podemos melhorar esse piano...”

Este acontecimento nos faz pensar sobre a abertura que provocou em nós: as possibilidades de encontros entre música e filosofia. Podemos tomar a disponibilidade das crianças como uma potência para a experiência filosófica-musical à medida que elas se abrem para formular perguntas, respostas e outras experiências – tais como morder maçãs verdes e vermelhas para escutar/saborear sons e sabores e seus efeitos para despertar sensações de cores-sons.

Nesse momento, em que iniciamos um movimento de compreender essas interlocuções entre música e filosofia nas experiências vividas, muitas dúvidas foram surgindo. Escutar objetos não convencionais (um saco plástico, as facas, as bacias, as maçãs, as mordidas, as risadas etc.) como matérias para se criar materiais de uma composição (as estruturas rítmicas,

a sequência de timbres etc.) nas improvisações, sem dúvida é uma experiência musical. Mas é também filosófica quando desenvolve uma postura estética diante desses objetos e diante do inusitado?

Transcrevemos abaixo o depoimento de nossa querida colega Maria Reilta Cirino¹⁵, que participou do terceiro encontro com as crianças de Caxias:

Assim, a música, as cores, os instrumentos não estavam ali presentes como objetos inanimados, mas se faziam ali personificados como “coisas vivas” nas expressões corporais, nas falas, nas emoções e histórias que suscitavam em nós e nas crianças. O que fazemos quando estamos fazendo filosofia com crianças? Que experiências esse espaço possibilita? [...]. Essa foi uma das primeiras experiências da qual realmente me senti parte, envolvida, tocada integralmente pelo movimento de pensar na escola com aquelas crianças, pois nos momentos iniciais de idas e vindas às escolas, eu ainda me sentia ocupando o lugar de alguém que estava de fora, como alguém que observa de fora de forma hesitante. (CIRINO, 2016, p. 121-122)

O que aconteceu durante esse encontro vivido na experiência do “piano de maçãs” que possibilitou Reilta passar de um lugar a outro: de *sentir-se* ainda “ocupando o lugar de alguém que estava de fora, (...) hesitante” para *sentir-se* “parte, envolvida, tocada integralmente pelo movimento de pensar na escola com aquelas crianças”? Trago alguns interlocutores para nos ajudar a pensar esta pergunta:

A audição é um modo de tocar a distância (SCHAFFER, 2001, p. 28-29)

(...) os sentimentos também se referem ao tocar. (...) Ensinar é tocar. Tocamo-nos com o olhar, com a voz, com os gestos, com os passos. (FERRARO, 2018, p. 62-63)

O corpo próprio ressoa um tocar que se expressa em uma voz que toma e dá tom às palavras e cada vez é um tom de relação, diferente para cada sentimento de vínculo que é diferente (FERRARO, 2018, p. 63).

1.4 Música: um devir-criança?

As experiências com os sons, com as sonoridades inventadas pelas crianças durante os encontros que narramos aqui nos provocam a pensar sobre os modos de nos relacionarmos na música e com a música, sobre as singularidades polifônicas de cada um de nós como uma composição...

¹⁵ Maria Reilta Cirino, professora da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, no Curso de Filosofia e do Mestrado, integrante do NEFI, em sua tese, orientada pelo Prof. Walter Kohan, pensou os encontros dos quais participou no Projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?*, - dentre eles o encontro em que fizemos a experiência com as maçãs. Sua tese foi publicada pelo NEFI: Filosofia com crianças: cenas de experiência em Caicó (RN), Rio de Janeiro (RJ) e La Plata (Argentina). Rio de Janeiro: NEFI, 2016.

Para Deleuze e Guattari (1992), a arte é um modo de pensamento que cria sensação. O que torna possível a experiência artística é a composição que se dá sobre um plano, um território traçado na medida em que qualidades, traços, cores, sons, tornam-se expressivos – “blocos de sensações”. Sem uma concepção pré-determinada ou finalista. “A obra de arte é um ser da sensação, e nada mais: ela existe em si.” (p. 213). “Mas o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc.” (p.231).

“Devir” é uma noção fundamental no pensamento de Deleuze. Em seu livro *Crítica e Clínica* (1997), ele diz o seguinte:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível ou vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir molécula, até num devir-imperceptível. (...) Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (...) O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’. (...) mais do que adquirir características formais, ele entra numa zona de vizinhança (DELEUZE, 1997, p. 11-12).

A música como plano de composição estética possibilita a suspensão dos sistemas musicais dominantes das culturas, da tradição conservatorial das instituições escolares: experimentação que se abre ao inusitado, desterritorialização.

Nos exercícios que fizemos de improvisação, há sempre uma variação contínua, que se faz no jogo com o som e com o outro: fazer um som que ninguém pode reproduzir e se surpreender com a sua realização num bloco sonoro (sons do grupo) onde encarna uma nova força que afeta e produz rupturas ou ressonâncias num outro ao lançar ao grupo um novo som.

Neila: Eu queria perguntar uma coisa para o Washington: quando você fez esse som e as pessoas reproduziram, você imaginava que ia dar naqueles sons todos que a turma fez?

Washington: Não. Eu pensei que ninguém ia saber... que só eu quem sabia, pensei...

Neila: E os sons que saíram foram sons iguais?

Washington: Não.

Neila: E o que você achou dos resultados conforme você foi escutando?

Washington: Mais ou menos...

Vanise: Parecia uma música...

No terceiro encontro com as crianças, propomos que, de olhos fechados, cada um individualmente explorasse as diferentes possibilidades sonoras de um saquinho plástico (de onde vieram as maçãs). Todos escutariam os sons produzidos e depois conversaríamos sobre a experiência. Observamos que, guiados pela escuta, seguimos o caminho do som por toda a roda e que, durante esse percurso, o som foi se transformando no espaço e no tempo. A relação entre

os sons oscilava entre continuidade, contraste e pequenas mudanças, conforme cada um se deixava afetar pelos sons já produzidos e os que estavam sendo inventados naquele exato momento – algo que se aproxima àquilo que Deleuze e Guattari chamaram de “variedades de compostos de sensação”:

E, se os métodos são muito diferentes, não somente segundo as artes, mas segundo cada autor, pode-se no entanto caracterizar grandes tipos monumentais, ou “variedades” de compostos de sensação: a vibração que caracteriza a sensação simples (mas ela já é durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral); o enlace ou o corpo-a-corpo (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente “energético”); o recuo, a divisão, a distensão (quando duas sensações se separam, ao contrário, se distanciam, mas para só serem reunidas pela luz, o ar ou o vazio que se inscrevem entre elas, ou nelas, como uma cunha, ao mesmo tempo tão densa e tão leve, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância cresce, e forma um bloco que não tem mais necessidade de qualquer base). (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218-219)

Vibrar a sensação – deixar que ressoe dentro de mim:

Vanise: “(...) ela [Neila] falou pra gente fechar os olhos, aí ela fez um som: “tum” (cantarola um som suave imitando o mini metalofone), aí o som que ela fazia, ela pedia pra gente apontar com o dedo pra onde estava indo o som. Depois ela fez um segundo som, junto né, fazia um depois fazia outro. Enquanto a direita apontava a direção de um som, a esquerda a direção do outro som. [...] Foi muito legal. Um som fazia assim e o outro descia assim [nesse momento Vanise fazia no ar com a mão um movimento em espiral], mas tudo descia pra dentro de mim. Muito lindo aquilo. Muito forte.”

Acoplar a sensação – enlaçar-se, compor com o outro:

[Neila e Reilta começam a balançar as bacias, fazendo sons com as maçãs que chacoalham dentro da bacia.]
[Reilta começa a arrastar a bacia e Neila faz ritmos chacoalhando os pedaços de maçãs dentro da bacia.]
Vanise: Olha...não parece uma bateria de escola de samba?
Menino: Bateria...é verdade...
Vanise: Balança assim mais rápido, as duas.
Wallace: Tia, mexe assim... [faz o gesto]
[Neila passa a bacia para o Wallace, que começa a balançar a bacia de maçãs verdes sorrindo, se deliciando com os sons.]
[Caio começa a bater a faca no chão, fazendo um ritmo.]
[Outro menino pega a outra faca e começa a batucar fazendo um contraponto ao Caio]
Vanise: Isso não é um instrumento musical?
Criança: Virou instrumento!
[Washington pega a outra bacia da Reilta e começa a experimentar sonoridades chacoalhando o instrumento com os pedaços de maçãs.]

Abrir ou fender, esvaziar a sensação:

Vanise: Isso aí é um instrumento musical? Ou nós usamos como um instrumento musical?
Crianças: Usamos como instrumento.
Vanise: Por que isso não pode ser um instrumento musical?
Crianças: Porque isso é comestível – porque isso pode estragar o alimento – pode ficar sem nutrientes.
Vanise: Mas gente, não saiu som daí?
Crianças: Saiu...

[Muitos comentários.]

Vanise: Para mim isso é um instrumento musical...

Observamos esse movimento de ruptura em diversas situações durante os exercícios de corpo/som/movimento no segundo encontro – seja quando uma criança para de realizar o gesto para que o grupo todo silencie e congele o movimento (intervenção espontânea no jogo), seja na realização de estruturas sonoras que mudam radicalmente a direção daquilo que vinha sendo feito antes como continuidade de um improvisador a outro. Os silêncios e novas direções sempre são vazios desafiadores e podem abrir uma nova paisagem sonora ou um novo território expressivo no percurso.

Deslocar o objeto de seu uso comum profanando a sua função num devir-som, devir-ritmo – uma faca que batuca, uma bacia com maçãs que soa em múltiplos efeitos tímbricos e percussivos, um saquinho plástico tomando muitas formas sonoras numa roda, as mordidas de maçãs que se misturam a murmúrios e risos: uma musicalidade que nasce numa experiência.

Santos (2002) faz um estudo sobre a reformulação do fenômeno musical e suas definições desde o início do século XX para pensar uma escuta que se abre à “música dos sons da rua”. Ela nos diz da possibilidade aberta por compositores contemporâneos, especialmente John Cage e Murray Schafer,

(...) de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que por princípio não é música (...) o papel da escuta como algo que constrói e se constrói na própria música. (...) E é assim que, ao tirar a música de seu território, até então claramente demarcado pela tradição, não apenas o ruído, o silêncio e as paisagens tornam-se música, como também a música passa a ser aquela música do silêncio, do ruído e das paisagens. (SANTOS, 2002, p. 96-97)

Percebemos uma disposição plena do grupo para se deixar afetar pelas propostas, materiais e intervenções deles próprios. Seria essa “disposição”, esse modo de estar com o outro (amigos, sons, músicas, as coisas todas), uma condição de um devir?

O espírito aventureiro e atento da criança traça percursos na intensidade das forças que se constituem pelo afeto. Ela se deixa afetar e afeta, tornando-se um dinamismo da intensidade. Intensidade que é escuta – uma “escuta que compõe”.

Observamos que as crianças se entregaram às propostas de experimentar sons e sonoridades na roda com o saquinho de plástico. Entraram no jogo sonoro com atenção e repetiram estruturas por algum tempo, mas sempre havia uma variação. Sentiam quando surgia uma sonoridade rompendo com o padrão já instaurado. Riam. Divertiam-se com o inusitado.

Pensamos que nossas experiências musicais aqui relatadas nos aproximam daquilo que Deleuze (1997) nos apresenta em *Crítica e Clínica*: “À sua maneira, a arte diz o que dizem as

crianças” (p. 78). A arte, assim, é entendida como composição estética, “trabalho da sensação” (DELEUZE; GUATTARI; 1992, p. 247). Arte não como representação, reprodução de um conjunto de regras ditado por uma escola ou movimento, clichê, mas “espaço de afetos, mais do que propriedades” (DELUZE; GUATTARI *apud* SANTOS, 2011).

Podemos conceber os diálogos filosóficos e todo o funcionamento dos encontros como planos de composição: as musicalidades da filosofia e da educação nos movimentos desenhados nos diálogos – movimentos de cuidado ao tecer um contraponto entre perguntas, hipóteses e afirmações. Vibrações, enlaces e recuo nos pensamentos que se vão apresentando nas falas de todos nós. Sensação que se cria numa frase que faz pensar (pre)conceitos: “é um instrumento musical?” “É música?” “Seria possível pensar a música a partir desses ruídos infantis?” (CIRINO, 2016, p. 121).

A série de encontros do “Piano de Maçãs”, que foi uma experiência de pensamento com as crianças envolvendo a música, me fez sentir que, de algum modo, havia uma aproximação entre o fazer filosófico do projeto e o fazer musical do coral. Nesse momento, passei a me perguntar sobre a minha prática coral: seria uma experiência também filosófica o que eu vivenciava nos ensaios do coral do Colégio Pedro II?

Assim, as experiências de filosofia realizadas com as crianças do projeto *Em Caxias, a filosofia en-caixa?* me mobilizaram a retornar às experiências vividas com o coral do Colégio Pedro II do Engenho Novo com outro olhar, pela dupla força que ambas exercem em mim: a de vitalizar a música como pensamento na escola e a de redimensionar o que vem a ser uma experiência musical e filosófica como pensamento.

A partir de todas as experiencias vividas através do NEFI, seja nos colóquios, nas aulas com professor Walter Kohan, nos cursos de formação e workshops, nos encontros filosófico-musicais com as crianças do projeto em Caxias, emerge a necessidade de pensar sobre um fazer docente filosófico que também atravessa o fazer musical. Uma outra noção de diálogo, infância, filosofia, experiência e escola disparara em mim um novo pensar educativo, que agora é também musical e filosófico e, como consequência, uma abertura na compreensão do coral do Colégio Pedro II do Engenho Novo como uma experiência de ser escola, experiência de vida.

2 MÚSICA: ENTRE A FILOSOFIA E A EDUCAÇÃO

Pode ser mais fácil encontrar o filósofo nas artes do que na própria filosofia, o que é outra dimensão de sua natureza enigmática.

(Kohan¹⁶)

Pensar experiências de interlocução com a vida no Coral do Colégio Pedro II implica pensar também o contexto dessas experiências: a escola. Ela é um espaço-tempo em que as experiências acontecem em atravessamentos, que constituem uma certa composição entre elas (experiência-escola) numa variação contínua, cujos efeitos (ruptura, transformação, perturbação, cooptação) não se podem determinar, controlar.

Por mais que pareça evidente uma saturação da crítica à escola moderna na literatura especializada e nas discussões que ocorrem nos fóruns do campo da educação, é sempre um exercício necessário delinear os traços desta escola ainda viva. Isso implica, antes de tudo, um exercício de pensamento sobre nossas próprias práticas, pois somos afetados por ela no hábito e no jogo de forças que um sistema educacional instiga e reconfigura em alta velocidade.

2.1 Uma tradição do escolar

No fim do século XVIII, a racionalidade da ciência moderna¹⁷, com seus pressupostos epistemológicos¹⁸ e suas regras metodológicas¹⁹, delineia os contornos da escola ocidental

¹⁶ Frase de Walter Kohan na co-respondência com Masschelein. MASSCHELEIN; SIMONS, 2014, p. 205.

¹⁷ Segundo Santos (2000), a “racionalidade da ciência moderna” se constitui a partir da revolução científica do século XVI, vai se desenvolvendo ao longo dos séculos no campo das ciências naturais e se torna um modelo global no século XIX – quando se estende ao campo emergente das ciências sociais.

¹⁸ A racionalidade da ciência moderna faz a distinção entre “conhecimento científico” e “conhecimento do senso comum”, e entre “natureza” e “pessoa humana”, que Santos sintetiza nos seguintes pressupostos epistemológicos: (1) as evidências das experiências imediatas (base do conhecimento vulgar) não são confiáveis, são “evidências ilusórias”; (2) as evidências verdadeiras (base do conhecimento científico) são aquelas advindas de uma “experiência ordenada”; (3) a natureza é “passiva, eterna e reversível, mecanismo cujos elementos se podem desmontar e depois relacionar sob a forma de leis”; (4) o homem é ativo, desvenda os mistérios da natureza para dominá-la através da ciência (Santos, 2000, p. 62).

¹⁹ A partir dos seus pressupostos epistemológicos a racionalidade científica define as regras metodológicas do conhecimento científico: (1) a observação dos fenômenos naturais deve ser descomprometida e livre (dos dogmas), sistemática e rigorosa; (2) todo conhecimento válido requer um fundamento metafísico: parte-se das ideias para as coisas e não o contrário; (3) a experiência não dispensa a teoria prévia, o pensamento dedutivo ou mesmo a especulação, mas força qualquer deles a não dispensarem, enquanto instância de confirmação última, a observação empírica dos fatos; (4) as ideias matemáticas são as que presidem a observação e a experimentação – a matemática fornece instrumento privilegiado de análise, a lógica de investigação e o modelo de representação da própria estrutura da matéria; (5) por consequência, conhecer significa quantificar: o rigor científico está no rigor das

através da *Didática Magna* (1638)²⁰, de Comenius²¹. A escola²², então, assume a função de formar o sujeito capaz de realizar o projeto de uma sociedade racional, igualitária, ordenada, em constante progresso, através do conhecimento científico. A organização do tempo e do espaço escolares toma uma forma que nos parece ainda muito familiar...

Comenius constrói um sistema educacional a partir de suas críticas em relação ao estado precário da educação na época e de sua confiança na lógica do pensamento moderno, que afirma uma ordem inerente em todas as coisas, o que é extensivo ao ser humano. Assim, ele crê que todo homem é dotado da educabilidade, é “educável por natureza”. Portanto, todos os homens precisam ser formados para que pertençam ao “Gênero Humano”. Uma identidade do humano é colocada como ponto de chegada da escolarização: um ser racional – “observador, denominador e classificador de todas as coisas; isso significa conhecer e poder nomear e entender tudo aquilo que o mundo encerra” (COMENIUS, 1997 *apud* NARODOWSKI, 2001, p. 29). Esse princípio de “humanidade” embala a utopia de uma educação ocidental moderna, “o ideal pansófico”: “todos têm que saber tudo”; os educadores devem “ensinar tudo a todos” (p. 26). Esse ideal implica na existência de uma *escola comum* (acessível a todos, pública) e de uma rigorosa organização de elementos que passam a caracterizar o escolar, presentes ainda hoje, e dos quais destacamos:

- *A igualdade*: um princípio que está na base da escola pública de Comenius, mas que diz respeito tanto ao acesso a ela sem distinções de nenhuma espécie (gênero, classe social,

medições – o que não é quantificável é cientificamente irrelevante; e, (6) conhecer significa dividir e classificar para depois determinar relações sistemáticas entre o que se separou; reduzir a complexidade; regularizar (SOUZA SANTOS, 2000, p. 62-63).

²⁰ Narodowski (2001) situa a *Didática Magna* como “a obra fundante da Modernidade em Pedagogia”(p. 13): “Comenius vai oferecer uma série de elementos que constituirão, em seu conjunto, o primeiro grande projeto da educação da Modernidade, que (...) será fonte de inspiração para os discursos pedagógicos posteriores, imprimindo sua marca nas produções educacionais em virtude de ser esse o paradigma com o qual se fundamenta a distribuição e disposição universalizante e homogeneizante dos saberes que está na base da formação da Humanidade” (p.33-34).

²¹ Jan Amos Comenius: (Nivnitz, Moravia, 1592-1670), educado na fé protestante da *Unitas Fratrum*, estudou para ser religioso. Aos 24 anos foi professor na escola da Irmandade Moravia, em Prerau – onde inicia um movimento de inovação educacional, escrevendo um pequeno livro de texto de gramática. A partir da Guerra dos Trinta Anos, por conta da perseguição religiosa, foi levado a viver em fuga. Em 1628 foi para o exílio na Polônia, onde permaneceu por 14 anos. Enquanto organizava o ginásio de Lissa, escreveu a *Didática Magna* – o tratado pedagógico que viria a dar-lhe o reconhecimento universal. Nesta obra expõe a sua concepção educativa, filosófica e seus princípios para a orientação de educadores. Comenius se preocupava com uma educação que acompanhasse o desenvolvimento da Ciência - especialmente o empirismo de Bacon.

²² Situairemos o modelo de uma tradição do escolar na modernidade a partir de Comenius, segundo nos aponta Mariano Narodowski em seu livro *Comenius & a Educação* (2001), que toma como base a principal obra do autor – a *Didática Magna*.

religião ou idade), como ao estado de posse do saber e do dever universais (NARODOWSKI, 2001, p. 27, 28 e 32).

- *As diferenças*: são tomadas como “desordens na harmonia natural humana” porque se manifestam em torno da educabilidade de cada um. Se todos são dotados de natureza educável, as distâncias quanto as aptidões e entendimento devem ser “reparadas e aproximadas à normalidade” para que se restitua o estado natural de educabilidade. (NARODOWSKI, 2001, p. 84-86).

- *A harmonia natural e a ordem comum*: como tendências de todo ser humano, devem ser garantidas pelo método único que minimiza as diferenças, “dado que tudo tende a um único padrão”. Na educação, esse padrão é o “grau ótimo” e “natural” de educabilidade – um ponto de chegada para as diferentes aptidões (NARODOWSKI, 2001, p. 84-88).

- *A infância*: existe porque é necessariamente um ponto de partida, um estágio inicial de ausência, um lugar a ser completado pela educação especializada. A educação “corrige” o que foi mal aprendido, possibilitando um amadurecimento no “bom sentido”. (NARODOWSKI, 2001, p. 44-47).

- *A instrução simultânea*: no(s) estabelecimento(s) escolar(es) e nas salas de aula. Todos são orientados ao mesmo tempo, sobre os mesmos temas, dentro de uma mesma sequência, com os mesmos materiais e abordagem, visando um mesmo fim, o que produz o desdobramento de uma série de outros elementos do “escolar” (NADOROWSKI, 2001, p. 54-60).

- *O método didático*: uma esquematização ordenada e racional dos fatos educativos que facilitam o processo de ensinar e aprender com “solidez e rapidez” (NARODOWSKI, 2001, p. 65-66). É prescritivo (dado de antemão) e unificado (o mesmo para todos).

- *O professor*: aquele que põe o sistema em funcionamento: um especialista – mas sob vigilância – que detém o conhecimento e o domínio do método eficiente para transmiti-lo, ocupa o lugar exclusivo daquele que sabe, adequa os preceitos de solidez no ensino às variadas situações, mantém a ordem sobre o corpo infantil, gere o tempo e o espaço de ensino (NARODOWSKI, 2001).

- *O grupo de alunos*: concebido como um ser único, uma unidade desprovida de qualquer traço de individualidade, singularidade; aquele que não sabe, que é depositário do saber alheio (NARODOWSKI, 2001).

- *Os conteúdos do ensino*: são selecionados enquanto saberes socialmente válidos, como “conhecimento científico”, como “constitutivo da condição humana”. A quantidade, a extensão

e a qualidade dos conteúdos são critérios significativos para uma boa organização do ensino, para transmitir “os fundamentos de todas as coisas” (NARODOWSKI, 2001, p. 29-30).

- *A graduação*: a lógica norteadora do percurso do ensino entre os saberes segundo uma ordem racional, numa série de graus, indo sempre “do simples ao complexo”, do “geral ao particular” (NARODOWSKI, 2001, p. 64-65). Os temas (conteúdos) passam a ser programados de modo unificado e sequenciado segundo o princípio da graduação.

- *O currículo unificado*: todo o esforço de Comenius em sistematizar a simultaneidade do ensino, de modo a torná-la um modelo único para todas as escolas, faz emergir a ideia de currículo²³: um instrumento capaz de sintetizar o conjunto de conteúdos considerados relevantes numa sequência e graduação envolvendo procedimentos e objetivos relacionados a estes conteúdos (NARODOWSKI, 2001).

- *A economia do tempo*: as atividades de ensino devem ser planejadas por um tempo previamente delimitado e que não pode ser excedido, pois uma especificidade do escolar é a “abreviada rapidez no ensino” (NARODOWSKI, 2001, p. 68), que será alcançado caso o método seja apropriado. Controlar o andamento dos processos de ensino e aprendizagem garante o ordenamento das instituições educacionais.

- *O livro didático* é o instrumento regulador das atividades do professor e do aluno, é o que dita as regras para o ensino, condensando “a concepção dos métodos, a sequenciação dos conteúdos, a delimitação dos tempos” (NARODOWSKI, 2001, p. 90).

- *Uma instância superior harmonizadora*. Ela é responsável por se conseguir um “tratamento unificador, homogeneizante e universalizante à transmissão dos saberes” (NARODOWSKI, 2001, p. 92-93) e uma aliança escola-família. Constituído por duas instâncias: um grupo “selecionado” de especialistas – para definir os métodos apropriados que guiarão o ensino, aplicar e gerir seu funcionamento – e o Estado – para administrar, controlar e financiar o grande sistema de ensino.

A Pedagogia se instaura como disciplina rigorosa, que ordena a experiência da formação humana, livrando-a do acaso. Não basta universalizar, ordenar, unificar; é preciso controlar para que esta ordem seja mantida. O controle é o que garante a realização e a perpetuação de todo o

²³ Narodowski (2001) aponta a “pormenorizada enumeração dos saberes que deverão ser transmitidos” da *Didática Magna* como correspondente ao conceito atual de currículo ou “delineamento curricular”: “estabelecem-se objetivos, estratégias metodológicas; estipulam-se mecanismos de administração e controle; e (...) delimitam-se os conhecimentos que deverão ser distribuídos aos alunos” (p.70).

sistema educacional moderno, pensado para efetivar uma racionalidade supostamente inerente ao processo de ensinar e aprender “todas as coisas”. Ainda hoje sentimos os efeitos dessa Pedagogia moderna na qual fomos formados e que atravessa nossas práticas e instituições... Mesmo com as sucessivas e constantes “reformas”²⁴, sem as quais talvez a escola não chegasse aos nossos dias, a educação traz fortes marcas dessa tradição moderna do escolar²⁵.

Não se pode negar que a escola idealizada por Comenius foi uma conquista em seu tempo – uma possibilidade igualitária de livre acesso para todos à educação, ideia central daquilo que chamamos de uma “escola pública”. Porém, todo o modo dessa escola funcionar e existir no mundo em que se insere há muito produz tristeza e contenção de movimentos criativos e alegres. A escola se conservou como um lugar e um tempo formatados para cumprir finalidades estabelecidas por uma política dominante. A escola atua na formatação de “bons cidadãos”, com traços determinados pelo mercado de trabalho, aptos e flexíveis para atenderem as necessidades da política econômica vigente e dar continuidade ao que está posto. No tempo escolar fortemente delimitado, o imprevisível, o acaso e os encontros fortuitos são considerados acidentes e facilmente descartados ou sequer notados... O método pré-determinado orienta todo o caminho e despreza a errância – uma potência para a exploração de novos trajetos e produção de novos sentidos. A referência de Kohan (2012) à vida errante de Simón Rodríguez²⁶ nos inspira a pensar uma vida educacional como:

[uma] forma densa, intensa, persistente, perdurável de romper os modos de pensar e de viver de seu tempo, por não aceitar a tirania do instituído, pela sensibilidade para pensar e viver aberto inteiramente a revolucionar uma realidade social e pedagógica marcada pela exclusão e pela submissão e, por afirmar a errância no corpo, em seu encontro com outros corpos e outras vidas, na intensidade de uma vida de rupturas, de hospitalidade e de aposta permanente por novos inícios de inconformidade, resistência e nascimentos (KOHAN, 2012b, p. 40).

²⁴ “Talvez não devêssemos ler a história da escola como uma história de reformas e inovações, de progresso e modernização, mas como uma história de repressão; uma série de estratégias e táticas para dispersá-la, reprimi-la, coagi-la, neutralizá-la ou controlá-la” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p.106).

²⁵ Sobre o paradigma da modernidade, o projeto de educação comeniano e suas implicações na educação musical através do canto coral, ver: ALFONZO. *Prática Coral como plano de composição em Marcos Leite e Dois Coros Infantis*, Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004, p. 15-33; e Santos; Didier; Vieira; Alfonso. “Pensar música, cultura e educação hoje”. In SANTOS (org.), *Música Cultura e Educação: os múltiplos espaços de educação musical*, 2011, p.211-232.

²⁶ Simón Rodríguez (Caracas, 1769-1854) - “Mestre, andarilho, ímpar em sua maneira de viver e entender o mundo, (...) foi atravessado pela defesa da causa social: em vez de proclamar a liberdade e igualdade de forma abstrata, ele as coloca como base para a transformação da economia e da organização social, criando, por meio da educação, os cidadãos das novas repúblicas. Deu um sustento filosófico notável à educação popular no século XIX e talvez seja o primeiro idealizador e realizador de uma escola popular de verdade, absoluta, sem condições” (texto da contracapa do livro *Inventamos ou erramos* coletânea de textos de Rodríguez organizada por Durán e Kohan, Ed. Autêntica, 2016).

Como romper com uma realidade pedagógica marcada pela exclusão e pela submissão? Como fazer fugir um modelo do escolar que se perpetua ainda hoje em nossas instituições de ensino, em nossas próprias práticas? Como viver uma vida educacional de resistência ao que nos é imposto, mas que potencialize novos começos, novos nascimentos, que potencialize uma vida comum alegre? É possível fazer esse movimento de dentro da própria escola?

A *Co-rrespondência* entre Kohan e Masschelein (2014) ao nos remeter a ideias que se mostram em *Em Defesa da Escola: uma questão pública* (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013), nos ajuda a pensar essas perguntas e a formular outras tantas, em um exercício filosófico de busca por uma outra possibilidade de viver a escola – como forma (*skholé*) – para além de seu caráter institucional e predeterminado.

A *escola dos sentimentos* de Giuseppe Ferraro (2018) convida a pensar um movimento educativo no exercício filosófico musical numa escola outra. Nesta pesquisa, trazemos alguns princípios dessa escola – os que tecem e instigam a tecer relações entre filosofia e música como potências para desescolarizar²⁷ a educação e liberar fluxos de vida na escola.

O que evocamos aqui é, nas palavras inspiradas em Rodríguez, inconformidade, resistência e nascimentos: uma escola que se faz de vidas e de viver, em movimentos, em pensamentos, em partilhas, na invenção de si e do mundo. Essa forma, nessa pesquisa, se apresenta a partir da música como potência de pensamento, ou seja, não se trata da música como disciplina, mas da forma como ela se faz escola e a escola se faz a partir dela... ou das fendas, dos espaços, dos modos outros de vida que se geram com ela e a partir dela.

2.2 *Skholé*: des-cerramento do mundo e des-coberta de uma (im)potencialidade

Destaco duas ideias apresentadas no diálogo da *Co-rrespondência* - o des-cerramento do mundo e a des-coberta de uma (im)potencialidade - como fundamentais para se pensar uma experiência educacional numa concepção de escola trazida por Masschelein e Simons (2014).

Numa parte da *Co-rrespondência*, Masschelein nos diz que a leitura e as experiências educacionais referem-se ao des-cerramento do mundo (tornar público) e à des-coberta de uma (im)-potencialidade, de que “você não é in-capaz” (KOHAN; MASSCHELEIN, 2014, p. 204).

²⁷ Sempre que usarmos nesta pesquisa o termo “desescolarizar” ou “desescolarização” será em referência ao movimento de profanar e fazer fugir o modelo de uma tradição da escola moderna apresentada na primeira parte deste capítulo.

Esses aspectos do que é educacional dizem respeito ao conceito de *skholé*²⁸ – tempo livre para o estudo. A escola é o formato dado ao tempo livre, “uma composição particular de tempo, espaço e matéria que compõe o escolar” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 29) e que se realiza na educação – “educação como prática” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2014, p. 67).

No livro *Em Defesa da Escola*, Masschelein e Simons (2013) fazem um mapeamento de elementos que dão forma à escola como *skholé*. Eles os apresentam não como ingredientes de uma receita, mas como traços/gestos que se tornam expressivos quando imbricados numa composição que se faz na prática pedagógica como experimento. Por isso, a escrita dos autores, por vezes, ganha certa circularidade, nos dando a perceber a remissão de um traço a outro. Quando falam da *suspensão* necessária para romper a ordem social/familiar e liberar a carga do passado e das pressões de um futuro idealizado aos alunos, já apontam a *igualdade* que se estabelece na condição do tempo livre para todos, mas que também é ponto de partida prático onde “todo mundo é capaz” – uma experiência de potencialidade. A suspensão remete à *profanação*, à medida que a matéria e as coisas do mundo são disponibilizadas publicamente para uso livre e novo – o que diz de uma situação de *início*, de começar algo novo, da liberdade para experimentar. Sentir-se capaz de começar, ter a liberdade para experimentar *abre o mundo* e cria *atenção*, *interesse* para com o mundo e para com as pessoas em relação ao mundo, *forma* uma nova orientação para o mundo (o “eu” da experiência, “um sair constante de si”). Há uma diferenciação importante que os autores fazem entre aprendizagem e formação. A primeira “envolve o fortalecimento ou ampliação do eu *já existente*”, como a aquisição de conhecimento ou de uma competência, num processo de aprendizagem “introvertido” onde se desenvolve “a” identidade. A segunda diz de uma experiência em que esse eu *já existente* e o mundo onde ele vive são colocados em jogo desde o início, envolvendo um “transcender a si mesmo – ir além do seu próprio mundo da vida por meio da prática e do estudo”, (...) um movimento extrovertido “que segue uma crise de identidade” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 49).

²⁸ Masschelein e Simons (2013) investigam o escolar e chegam às raízes da escola como *skholé* – tempo livre para o estudo, “fonte de conhecimento e experiência disponibilizada como um ‘bem comum’” (p. 9). Eles situam a escola como uma invenção da *polis* grega numa ação política que interrompe o privilégio das elites aristocráticas e militares na Grécia antiga. A *skholé* nasce como suspensão de uma “ordem desigual natural”, criando tempo livre, um tempo fora da ordem produtiva, para os que não possuíam direito ao estudo por sua posição social. A escola então estabelece um tempo e espaço separados da sociedade (*polis*) e da família (*oikos*), um “tempo igualitário” para a “democratização do tempo livre” (p. 26). Um caráter revolucionário, inovador, está em sua origem, bem distante das “versões domadas da escola” (como extensão da família, preparação para o mercado de trabalho, socialização etc.) (p. 28).

Assim, “a formação é típica para a aprendizagem na escola” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 48-49). Formação como transformação. O “eu” da identidade é suspenso quando em confronto com o mundo, para a formação de um novo “eu”: “um eu da experiência, da atenção e da exposição a alguma coisa” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 48), como somos provocados a viver no exercício de cantar junto.

Para os autores, o movimento de abrir o mundo e criar atenção requer o uso de *tecnologias* de natureza experimental²⁹ articuladas por métodos de ensino. Eles lembram que a “eficácia” dos métodos “repousa, especialmente, nos pequenos - frequentemente muito pequenos – detalhes que despertam a curiosidade dos jovens, proclamam a existência de novos mundos e incitam os alunos a se dedicarem a iniciar algo” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 57). O professor é um mediador, cuja experiência é baseada em conhecimento e *amor pela matéria, pelo mundo, pelos alunos*. O professor é também um *amateur* com uma devoção e atenção pela “natureza da matéria”, que o impulsionam a preparar a sua aula e a si mesmo para falar e agir publicamente, alguém que se submete à disciplina escolar imposta pelo grupo e garante que tudo o que ele oferecer torna-se um bem comum. Na escola, a *preparação* do aluno é em prol da preparação em si mesma e não um fim, cujo objetivo está distantemente localizado no futuro; “ser capaz de”, *estar em forma*, “formação”, mas sem nenhuma relação com o atender a um “perfil profissional” ou a qualquer outro propósito pré-determinado: preparação como um exercício de deitar a atenção sobre algo, de estar presente, de ser e viver com o outro.

Assim, o tempo da escola é livre para “prestar atenção ao mundo, para respeitar, estar presente, para encontrar, aprender e descobrir” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 98). O *professor como pedagogo* é quem torna esse tempo possível, é quem faz da educação uma concessão de autoridade para o mundo ao garantir que o mundo fale com os jovens e estes se envolvam com algo além de si, que se interessem pelas coisas do mundo e a sua renovação. O professor, então, é alguém com a *responsabilidade pedagógica* de compartilhar o mundo com os alunos. Por isso, ele coloca a sua atenção nas coisas e na relação que ele, como pedagogo, tem para com elas.

²⁹ Sobre essas tecnologias, os autores dizem: “As tecnologias da educação escolar são técnicas que, por um lado, engajam os jovens e, por outro, apresentam o mundo; isto é, focam a atenção em alguma coisa. (...) Uma tecnologia da educação escolar é ajustada para tornar possível o tempo livre. Mais especificamente, é uma técnica que permite o próprio ‘ser capaz’ ou que faz a experiência do ‘posso fazer isso/ sou capaz’ ser possível. Nesse sentido, não é uma técnica que o homem aplica à natureza para manipulá-la. É uma técnica habilidosa inventada pelo homem para ser aplicada ao homem, a fim de permitir que o homem exerça influência sobre si mesmo, modele a si mesmo e adquira sua própria forma, por assim dizer” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 65-66)

Essa relação pedagógica atenciosa e aberta é o que possibilita que as coisas falem com autoridade³⁰ e despertem novas relações ao serem disponibilizadas – efeitos que trazem o mundo à vida ao torná-lo interessante, potente para um novo uso, para um novo começo. Assim, a educação como prática pedagógica pode exercer uma dimensão política: a possibilidade de “libertar os alunos” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 34) das expectativas da sociedade e da família que pesam sobre eles e de “libertação do mundo” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 99) para que seja apropriado e renovado pelos alunos através do estudo e da prática (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 25-103). Compreendo que essa liberdade se faz nos movimentos de criação (movimentos do pensamento) que professor e alunos realizam no envolvimento com as coisas, nas relações que tecem com elas e entre si. Trata-se, então, de um movimento de libertar os alunos, professor(es) e o mundo enquanto traça novos trajetos, novas relações.

O “des-cerramento do mundo” é lugar central na educação como *skholé*, pois, refere-se a uma experiência de abrir o mundo, torná-lo público, permitir que ele fale, que se mostre interessante, como algo com o qual valha a pena se ocupar, estudar, praticar. Ao mesmo tempo, é experiência que provoca os limites (cerramento) do mundo (suspendido) da sociedade, da família e da própria escola como instituição.

A “des-coberta de uma im-potencialidade” é o que possibilita a renovação do mundo que se des-cerra. É a experiência que torna possível a composição de novas relações com as coisas do mundo compartilhado: um confronto com as forças/limites do mundo e de si mesmo como desafio, deslocamento, interrupção de hábitos e modos de ser – forças que (mesmo quando evidenciam uma ausência, uma impotencialidade) provocam a (re)criação, um novo começo. Não é aquisição de conhecimento (embora isso possa estar envolvido), mas a formação de um espírito amoroso, interessado no mundo e nas relações que dão vida ao mundo.

O “des-cerramento do mundo” e a “des-coberta de uma im-potencialidade” são acontecimentos possíveis a partir da ação do professor-pedagogo que realiza, ele mesmo, como educação permanente de si, os movimentos que caracterizam o escolar. Assim, o professor que

³⁰ “De fato, em holandês, a palavra ‘autoridade’ (*gezag*) é derivada do verbo ‘dizer’ (*zeggen*): exercer essa autoridade faz com que as coisas digam algo para nós, faz com que nos atraiam. Podemos identificar um significado semelhante na palavra inglesa ‘autoridade’ (*authority*), porque é isso o que ‘escreve’ o mundo, ou seja, o que o torna algo que nos fala e comanda a nossa atenção. A educação é a concessão de autoridade para o mundo, não só por falar *sobre* o mundo, mas também e sobretudo por dialogar (encontrar, comprometer-se) com ele” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 98).

faz *skholé* vive uma vida educacional porque não lhe é suficiente ensinar – fazer passar um conhecimento, uma habilidade. A educação como um modo de viver se compõe na *relação com* (o mundo, a matéria, o aluno, as instituições, consigo mesmo) e vem em resposta à problematização da própria vida, que dá sentido a uma existência e potencializa o amor.

Não se trata de uma educação “centrada no aluno” ou “centrada no professor”, mas uma educação que deseja abrir e recriar o mundo juntos, uma educação “centrada nas relações” porque se vive e se faz a vida nas relações. É sempre uma relação que faz a educação acontecer, uma relação de cuidado, de gestos, de sons e silêncios, de vozes que se enlaçam, ressoam, relação que produz efeitos. Educação como composição, como conversação, em sintonia ao que também propõe Skliar (2019): espaço para pensar, viver, inventar e fazer coisas juntos. Encontro nessa ideia uma forte conexão entre o pensamento desses autores com o de Giuseppe Ferraro:

As vias da educação, assim como as do próprio caminho da vida, não são sinalizadas por placas, mas através dos encontros que fazemos. Também as escolhas de estudo são escolhas de encontros. Aos jovens dos cárceres que me perguntam como se faz para mudar, é preciso responder: com as relações. Assim como uma criança se relaciona com a voz antes de aprender a palavra, porque é importante quem lhe fala e como, antes mesmo do que o que se diz, porque se educa quando se é aquilo que se diz (FERRARO, 2010, p. 217).

Dar relevo às relações (com as pessoas, coisas, processos) nos pequenos gestos, nos seus encontros fortuitos e transformadores – um desafio que profana a escola em seus esquemas hierarquizantes e metódicos. “É ‘só’ um gesto, uma relação com o conhecimento, e não um corpo de conhecimento (...) o que inaugura e dá sentido à prática do professor” (KOHAN, 2008, p. 75). Esta abertura sensível à força do(s) gesto(s) foi sendo feita no confronto com os estudantes cantores, na experiência de ocupar com eles um espaço/tempo do acontecer musical-educativo. Um movimento de compreender essa experiência me impulsionou a perceber a prática educativa, a escola, como este espaço-tempo em que fluímos, partilhamos, construímos e vivemos tantos sentimentos.

Se a compreensão da escola, numa perspectiva da *skholé*, nos convoca a uma prática que desescolariza a educação quando suspende e profana as expectativas sociais de formação para o mercado, desejando uma abertura e criação de novos usos das coisas a partir do amor pelo mundo, pela vida no mundo, é urgente pensar uma escola onde o amor, as relações nos sentimentos, sejam possíveis, imprescindíveis, fundamentais.

2.3 Escola dos sentimentos: uma filosofia com a música

A escola que Giuseppe Ferraro (2018) nos apresenta, em seu livro *A escola dos sentimentos: da alfabetização das emoções à educação afetiva*³¹, tem no ensino da filosofia o seu argumento primeiro. Ela nasce como “experiência para uma didática da filosofia na escola regular” (p. 35), mas vai além ao expressar uma educação nos sentimentos, pelos sentimentos, dos sentimentos, para os sentimentos, tendo a filosofia como regulação: “filosofia como escola de relações, escola de cidade” (p. 24).

Logo de início, o livro apresenta três importantes noções envolvidas na ideia da *escola dos sentimentos* e que serão mencionadas durante todo o livro no seu percurso narrativo-conceitual: as paixões, as emoções, os sentimentos. As primeiras são as que “estruturam o ânimo, arrebatam, são como impróprias, nos transcendem” (p. 23). Atração e repulsão mostram-se como extremos entre os quais se manifestam os diversos estados de ânimo. As emoções são “como impressões”, rápidas, passageiras. Já os sentimentos são compostos de tempo. “Ensinam-se. São laços, tecem-se. Vêm com o tempo e com o tempo também mudam ou acabam” (FERRARO, 2018, p. 23). Os sentimentos estão naquilo que nomeia a escola de Ferraro, são a sua essência. Senti-los, ensiná-los, tecê-los fazem parte de um delicado e constante exercício educacional. No entanto, a *escola dos sentimentos* não exclui as paixões e as emoções - ao contrário, as toma como forças, mas vai além quando se realiza no cultivo de um tempo próprio que compõe laços – daí, a relevância da distinção posta desde o início.

Importa para esta pesquisa, de um modo especial, um princípio da *escola dos sentimentos* que traz em si a música:

Educar-se nos sentimentos é cultivar o tempo interior, que é feito de ritmos, de fluxos, o mesmo tempo da música. Cada um tem a própria melodia com as suas variações. Educar os sentimentos é como compor o próprio tempo, compor-se, ser uma composição de laços. Tecer o próprio ânimo. Dentro de cada um tem como que um escriba e um pintor, lê-se no *Filebo*. Escreve-se e pinta-se. Existem as narrações e as imagens daquilo que estamos nos tornando (FERRARO, 2018, p. 23).

Ferraro tece uma interlocução entre os movimentos filosófico, educativo e musical que sustentam sua escola. Essa interlocução sublinha a *educação de si nos sentimentos e dos sentimentos* como uma aplicação da filosofia e como um modo de fazer música, de fazer-se música: *composição* de fluxos (afetivos, sonoros, rítmicos, melódicos), de laços, num processo relacional cuidadoso, enquanto narra e cria (n)um tempo sentido, singular, expressivo – tempo musical. Música, portanto, como forma de narração da relação educativa, expressão do ânimo

³¹ O livro é uma tradução do original em italiano *La scuola dei sentimenti Dall'alfabetizzazione delle emozioni all'educazione affettiva* (2010), com publicação da NEFI Editora, da qual participei da revisão.

que a movimenta e que ela mesma produz; processo de vida, uma vez que a narrativa, conforme Ricoeur (2010) e sua teoria da narração, é aquilo que nos torna vivos, dá sentido à existência: somos porque narramos, compomos narrativamente nossas vidas em percurso, na relação com outros.

Ferraro pensa a *filosofia como um saber de relação*. Segundo o filósofo, para a filosofia:

Não se trata de saber esta ou aquela coisa, mas de saber desta ou daquela coisa, o que nos faz falar deste ou daquele modo, pondo-nos em relação de um modo ou de um outro, fazendo-nos sentir em um estado de ânimo singular. Não se trata de saber o que é esta ou aquela coisa; trata-se, ao contrário, de saber como esta ou aquela coisa é realmente no seu ser. Aproxima-se mais a um modo, e sempre por relação, e sempre naquele entrelaçamento do próprio, do impróprio, do comum, portanto do bem. De como esta ou aquela coisa esteja bem no seu ser aquilo que é. (FERRARO, 2018, p. 25).

Ao descentralizar o saber do objeto, da sua definição, Ferraro evoca um saber relacional. É em relação que podemos saber de nós e do mundo, na medida em que podemos tocá-lo e ser tocados por ele, conforme nos damos ao exercício de compor com as singularidades de modo a criar um comum. Sua sutileza evoca um saber que emerge de um “relacionar-se com”, um envolvimento, uma pessoalidade, uma sensibilidade ao modo como algo ou alguém nos afeta e como o afetamos. Sentir os deslocamentos e estados de ânimo que algo produz quando em movimento, em relação. Remeto ao que acontece quando nos aproximamos de uma música. Não é suficiente saber esta música, mas saber dela, tocá-la, fazê-la soar em minha (nossa) própria voz, escutar suas sonoridades, experimentar as relações nela contidas e que as contêm, aquilo que ela suscita e provoca, saber como ela é em mim, em nós. Um saber sensível a como é aquilo que nos afeta.

Transpondo esse saber para a escola, Ferraro nos convida a pensá-la em suas relações: em como a escola esteja bem naquilo que é e seja boa. “A escola dos sentimentos é um modo de ser escola em uma relação que é uma educação nos sentimentos”. E completa: “a filosofia, na sua aplicação, é uma educação desse tipo” (FERRARO, 2018, p. 25). Filosofia como um movimento educativo e musical em sua prática. Assim, “ir bem na escola” é um efeito do saber o quão boa a escola é, não o quão bem eu sei um conteúdo. Saber bem um conteúdo é consequência das relações que ali estabeleço comigo mesmo, com os outros, com as coisas porque alimentam, sustentam, fazem estar bem, fazem saber; um saber de experimento, de sabor, de vibração, saber vivido no corpo, num afeto transposto ao sentimento. Uma educação afetiva, que se faz sentimental no tempo da relação que educa o olhar para ver o bom – não para ver bem, mas para fazer ver bem alguma coisa – um modo de mirar [escutar] que educa o próprio olhar [ouvir] (FERRARO, 2018).

Para Ferraro, essa relação de saber é saber do amor:

A Filosofia é a única expressão de saber em que há um sentimento na sua denominação. Traduz-se por “amor ao saber”, mas dever-se-ia de forma mais correta respeitar a inversão da composição da palavra, segundo a correta regra linguística, e traduzir “saber do amor”. Mas isso também não é suficiente. Aquele *philía* da palavra grega não pode ser traduzido por amor como ocorreu na tradição que quis absorver o seu sentido. E não porque *philía* quer dizer mais diretamente amizade. *Philía* é, ao contrário, a expressão de um laço que não é diretamente parental, conforme a consanguinidade da família, mas que exprime um afeto equivalente a esta, se não mais intenso, porque não é patrimonial. Um laço, baseado no afeto, ao contrário de um afeto baseado num laço. (FERRARO, 2018, p. 113)

O laço que compõe essa forma sutil de relação com o saber é a relação de afeto que liga, envolve e que o filósofo italiano elabora:

A amizade é sem dúvidas uma forma de amor, assim como o amor é uma forma de amizade, juntos indicam a afeição. Poderá ser dada pela semelhança ou esta ser sua consequência. É preciso já abrir nesta pesquisa o grau de saber próprio da filosofia. A amizade remetida ao termo *philía* indica um ser ao lado de. O amigo é aquele que está do seu lado. Aquele que te dá apoio, como se fosse você mesmo (...). (FERRARO, 2018, p. 113-114)

Diferente de “fundamento”, algo fixo e que se precisa escavar para ver, a ideia de apoio chama o outro numa ação de amparo, de presença, “para ultrapassar um limite, para libertar-se” (FERRARO, 2018, p. 213). Evidencia o valor do outro como “um fundamento breve, veloz”. O “outro é a possibilidade do próprio ser aquilo que se é e aquilo que se devém” (FERRARO, 2018, p. 213). O amigo, portanto, não exige que você seja outro e não é aquele que faz ser igual a você, mas que “faz” ser quem você é. Fazer saber de si mesmo não é dar a ver o que sempre existiu, mas sentir algo que está no fundo (à espreita?) e que vem sendo tecido no movimento de ser com o outro, para o outro, um saber que é de relação. “Ser *phílos* quer dizer estar de um lado, *philosophia* indica estar do lado do saber, tomar uma posição. Saber tomar uma posição, dispor-se. Enlaçar-se. Este saber é próprio da filosofia” (FERRARO, 2018, p. 114).

A *prática filosófica* para Ferraro é “ver aquilo que falta naquilo que é, para que aquilo que é seja realmente aquilo que é. A falta é dada pelo sentimento” (FERRARO, 2018, p. 28). Como um modo de esclarecer essa ideia, Ferraro remete à frase dita pelos que amam: “Sinto sua falta e, no entanto, você está no meu ânimo e presente como absoluto. Se o desejo diz daquilo que falta e não existe, o sentimento diz daquilo que falta e está presente. Diz dos laços, daqueles dos quais não podemos abdicar” (FERRARO, 2018, p.28).

Nesse sentido, se poderia dizer que educar está mais próximo de acompanhar o outro e ajudá-lo a sentir-se, do que ensinar para alguém o que é bom e certo para si. Para Ferraro, (2018) *educar é diferente de instruir*: “a instrução faz parte da educação” (p. 237). Instruir é dar os

meios, colocar alguém em condição de desenvolver uma habilidade, de aprender. Educar vai além.

A educação é sempre sentimental. Diz respeito à narração das paixões. Não à definição e à classificação das paixões. Não aos esquemas. Os sentimentos são as paixões que se narram (...). A instrução requer uma personalização técnica (...). A educação requer, ao contrário, uma personalização como relação de familiaridade, ou seja, intimidade (FERRARO, 2018, p. 238).

O professor, a professora, nesse contexto, são quem constrói uma relação sensível com aquele(a) aluno(a) e que possibilitam sentir o que não está evidente, mas que pode se tornar; são quem ajuda o outro a ser quem ele é, a sentir-se, expressar-se, dizer de si mesmo... ou, em outras palavras, a encontrar a sua verdade.

Quem busca o “verdadeiro” no “certo” voltando-se sobre seu caminho o perderá, porque o verdadeiro está dentro do ânimo, a verdade não é uma coisa. É uma relação. É o que sinto do outro dentro de mim: a verdade não se toca como uma coisa, a verdade lhe toca, você a sente”. (FERRARO, 2018, p. 223)

O(a) professor(a) é quem está atento ao imperceptível, ao não nomeado, não para aprender a nomear ou perceber, mas porque a educação requer uma proximidade que não está somente nas palavras, está nos gestos, no olhar, na voz, nos modos de dizer e de agir que compõem uma relação sentimental.

É na vertente educativa da relação ensinante que a amizade, a philía, encontra o saber, suscitando aquela compreensão de si que afeta o sentimento, o edifica. A relação ensinante é uma relação sentimental. O amigo verdadeiro, que a philía engloba como laço, não é quem é igual a você, mas quem te torna igual a você mesmo. Quem ensina é a pessoa interposta entre si e o mundo, faz saber, faz também sentir aquilo que é o saber (FERRARO, 2018, p. 35).

A pessoa interposta para Ferraro, pode-se dizer, é como quem ensina a cantar, alguém sensível aos movimentos do canto, que tece um saber a partir de uma relação, a medida em que o(a) aluno(a) escuta a sua própria voz dentro de seu corpo e também fora dele, em ressonância com outras vozes, outros corpos. Trata-se de uma disciplina, um modo de saber e de estar, um estilo de vida que não se pode ensinar, mas se pode experimentar, compor, formar, sempre em relação. Um exercício educacional na relação ensinante em que falar daquilo que nos toca, cantar aquilo que nos toca, ser tocado e tocar com a voz, com a música que cantamos, edificam o sentimento, uma relação sentimental, um saber que se pode sentir num entrelaçamento do próprio, do impróprio e do comum.

Percebo na *escola dos sentimentos* uma interlocução entre filosofia, música e educação que estilhaça as zonas limítrofes do saber, do pensar, do ser, do estar e do habitar com o outro na escola – porque nela não há sujeitos repartidos, dissociados em corpo e mente, porém, pessoas que são provocadas ao exercício de mirar-escutar a si mesmo no mirar-escutar o outro,

sempre em relação. Esse movimento convida a pensar a escola a partir de uma composição de afetos e não de individualidades. Escola como ser em relação que tece sentimentos, laços – escola como vida.

2.4 Um Intermezzo com Deleuze & Guattari

As duas ideias de escola apresentadas nesta pesquisa – *skholé* e *escola dos sentimentos* – constroem o escolar pensado e gestado em sua tradição afinada à prerrogativa capitalística. Em ambas as escolas, ao invés de uma economia de produto e produções, está em questão uma relação de partilhas, afetos, e afetações, um determinado modo, micropolítico, de fazer e de ser escola, que abrange desejos, sentimentos, devires, e também aquilo que Deleuze e Guattari chamam de “agenciamentos”. O desejo é sempre produzido nos agenciamentos:

Um agenciamento comporta estados de coisas e enunciados, estilos de enunciação. É interessante, a História é feita disto, quando aparece um novo tipo de enunciado? Por exemplo, na revolução russa, os enunciados do tipo leninista, quando eles aparecem, como, em que forma? Em 68, quando apareceram os primeiros enunciados ditos de 68? É bem complexo. Todo agenciamento implica estilos de enunciação. Implica territórios, cada um com seu território, há territórios. Mesmo numa sala, escolhemos um território. Entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor. E há processos que devemos chamar de desterritorialização, o modo como saímos do território. Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. E é aí que o desejo corre... (DELEUZE, *Abecedário*, verbete “desejo”)

As instâncias sociais de poder também fazem agenciamentos que processam uma produção de desejo, mas de pertencimento aos valores dominantes - desejo de ter dinheiro, fama, poder, desejo por repressão (a minha própria, mas também de exercê-la sobre outros), por exemplo. Há no capitalismo, por meio dos microagenciamentos sociais de poder, uma produção de subjetividades e sujeição social. Em razão da subjetividade capitalística, que acontece em escala mundial, passamos a investir em nossa própria repressão por medo da experimentação, das composições com outros modos de existência, medo de termos pensamentos novos, de termos outras percepções de nós mesmos e do mundo, medo de vivermos de um outro modo. Por causa desse medo, nos agarramos a um sujeito de enunciação – aquele que reproduz os discursos dominantes e deseja o que o sistema nos aponta como “falta”. Investimos nas “linhas duras”³² que nos compõem.

³² “Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza diversa. A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de **segmentaridade dura** (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie); a família-

A Escola, como instituição representante do Estado, das leis e programas de formação, comporta um estado de coisas que reproduz enunciações normatizantes para nos conformar ao modelo capitalista da sociedade. Com suas normas e expectativas capitalísticas, essa Escola-Estado reprime os processos intensivos do desejo como criação. No entanto, outros agenciamentos podem atravessar o ambiente da Escola-Estado e, com suas linhas flexíveis e de fuga, desterritorializar os códigos, provocar outros modos de arranjo do próprio aparato escolar, desestabilizar seu funcionamento, desencadear rupturas. Esses agenciamentos são formados como estratégias de existência da própria vida na escola e independem de qualquer movimento institucional organizado.

Pode-se perceber interseções entre *skholé* e *escola dos sentimentos* - ambas são: movimentos educacionais de suspensão e profanação da escola dominante (a Escola-Estado); abertura a novos modos de ser no encontro com outros, com o mundo e consigo mesmo naquilo que se é (em devir); portanto, agenciamentos coletivos de enunciação que abrem e criam mundos. A música, em especial o canto em grupo, pode ser um agenciamento desse tipo.

2.5 Música: o ritornelo e o plano de composição³³

a profissão; o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército depois a fábrica-e depois a aposentadoria. (...). Em suma, todas as espécies de segmentos bem determinados, em todas as espécies de direções, que nos recortam em todos os sentidos, pacotes de linhas segmentarizadas. Ao mesmo tempo, temos **linhas de segmentaridade bem mais flexíveis**, de certa maneira moleculares. Não que sejam íntimas ou pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas, elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. (...) Muitas coisas se passam sobre essa segunda espécie de linhas, devires, micro-devires, que não têm o mesmo ritmo que nossa “história”. Por isso são tão penosas as histórias de família, as referências, as rememorações, enquanto todas as nossas verdadeiras mudanças passam em outra parte uma outra política, outro tempo, outra individuação. (...) Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha da gravidade ou de celeridade, é a **linha de fuga**, e de maior declive (...). Essa linha parece surgir depois, se destacar das outras, se conseguir se destacar. Pois, talvez haja pessoas que não têm essa linha, que têm apenas as duas outras, ou que têm apenas uma, que vivem apenas sobre uma. No entanto, de outra maneira, essa linha está aí desde sempre, embora seja o contrário de um destino: ela não tem que se destacar das outras; ela seria, antes, primeira, as outras derivariam dela. Em todo caso, as três linhas são imanentes, tomadas umas nas outras. Temos tantas linhas emaranhadas quanto a mão.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 145-146, grifos da pesquisadora)

³³ Nesta subseção, foi incluído trecho sobre o estudo do conceito de “plano de composição”, segundo Deleuze e Guattari, contido em minha dissertação, orientada pela Dra. Regina Marcia Simão Santos: ALFONZO, Neila Ruiz. *Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e dois coros infantis*, UNIRIO, 2004.

Esta pesquisa faz uma interlocução com a filosofia de Deleuze e Guattari ao pensar a música feita por um grupo coral na escola. Não se busca, com isso, responder perguntas que perseguem uma categorização da música, tão presentes na escola, do tipo: “o que é música?” ou “qual a finalidade da música?”. Aproxima-se mais à pergunta “o que pode a música?” e, mais especificamente: “o que pode a música feita no Coro do Colégio Pedro II do *campus* Engenho Novo II?”, “quais os efeitos naqueles que a produzem?” Nessa trilha, a pesquisa toma de Deleuze e Guattari os conceitos de “ritornelo” e “plano de composição”.

Os autores elaboram o conceito de “ritornelo” num dos capítulos de *Mil Platôs*³⁴ para falar de “*todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, (...) quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 132, grifo no original).

“Ritornelo” é um termo da música que se refere à ideia de repetição³⁵ no tocante à escrita (sinal de repetição) e à forma (seção que retorna, ou seção em que todos retornam – um *tutti*). Porém, um outro elemento está envolvido na ação de repetir ao se fazer música: *a variação*. É sobre isso a frase de Shelley Manne (importante baterista de jazz nos anos 50): “nunca tocamos uma vez da mesma forma”³⁶. Há que se fazer muito esforço para que não ocorra uma diferença, por mais sutil que seja, ao se cantar/tocar um mesmo trecho musical. Em alguns movimentos, gêneros e estilos musicais, a repetição com variação é traço característico – como na música barroca onde o contraste (de dinâmica, articulação, textura, por exemplo) e a variação (como o uso de ornamentação sobre um trecho ou seção que se repete) são esperados como manifestação

³⁴ *Mille Plateaux* teve sua edição original em um único volume (Les Éditions de Minuit, Paris, 1980). No Brasil, foi publicada em cinco volumes pela Editora 34 (São Paulo, 1995-97). A obra contém 15 capítulos, 15 platôs. O Platô 11 (vol. 4 na edição brasileira) tem o título “Acerca do Ritornelo”, com tradução de Suely Rolnik.

³⁵ “Ritornello [em italiano]: Este termo exprime uma acção (sic) de retorno aplicada de várias maneiras como se segue: a) Coro, estribilho ou refrão. b) Refrão de certos Madrigais italianos dos sécs. XIV e XV. c) Interlúdio ou repetição de introdução instrumental na composição vocal. d) Canção popular italiana de estâncias de três versos rimando o primeiro com o terceiro. e) Retorno à actuação (sic) da orquestra completa [*tutti*] depois de trecho de solista. f) Sinónimo (sic) de DA CAPO. Os termos correspondentes das várias línguas são: Ritornelo (P); Ritournelle (Fr.); Ritornel (Ing.); Ritornell (Al.) Enquanto em Italiano a palavra dá para qualquer das aplicações acima, nas outras línguas, em geral, usa-se o termo REFRAIN [Refrão] para o estribilho ou coro reservando-se RITORNELLO, nas suas várias ortografias, só para os outros casos”. (Dicionário de Termos Musicais, 1985, p. 599). “Ritornelo é uma marcação ou sinal com dois pontos diante [de] uma linha vertical, usado para delimitar um trecho musical em uma partitura que deve ser repetido (...). A marcação é composta por dois símbolos na partitura, um que marca o início |: e outro que marca o fim :|. Todo trecho compreendido entre esses símbolos é o segmento a ser repetido. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ritornelo>> (acesso da pesquisadora em fevereiro de 2019).

³⁶ CORTEZ, Renata. *Comentando o jazz - o que é?* Disponível em:<<http://renatacortezsica.com.br/jazz/paginas/comentando.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

de habilidades (estética-inventiva-técnica) do intérprete. No *jazz*, isso foi levado ao ponto da livre improvisação (sobretudo no *free jazz*), sendo traço característico desse gênero a existência de um grande trecho (*chorus*³⁷) reservado à improvisação individual/coletiva sobre um tema. O músico de *jazz* tem, na repetição, a base para o salto de seu improviso. Pode-se dizer que, na música, mesmo sendo o mesmo material, o mesmo objeto que retorna, *o sentido da repetição está na diferença*.

Com a noção musical de “ritornelo”, Deleuze e Guattari elaboram o conceito filosófico de um tipo de agenciamento que toma o movimento da repetição como produção de diferença. Eles começam o capítulo sobre o ritornelo narrando algumas imagens em que a música se faz presente como geradora de processos de agenciamentos em três diferentes movimentos. São como imagens-música, suscitam sonoridades, expressão. Trago aqui três dessas imagens.

Uma primeira imagem-música: uma criança no escuro cantarola para espantar o medo. Sua cançãozinha a orienta no caminho enquanto anda e para, acelera ou diminui seu passo – uma ordem vai se instalando no caos. Ela ousa deslocamentos, circula um centro ainda frágil, se arrisca... pode até chegar a saltar ao mesmo tempo em que canta. A própria canção é um salto: uma passagem do caos a um começo.

Uma segunda imagem-música: uma roda de criança onde se brinca com variações/combinções rítmicas de consoantes e vogais. As vozes em ritmos são como forças da criação geradas e circuladas no interior desse espaço, em torno de um centro outrora incerto e frágil. Anda-se em torno da roda com segurança. Estamos em casa. As forças do caos são mantidas no exterior graças ao muro formado por componentes vocais, sonoros, musicais. Os cantos arregimentam as forças do a ser feito, “marcam territórios” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116).

Uma terceira imagem-música: “entreabrimos o círculo”, permitimos que alguém entre, o convidamos, ou “nós mesmos vamos para fora” como que atraídos por um lado do círculo

³⁷ No *jazz*, as composições [temas] são, geralmente, formadas por 32 compassos, divididos em quatro seções ou blocos, possuindo 8 compassos cada seção. A execução da melodia desenvolve-se conforme [segue:] realiza-se a seção **A**, repete-se a seção **A**, passa-se à seção **B** e finaliza-se com a seção **A**, percorrendo um *chorus* de 32 compassos. O bloco intermediário **B**, único diferente dos outros, é denominado **Bridge** ou **Ponte** e está na tonalidade de cinco graus acima de **A** [no tom da dominante]. A Ponte serve de ligação entre as duas seções iniciais e a seção final da linha melódica. Transcorridos todos os blocos (**A – A – B – A**), diz-se que se completou um *chorus* da música. Outros *chorus* poder-se-ão repetir, como um *chorus* de trompete, um *chorus* de trombone, um *chorus* de saxofone, e assim por diante. Poderemos ter até um *ensemble chorus*, empreendido por todos os instrumentos musicais da banda. Usualmente, o primeiro e o último *chorus* são temáticos e os intermediários são os improvisativos. Fonte: <<http://renatacortezsica.com.br/jazz/paginas/comentando.htm>> (acesso da pesquisadora em junho de 2019).

onde se faz uma abertura às “forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116-117).

As três imagens correspondem aos três dinamismos que compõem o ritornelo sem uma concepção evolutiva:

I. *Infra-agenciamento: Fazer um eixo, enfrentar o caos*³⁸. Envolve uma oscilação regular de elementos selecionados que passam a direcionar o movimento, como “placas” no caminho. São os *componentes*³⁹ *direcionais*. Eles constituem *um meio* a ser explorado: “cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118). Assim, uma cançãozinha é um elemento que direciona o caminho, um salto. Ela mesma torna-se um meio na repetição de seus componentes: uma sequência de notas, uma região/timbre vocal, um andamento, uma postura. Um conjunto que faz um bloco de tempo e espaço na regularidade de sua incidência – uma repetição periódica. A repetição periódica é também o que determina um outro elemento que caracteriza um meio: *o código*. “Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica”. Mas, assim como na música, essa repetição se dá com variação contínua: “cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118). Graças a esse traço do código – sua potência de transcodificação⁴⁰ – os meios passam um no outro, são comunicantes entre si, se atravessam, se transformam. Porém, na abertura que fazem, os meios sempre estão sob o risco de um esgotamento ou de uma intrusão do caos com sua instabilidade e inconsistência. “Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.119). Não o ritmo métrico, medido (dogmático)⁴¹, mas o

³⁸ Para os autores, o caos não se define pela total ausência de forma ou de organização, mas por um estado de pura multiplicidade, excesso e total instabilidade: “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 153).

³⁹ Entende-se como “componentes” quaisquer elementos que participem da constituição de um “bloco de espaço-tempo”: “não só as marcas do agenciamento que reúnem materiais, cores, odores, sons, posturas, etc., mas diversos elementos deste ou daquele comportamento agenciado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 133).

⁴⁰ “A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118,119).

⁴¹ Talvez os autores estejam evocando uma certa malemolência do ritmo (o incomensurável?) que não remete à exatidão metronômica, à distribuição fixa dos tempos e de seus acentos métricos padronizados, mas às relações sensíveis num fluxo de eventos que faz um tempo expressivo, ou, como se diz na música popular, com *swing*. “Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros,

ritmo crítico – “aquele que liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio a outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção. (...) Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119). Um “ritmo funcional”. Enquanto a repetição periódica dos componentes faz um meio, o ritmo opera uma articulação entre meios, ele está “entre” – esse intervalo onde também está o caos e onde o próprio caos pode vir a tornar-se ritmo⁴². Tudo isso está no infra-agenciamento, que vai dando consistência a um plano: componentes direcionais, criação de meios, códigos, ritmos funcionais, transcodificações, movimentos pré-territoriais.

II. *Intra-agenciamento: Fazer um território, uma casa*. Traçar um espaço seguro ao redor de um eixo, agenciar forças – agora, para estabilizar um espaço, fazer um lugar, uma morada que proteja das forças do caos e acolha as potências íntimas da *terra*⁴³. “Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que (...) as forças interiores da terra não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 116). É um novo dinamismo no qual emerge uma *dimensão expressiva*: os componentes de meios ultrapassam a função de direcionar, de “placas”, para tornarem-se qualitativos – *são os componentes dimensionais*, ou, ainda, o “ato do ritmo tornado expressivo”, um devir-expressivo do ritmo. A esse processo, os autores dão o nome de *territorialização*:

O *território* não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da *territorialização*. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 122, grifos da pesquisadora).

Ao mesmo tempo em que esse dinamismo consolida o território, ele intensifica um *jogo relacional* entre as “matérias de expressão” (ou qualidades expressivas) que, na sua potência de

como nos turcos. É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119).

⁴²“O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios (...). É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.119).

⁴³ “E sem dúvida a terra não é a mesma coisa que o território. A terra é esse ponto intenso no mais profundo do território, ou então projetado fora do território como ponto focal, e onde se reúnem todas as forças num corpo-a-corpo. A terra não é mais uma força entre as outras, nem uma substância enformada ou um meio codificado, que teria sua vez e sua parte. A terra tornou-se este corpo-a-corpo de todas as forças, as da terra como as das outras substâncias, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas com o inferno e com o subterrâneo, o sem-fundo. Ele não corre mais o risco de dissipar-se nos meios, mas de afundar-se longe demais na Terra, Empédocles” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 154).

modulação, exercem e ampliam a sua autonomia a ponto de construírem um *estilo*, mas sem um pertencimento, sem uma fixidez, ou perderiam sua autonomia expressiva, sua potência de modular. Nesse *jogo relacional* interno, são produzidos dois elementos que exprimem dois modos diferentes do território se relacionar com os meios: os *motivos*⁴⁴ *territoriais* (quando as matérias expressivas se relacionam com o meio interior dos impulsos) e os *contrapontos*⁴⁵ *territoriais* (quando as matérias expressivas se relacionam com o meio exterior das circunstâncias). Desse modo, as matérias de expressão traçam os limites do território, mas também o expandem⁴⁶ produzindo dois efeitos: a reorganização das funções e o reagrupamento de forças. O primeiro efeito é o movimento de apropriação de uma qualidade e a sua conversão a uma funcionalidade que emana do território, ou, ao contrário, uma qualidade expressiva que se apropria de uma funcionalidade, convertendo-a num movimento expressivo imanente ao território. É nesse sentido que “no território todas as atividades adquirem um aspecto prático novo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 129). Já o outro efeito, reagrupamento de forças, é o movimento do território de juntar “todas as forças advindas dos diferentes meios num só feixe constituídos pelas forças da terra” – a terra como “receptáculo ou base” de todas as forças difusas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 129). Um centro intenso que está, ao mesmo tempo, dentro e fora do território, pois é um ponto de convergência também de outros territórios e, por

⁴⁴ No campo da música, *motivo* é o nome que se dá a uma “ideia musical curta, podendo ser melódica, harmônica ou rítmica, ou as três simultaneamente. Independente de seu tamanho, é geralmente encarado como a menor subdivisão com identidade própria de um tema ou frase” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA; 1994, verbete “motivo”; p. 624).

⁴⁵ Outro termo trazido da música, *contraponto* refere-se à “arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim, *contrapunctum*, “contra a nota”. Foi usado pela primeira vez no séc. XIV, quando a teoria do contraponto começou a se desenvolver a partir da teoria mais antiga do descante. Quando se acrescenta uma parte a uma outra já existente, diz-se que a nova faz contraponto com a anterior. O termo às vezes é reservado para a teoria ou o estudo de como uma parte deveria ser acrescentada a outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue de “polifonia”, significando literalmente “sons múltiplos”; existe, no entanto, uma tendência a aplicar “polifonia” à prática do séc. XVI (o período de Palestrina) e “contraponto” à do início do séc. XVIII (a época de Bach) (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA; 1994, verbete “contraponto”; p. 218).

⁴⁶ “O que uma matéria faz como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, *as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão “exprimir” a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias*. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão. De um lado, as qualidades expressivas estabelecem entre si relações internas que constituem motivos territoriais: ora estes sobrepujam os impulsos internos, ora se sobrepõem a eles, ora fundem um impulso no outro, ora passam e fazem passar de um impulso a outro, ora inserem-se entre os dois, mas eles próprios não são “pulsados”. (...) Por outro lado, as qualidades expressivas entram também em outras relações internas que fazem contrapontos territoriais: desta vez, é a maneira pela qual elas constituem, no território, pontos que tomam em contraponto as circunstâncias do meio externo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124,125 - grifo no original).

isso, funciona ora como um ponto de gravidade, ora como projeção a outros territórios, a outros agenciamentos. Com isso, já se desencadeia algo que irá ultrapassar o território.

III. Inter-agenciamento: *Abrir o território a novas forças*. Linha(s) de fuga, movimentos imprevistos de dissolução, desestabilizam os agenciamentos territoriais e provocam uma reconfiguração no modo de operar das matérias de expressão. Elas agora se tornam “componentes de passagem”, sem nenhum caráter de vestígio ou símbolo, nem finalidade de constituir um novo território. *Desterritorialização*. Criam-se outros ritornelos (novos agenciamentos) em continuidade aos movimentos já em curso no intra-agenciamento, pois “o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 146). É todo um processo transformacional com a potência de traçar um novo plano, desterritorializado por excelência: o *Cosmo*⁴⁷.

A *desterritorialização* e o conceito de *Cosmo* trazem à tona um problema: o da *consistência*⁴⁸, pois é certo que essa abertura no território não se faz ao *caos*, com sua potência de dissolução, de esvanecimento contínuo. No contexto em que abordam a noção de *consistência*, os autores perguntam: “O que faz manter junto [um grupo de componentes heterogêneos, ou de diferentes agenciamentos]?” e prosseguem: “parece que a resposta mais clara, mais fácil, é dada por um modelo *arborescente*, centralizado, hierarquizado, linear,

⁴⁷ Ao falarem do inter-agenciamento, Deleuze e Guattari introduzem o conceito de *ritornelo cósmico* e o diferem do *ritornelo territorial*, conforme a classificação que fazem dos ritornelos: “1) os ritornelos territoriais, que buscam, marcam, agenciam um território; 2) os ritornelos de funções territorializadas, que tomam uma função especial no agenciamento (a Cantiga de Ninar, que territorializa o sono e a criança, a de Amor, que territorializa a sexualidade e o amado, a de Profissão, que territorializa o ofício e os trabalhos, a de Mercado, que territorializa a distribuição e os produtos...); 3) os mesmos, enquanto marcam agora novos agenciamentos, passam para novos agenciamentos, por desterritorialização-reterritorialização (...); 4) os ritornelos que colhem ou juntam as forças, seja no seio do território, seja para ir para fora (são ritornelos de afrontamento, ou de partida, que engajam às vezes um movimento de desterritorialização absoluta (...)). Eles deixam de ser terrestres para tornarem-se cósmicos: quando o Nomo religioso desabrocha e se dissolve num Cosmo panteísta molecular; quando o canto dos pássaros dá lugar às combinações da água, do vento, das nuvens e das brumas. “Fora o vento, a chuva...” O Cosmo como imenso ritornelo desterritorializado). (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 137-138)

⁴⁸ “O problema da consistência concerne efetivamente a maneira pela qual os componentes de um agenciamento territorial se mantêm juntos. Mas concerne também a maneira pela qual se mantêm os diferentes agenciamentos, com componentes de passagem e de alternância. Pode até ser que a consistência só encontre a totalidade de suas posições num plano propriamente cósmico, onde são convocados todos os disparates e heterogêneos. No entanto, cada vez que heterogêneos se mantêm juntos num agenciamento ou em interagenciamentos, já se coloca um problema de consistência, em termos de coexistência ou de sucessão, e os dois ao mesmo tempo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 138).

formalizante”. Deleuze e Guattari recorrem à “teoria da consolidação” do filósofo belga Eugène Dupréel (1879-19670) para pensarem a *consistência* num *funcionamento rizomático*⁴⁹:

Há toda uma "maquinica" biológico-comportamental, todo um *engineering* molecular que deve nos permitir compreender melhor a natureza dos problemas de consistência. O filósofo Eugène Dupréel havia proposto uma teoria da *consolidação*; ele mostrava que a vida não ia de um centro a uma exterioridade, mas de um exterior a um interior, ou antes de um conjunto vago ou discreto à sua consolidação. Ora, esta implica três coisas: que haja não um começo de onde derivaria uma sequência linear, mas densificações, intensificações, reforços, injeções, reheaduras, como outros tantos atos intercalares ("não há crescimento senão por intercalação"); em segundo lugar, e não é o contrário, é preciso que haja acomodação de intervalos, repartição de desigualdades, a tal ponto que, para consolidar, às vezes é preciso fazer um buraco; em terceiro lugar, superposição de ritmos disparatados, articulação por dentro de uma inter-ritmicidade, sem imposição de medida ou de cadência. A consolidação não se contenta em vir depois; ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, *intermezzo*. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto o de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 140-141).

A heterogeneidade é condição de todo agenciamento. Um *funcionamento rizomático* é também condição não só à coexistência e sucessão de heterogêneos, matérias fragmentadas, molecularizadas, extraídas de outros territórios, disparatadas, como também à operação que os consolide em relações enunciativas próprias, expressivas:

A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo: não porque haveria nascimento de uma diferenciação, mas porque os heterogêneos que se contentavam em coexistir ou suceder-se agora estão tomados uns nos outros, pela "consolidação" de sua coexistência e de sua sucessão. (...) Não há motivos e contrapontos de uma qualidade, personagens rítmicos e paisagens melódicas em tal ordem, sem constituição de uma verdadeira *ópera maquinica* que reúne as ordens, as espécies e as qualidades heterogêneas. O que chamamos de maquinico é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal. Visto que estes heterogêneos são matérias de *expressão*, dizemos que sua própria síntese, sua consistência ou sua captura, forma um "enunciado", uma "enunciação" propriamente maquinica. As relações variadas nas quais entram uma cor, um som, um gesto, um movimento, uma posição, numa mesma espécie e em espécies diversas, formam outras tantas enunciações maquinicas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 143, grifos no original).

Nesse contexto, os autores introduzem um outro elemento na constituição do *plano de consistência*, um dispositivo operacional determinante - a *máquina*: “Cada vez que um

⁴⁹ Para aprofundamento do conceito de “rizoma”, ler “Introdução: Rizoma” de *Mil Platôs*, vol. 1 da edição brasileira (editora 34), onde Deleuze e Guattari apresentam este conceito por oposição ao modelo da árvore. Cito: “os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 26). “(...) diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

agenciamento territorial é tomado num movimento que o desterritorializa (...), diríamos que se desencadeia uma máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 146). É a *máquina* que traça as variações e as mutações no agenciamento em vias de *desterritorialização*. Ela é um “conjunto de pontas” que tem conexão direta com o agenciamento, mas liberada pela *desterritorialização* – por isso seus efeitos no território são sempre *maquínicos* e não mecânicos. Os efeitos dependem da *máquina* que se constitui, do que acontece, os engates e desengates que produz. Os enunciados maquínicos:

são esses efeitos de *máquina* que definem a *consistência* [do plano *desterritorializado*] onde entram as matérias de expressão. Tais efeitos podem ser muito diversos, mas eles jamais são simbólicos ou imaginários, eles sempre têm um valor real de passagem e de alternância (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 146-147, grifos da pesquisadora).

Assim, pode-se compreender o processo da constituição de uma *consistência* num plano *desterritorializado*, que é o *Cosmo*, – um processo *rizomático* numa operação que pode atingir o “grande Ritornelo” – um “*plano de composição* propriamente estético”, tal como os autores se referem à Arte em *O Que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 251).

Os três dinamismos do Ritornelo não são equivalentes a etapas evolutivas, sequenciais, mas “três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 117) – ora eles se misturam, ora se alternam, ora se confrontam: forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas.

Sabe-se que o ritornelo está em todas as dimensões da vida: na Natureza, nas relações dos animais e humanas (família, trabalho, escola etc.), na arte, na música.

Para Ferraz, em diálogo com Deleuze e Guattari,

Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonâncias são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. (...) Fazer um território, fazer uma casa ou nicho é como que deixar claro que ali vive alguém, vive alguma coisa. “Quando é que cantarolo?” se pergunta Deleuze em *Abecedaire*: “cantarolo quando limpo a casa e tenho um rádio tocando ao fundo. Isto quer dizer: estou em casa. Cantarolo também quando não estou em casa e tento voltar para casa quando a noite cai. Hora de angústia, procuro meu caminho e tomo coragem ao cantarolar (...).” É isto o ritornelo, não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar. De escolher, fazer, sair e retomar este lugar. (FERRAZ, 2005, p. 35)

Deleuze e Guattari, na obra *O Que é a Filosofia?* (1992), falam de plano de composição em meio a relações de encaixe de molduras, planos e extensões. Falam de plano de composição como sistema de pontos e contrapontos capaz de operar um *desenquadramento*, produzir *linhas de fuga*, que atravessam e abrem o território, dissolvem uma identidade. As linhas de um plano

de composição tanto traçam figuras *num plano estrito* (decorrentes de forças que se fundem, se transformam, se enfrentam, se alternam), quanto abrem o plano de composição, devido à sua *potência de desenquadramento*. Assim, dizem os autores:

Encaixar essas molduras ou juntar todos esses planos, extensão de muro, extensão de janela, extensão de solo, extensão de declive, é todo um sistema composto rico de pontos e contrapontos. Mas, por mais extensível que seja este sistema, é preciso ainda um vasto plano de composição que opere uma espécie de *desenquadramento* segundo linhas de fuga, que só passe pelo território para abri-lo sobre o universo, que vá da casa-território à cidade-cosmos, e que dissolva a identidade do lugar na variação da Terra, uma cidade que tem menos um lugar do que vetores pregueando a linha abstrata do relevo. É sobre este plano de composição, como sobre ‘um espaço vetorial abstrato’, que se traçam figuras geométricas, cone, prisma, diedro, plano estrito, que nada mais são do que forças cósmicas capazes de se fundir, se transformar, se enfrentar, alternar, mundo de antes do homem, mesmo se é produto do homem. (...) Mas o quadro é também atravessado por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 241-242, grifos no original).

Plano de composição, portanto, não é concebido de antemão e abstratamente, mas na medida em que a obra avança, constituindo “seres de sensação”, “seres de fuga” (p. 244) - que se conservam e ao mesmo tempo fogem sobre um plano de composição⁵⁰:

E isso implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 243).

É na tensão entre essas duas direções que um plano de composição se produz. Vai ao mesmo tempo em direção a uma variação contínua e a uma dispersão das forças: o plano de composição engendrando novas clausuras, o plano de composição insistindo em desenquadrar e encontrar a abertura. Dessa forma, Deleuze e Guattari retratam as forças tornadas sonoras, na produção de Wagner; os tons que dispersam as forças, em Debussy; e a fórmula que obceca Boulez⁵¹.

⁵⁰ Os autores, neste trecho, se referem, a título de ilustração, à teoria do romance de Bakhtin, que vai mostrando, de Rabelais a Dostoievski, a coexistência dos componentes contrapontuais, polifônicos, e plurivocais com um plano de composição arquitetônico, sinfônico. E se referem também a Proust: “De cada coisa finita, Proust faz um ser de sensação, que não deixa de se conservar, mas fugindo sobre um plano de composição do Ser: ‘seres de fuga’...” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 244).

⁵¹ “O trabalho do plano de composição se desenvolve em duas direções que engendrarão uma desagregação da moldura tonal: os imensos fundos da variação contínua que fazem enlaçar e se unir as forças tornadas sonoras, em Wagner, ou os tons justapostos que separam e dispersam as forças agenciando suas passagens reversíveis, em Debussy. Universo-Wagner, Universo-Debussy (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 246). Falam assim de Boulez, operador do serialismo: “E sem dúvida o plano de composição engendra sempre novas clausuras, como na série. Mas, sempre, o gesto do músico consiste em desenquadrar, encontrar a abertura, retomar o plano de composição, segundo a fórmula que obceca Boulez: traçar uma transversal irredutível à vertical harmônica como à horizontal melódica que conduz blocos sonoros à individualização variável, mas também abri-las ou fendê-las num espaço-tempo que determina sua densidade e seu percurso sobre o plano” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 246).

Traçar, no plano vazio, extensões que produzam um infinito de aberturas, planos qualitativos, planos intensivos, variedade de planos capazes de produzir sensações: um plano de composição pode assim ser compreendido⁵². Um plano de composição se dá sempre sobre um material, diverso em cada caso: o suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a cor no tubo. Ao comentarem sobre a indiscernibilidade entre um tal *plano do material* e um *plano de composição das sensações*, dizem os autores que é difícil precisar onde começa e onde acaba a sensação:

E o material é tão diverso em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a cor no tubo,) que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço do pelo do pincel faz evidentemente parte da sensação e muitas outras coisas antes de tudo isso. (...) veremos como o plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216).

Deleuze e Guattari falam da arte como um plano de composição, destacando a composição técnica e a composição estética:

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte.
(...) Não confundamos, todavia, a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247).

Deleuze e Guattari falam da Natureza - do *habitat* ao Universo - como um plano de composição. São espaços qualitativos traçados a partir de relações de contraponto e que formam compostos de sensações, blocos, determinam devires. Num plano de composição, se misturam territórios ou são recortados territórios de outras espécies, que fazem contrapontos sem uma concepção finalista:

Cada território, cada *habitat* junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou se intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas. É neste sentido que Uexkühl, num primeiro aspecto, desenvolve uma concepção da Natureza melódica, polifônica, contrapontual. Não apenas o canto de

⁵² Cito: “Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (quando mais não seja, pela variedade de planos)” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 215).

“Como toda pintura, a pintura abstrata é sensação, nada mais que sensação. Em Modrian, é o quarto que acede ao ser de sensação dividindo por extensões coloridas o plano vazio infinito, que lhe dá de volta um infinito de abertura. (...) Em Kupka, é de início sobre o corpo que o pintor talha fitas ou extensões coloridas, que produzirão no vazio os planos curvos que o povoam, tornando-se sensações cosmogênicas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 236-237).

um pássaro tem suas relações de contraponto, mas pode fazer contraponto com o canto de outras espécies, e pode, ele mesmo, imitar estes outros cantos, como se se tratasse de ocupar um máximo de frequências. (...) Não é uma concepção finalista, mas melódica, em que não mais sabemos o que é arte ou natureza (...). Essas relações de contraponto juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires. Mas não são somente estes *compostos melódicos* determinados que constituem a natureza, mesmo generalizados; é preciso também, sob um outro aspecto, um *plano de composição sinfônica* infinito: da Casa ao Universo. Da endossensação à exo-sensação (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239).

Os autores comentam sobre a força do plano de composição, um território com sua força de afetar, em suas transições sutis (decomposições e combinações que se alternam ou se enfrentam) ou em suas composições de longa duração:

É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seus efeitos sobre o habitante. É um plano de composição do carvalho que porta ou comporta a força de desenvolvimento da bolota e a força de formação de gotas, ou o carrapato, que tem a força da luz capaz de atrair o animal até a ponta de um galho, numa altura suficiente, e a força de peso com a qual se deixa cair sobre o mamífero que passa – e entre os dois, nada, um vazio assustador que pode durar anos, se o mamífero não passa. E ora as forças se fundem umas nas outras em transições sutis, decompõem-se tão logo vislumbradas, ora se alternam ou se enfrentam. Ora deixam-se se selecionar pelo território, e são as mais benevolentes que entram na casa. Ora lançam um apelo misterioso que arranca o habitante do território, e o precipita numa viagem irresistível (...). Ora se abatem sobre o território e o invertem, malevolentes, restaurando o caos de onde ele mal saía. Mas sempre, se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos vivos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os compostos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 239-240).

Retratam dois estados de relação entre plano de composição técnica e plano de composição estética, tomando como exemplo a pintura a óleo:

Num primeiro caso, o quadro é preparado por um fundo branco, sobre o qual se desenha e se dilui o desenho (esboço), enfim se põe a cor, as sombras e as luzes. (...) Diríamos que a sensação (o composto de sensações) se projeta sobre plano de composição técnica bem preparado, de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo (...) (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 248).

No outro caso, o fundo se torna cada vez mais espesso, opaco e absorvente, de modo que ele se colore na divisão, e o trabalho se faz em plena massa sobre uma gama escura, as correções substituindo o esboço: o pintor pintará sobre a cor, depois cor ao lado de cor, as cores se tornando cada vez mais relevos, arquitetura sendo assegurada pelo “contraste dos complementares e a concordância dos análogos” (Van Gogh) (p. 247).

(...) não é mais a sensação que se realiza no material, *é antes o material que entra na sensação*. (...) o plano de composição técnica não mais tem autonomia a não ser no primeiro caso (...). Mas diríamos agora que ele *sobe* no plano de composição estética (...) (p. 249).

Finalizam os autores:

Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra

no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 251).

Para Deleuze e Guattari, importam o *respeito* com o qual se faz a aproximação da cor e se entra nela; e o *cuidado* com o qual se opera a junção dos planos. Comentam: “O difícil é juntar, não as mãos, mas os planos. Fazer relevos com planos que se juntam, ou, ao contrário, estratificá-los, cortá-los” (p. 232). Pois “é a junção de planos de mil orientações que define a casa-sensação” (p. 233).

Do composto ao plano de composição estética, enfim,

Tudo se passa (inclusive a técnica) entre os compostos de sensações e os planos de composição estética. Ora, este não vem antes, não sendo voluntário ou pré-concebido, não tendo nada a ver com um programa, mas também não vem depois, embora sua tomada de consciência se faça progressivamente e surja freqüentemente depois. A cidade não vem depois da casa, nem cosmos depois do território. (...) Chegamos, da sensação composta, ao plano de composição, mas para reconhecer sua estrita coexistência ou sua complementaridade, um só progredindo através do outro. A sensação composta, feita de perceptos e afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes no meio natural, histórico e social. Mas a sensação composta se reterritorializa sobre o plano da composição, porque ela ergue suas casas sobre ele, porque ela se apresenta nele em molduras encaixadas ou extensões articuladas que limitam seus componentes, paisagens tornadas puros perceptos, personagens tornados puro afectos. E, ao mesmo tempo, o plano de composição arrasta a sensação numa territorialização superior fazendo-a passar por uma espécie de desenquadramento que a abre e a fende sobre um cosmos infinito. Como em Pessoa, uma sensação, sobre o plano, não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo, pela Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém: abrir ou fender, *igualar o infinito*. Talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 252-253).

Nas três formas de pensamento – a arte, a ciência e a filosofia –, sempre está em curso o traçado de um plano sobre o caos: seja de imanência (com personagens conceituais), seja de coordenadas (com observadores parciais), seja de sensação (com figuras estéticas):

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. (...) (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 253).

O que os autores afirmam é a necessidade de se pensar por conceitos, por funções ou por sensações, como campos indiscerníveis, sem que um desses pensamentos seja melhor que outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente. Como rede com pontos culminantes: sensação que também é de conceito, ou de função; conceito que também é de

função ou de sensação; função que também é de sensação ou de conceito. Os três pensamentos se cruzam, sem identificação, como heterogênese:

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estado de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda determinado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênese (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.254 - 255).

A arte, a ciência e a filosofia traçam planos sobre o caos:

O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. (...) trata-se de vencer o caos por um plano secante que o atravessa (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 260 - grifo no original).

A luta não é entre essas três disciplinas, ou contra o caos, mas “*contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 261)⁵³.

Afirmam os autores:

É mesmo porque o quadro está desde início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?) A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 263).

A música é agenciamento, um modo outro de ocupar o espaço e de viver o tempo – o da composição estética em seu movimento de experimentação, de abertura ao indeterminado, de contração ao que afeta e cria sensação. Uma sensibilidade que desfaz o institucional, a tradição escolar dos mecanismos, dinamismos e das finalidades. Abre (im)possíveis como um constante movimento em Ritornelo. Fazer ritornelo é o movimento que constrói um plano de composição: repetição que seleciona traços, gestos, sons, sonoridades, cria uma postura, uma melodia, uma paisagem melódica, um território, uma casa onde nos sentimos bem, seguros. E tudo, então, retorna. O Ritornelo é o movimento que também desfaz a casa porque é sempre abertura ao que vem de fora. Ele retoma o eterno movimento no encontro com outras forças. Música como

⁵³“Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. (...) Perdemos sem cessar nossas idéias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 259).

Ritornelo: um modo que potencializa maneiras outras de fazer e ser escola enquanto relação – de afetos, aberturas, enquadramentos, composição estética de si e do mundo.

3 UMA PRÁTICA CORAL: ENTRE A CASA E A CIDADE

*O saber que não se conta fica imóvel.
(Ferraro, 2018, p.41)*

Este capítulo é um exercício de narrar parte de um percurso que ressoa e se expande como vida. Conta uma experiência educacional com um coro de jovens⁵⁴ tal como ela se faz verdade ao tocar de modo transformador, como passagem que não se pode pré-determinar senão tecer em relação, ao sabor do que se mostra, do que se pode viver. São trajetos contados em fragmentos que cintilam pela intensidade dos encontros, pelas suas reverberações no presente. Por isso, esta narrativa é também uma restituição de um saber que já não é como naquele tempo passado, mas como se conserva em mim, nos(as) cantores(as) entrevistados(as), como se faz em composição com outros trajetos, outras experiências, outros saberes. Não se trata de apresentar um método com suas etapas para se chegar a um resultado, mas de um fazer música como erguer um monumento invisível-concreto, sonoro, presente, enquanto coletivamente se torna som, vibração, ressonância de um mundo. Um sentir do corpo. Conectar-se com os outros corpos. Compor um grande corpo – uma espécie de máquina afetiva, vibrátil, sonora, musical. Uma “máquina de gorjear”.

O Coral que está nesta tese é um corpo de puro afeto, com suas gargantas e ossos vibráteis, com seus vazios e aberturas para um tempo por vir.

Nesse coral, cada cantor(a) é reconhecido(a) como alguém diferente: com uma voz própria, um corpo único, uma história, expectativas, gostos singulares, um modo de falar, de cantar, de sorrir e de andar, de movimentar-se, um timbre único – um mundo de qualidades próprias. Cada cantor(a) é também reconhecido como alguém comum: com traços vocais/corporais similares - extensão e tessitura, tipo biológico, sotaque; repertórios compartilhados; enfim, um mundo impróprio, comum. Todas essas diferenças e semelhanças são traços que compõem o grupo – forças que atravessam os encontros, afetam os modos de se expressar musicalmente, de compor suas relações, de criar um comum, de ser grupo.

⁵⁴ O coral é aberto à participação de alunos do *campus* a partir do 8º Ano do Ensino Fundamental e funcionários em geral. Desde a sua fundação sempre teve a participação de professores(as), incluindo estagiários em Educação Musical do 1º Ano do Ensino Médio; alunos do 9º Ano e Ensino Médio compõem a maioria do grupo que se renova a cada ano. Essa constante renovação acontece principalmente porque alunos concluem o 3º Ano do Ensino Médio, iniciam uma nova etapa de formação em outra instituição, e ficam impossibilitados de frequentar os ensaios no meio do dia (horário “entre turnos – das 12h às 13h).

Os ensaios⁵⁵ são concebidos como repetições que sempre produzem diferenças. Repetir é parte da experimentação, como faz a criança quando brinca e inventa. Um músico, um grupo de músicos, não se faz sem repetição, assim como a música que ele faz. Repetir, não mecanicamente, mas encarnado, incorporado, fluído, sentido, libera um corpo-expressão – um corpo que dá voz à música.

As narrativas estão aqui como expressão de agenciamentos configurados em situações diversas do fazer musical nos ensaios: nos exercícios de corpo envolvendo técnica vocal, escuta e integração do grupo; nas atividades de leitura e preparação de uma peça do repertório; nos momentos da criação coletiva de um arranjo ou de uma composição musical. Os movimentos são selecionados não de modo a narrarem cronologicamente as propostas – como na sequência em que se realizaram –, mas de modo a narrarem passagens aonde (im)potencialidades emergem nas ações em composição, na ocupação dos espaços e tempos com suas precipitações e contenções.

3.1 Um grito à espreita...⁵⁶

3.1.1 Estranhezas...

Entrego a partitura aos cantores⁵⁷, ela registra apenas a primeira parte da música – uma série de gritos que ao final da música se sobrepõem. Eles olham, acham a escrita engraçada: “como seria a música daquela ‘partitura’?”. Quando escutam o áudio, riso geral... Conversamos sobre aquela música e sobre música por todo o tempo do ensaio. Vários comentários: um som “meio animal”, “uma voz estranha”, “um canto que parece meio “desafinado”... Comentam

⁵⁵ Os ensaios acontecem duas vezes por semana, sempre no meio do dia (o chamado “horário entre turnos”), para que cantores(as) que estudam ou trabalham de manhã e de tarde na escola, possam se encontrar e cantar juntos. Desde o início do coral até 2015, os ensaios começavam às 12h e terminavam às 13h. Esse tempo não é real por vários motivos, um deles é que vários alunos almoçam na escola antes dos ensaios e o refeitório só abre às 12h. De fato, o ensaio com o grupo quase completo não dura mais de meia hora. Ensaios extras são comuns e acontecem para suprir necessidades mais específicas: aprimoramento técnico-musical de naipe(s), cantores iniciantes ou em muda de voz, solistas, acompanhamento instrumental etc.

⁵⁶ Tempos atrás o coral havia cantado *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó* - ambientação e arranjo de Marcos Leite sobre três temas coletados da música dos Krahô pela pesquisadora Marlui Miranda – ficou marcado na memória do grupo. Agora, na conversa sobre escolha de repertório, alguns pediam para repetir a peça ou fazer uma outra música indígena. Encontrei entre minhas partituras a do *Grito Olímpico*, da etnia *Yawalapiti*, que havia feito com um coro infantil há muito tempo. Consegui resgatar a gravação e a levei no ensaio seguinte, feliz porque era um material raro e muito bonito.

⁵⁷ Todos(as) os(as) cantores(as) citados(as) nominalmente aqui, recebem codinomes para que suas identidades sejam preservadas.

sobre os gritos que abrem a música e sobre o retorno deles ao final, sobrepostos à melodia que aparece na segunda parte. Alguém pergunta: mas “isso” é música? Partimos para uma conversa sobre “o que é música” – um tema recorrente quando se é surpreendido por uma música “estranha”... Falamos sobre “afinação” como parte de um sistema musical de uma cultura, da existência de outros sistemas musicais de outras culturas; sobre “gosto” musical, “costume”, arte como experiência que pode fazer sair do costume, deslocar. O ensaio extrapola o tempo previsto de sua duração... Ao final da conversa, pergunto se desejam ouvir a música de novo; dizem que sim. Ouvimos o *Grito Olímpico* (Anexo 2) mais uma vez. Já não escuto tantas risadas. Observo que escutam de um modo diferente e vários tentam acompanhar os sons na partitura. Mas a maioria prefere não fazer o *Grito Olímpico*. Saio desapontada, lembrando do grupo de crianças que fez essa música comigo pela primeira vez. Lembro bem da reação que, de início, foi muito parecida. Mas, justamente pelas qualidades daquela sonoridade, desejaram fazê-la inteira, do começo ao fim. Uma interpretação construída de modo totalmente desinteressado pelos efeitos a serem suscitados numa plateia e totalmente envolvido com a sonoridade das vozes indígenas, com a estranheza da melodia...

3.1.2 Brechas

No ensaio seguinte, levo a partitura de *Estórias da Floresta*, de Milton Nascimento (Anexo 3), comento sobre o disco onde ela foi gravada – *Txai*. Canto o tema, eles gostam. Aprendem a música. Daí, perguntam: “É só isso? Não tem um arranjo?”. Respondo: “Não, mas a gente pode fazer um arranjo nos próximos ensaios”. Estranham a ideia, mas topam. Peço para irem pensando em como esse arranjo poderia soar: teria instrumentos? quais? Ou seria um arranjo só vocal?

No horário do recreio do dia seguinte, alguns cantores me procuram e dizem estar pensando num arranjo para instrumentos de percussão baseado em vídeos que pesquisaram no Youtube com algumas tribos indígenas. Vibro com eles!!!

3.1.3 Sobreposições

Coloco diversos instrumentos de percussão espalhados pelo chão (apitos de caça, diversos tipos de cascas, unhas de cabra, caxixis, tantan, atabaques). Os cantores chegam e alguns já vão experimentando os instrumentos. O grupo do arranjo percussivo apresenta a sua proposta baseada nos sons escutados nos vídeos do Youtube que ele pesquisou (inclusive com os *Iwalapitis*). Comentam sobre traços das músicas que escutaram. Destacam a presença de

uma “marcação reta” (pulsção) dos pés no chão, som de chocalhos nas mãos ou nas pernas. Começam a experimentar estruturas rítmicas que se estabelecem como ostinatos em sobreposição. São tomados pela textura que vai se compondo.

Percebendo estarem mais à vontade nesse movimento, interfiro para chamar a atenção sobre determinados efeitos na sobreposição das percussões e estimular que continuem experimentando outras possibilidades e tomem suas decisões musicais. A princípio, o arranjo para a percussão se compõe de entradas cumulativas em ostinatos feitos por três instrumentos (tantan, caxixi e uma saia indígena de cascas tocada como chocalho de mão). Ele entra como *intermezzo* (entre a apresentação da música e sua repetição) e permanece até o final.

3.1.4 Mapas vocais

Quando pergunto sobre a parte vocal, Sarah sugere que cantemos como se fosse uma estória sendo contada para a plateia. Primeiro por alguém (solista), continuada por outros dois cantores, depois, por um grupo pequeno, e, então, por um grupo maior, até o coro todo estar cantando junto. Peço que ela vá à frente, escolha os solistas, os grupos e indique essas mudanças regendo o coro. Primeiro, fica assustada. Depois, vendo o grupo todo na torcida, aceita o desafio e vai até à frente. Faz algumas combinações com o coro, experimenta algumas sequências, ensaia um modo de sinalizar as entradas, ri com a reação do grupo, faz algumas observações, pensa em silêncio, reorganiza sua proposta, experimenta novas sequências e solistas, se surpreende com as diferenças expressivas resultantes das mudanças (p.e. abrir com um solo feminino e com o timbre da Vivi, ao invés de um solo masculino); até que fica satisfeita e dá por encerrada a sua experiência. Comentamos sobre a sequência que experimentamos com a regência de Sarah. Pergunto se alguém gostaria de reger agora. Rael reluta, mas se aventura. Começa “inibido” e vai se soltando à medida que estabelece uma cumplicidade com os cantores. Ele faz outras combinações. De início, prefere alternar a distribuição das frases da melodia entre solistas e coro. Mais adiante passa a fragmentar as frases, às vezes, em pequenos trechos – o que deixa o grupo atento a sua regência imprevisível (é uma outra velocidade, uma outra dinâmica). Ele brinca com o panorama sonoro, fazendo os diferentes trechos soarem em pontos extremos do coro. Um novo plano vocal foi se compondo na regência de Rael. Pergunto aos cantores sobre as sonoridades construídas numa e noutra regência. Comentam o que gostaram de uma e de outra. Experimentamos algumas composições entre as duas propostas. Mapeamos as nossas partituras, conforme a composição que fizemos, demarcando as entradas de cada voz (solista/grupos/coro). Foi um processo muito dinâmico, rico e prazeroso.

Sugiro que continuem pesquisando sobre elementos de algumas culturas indígenas, sobre questões sociais/políticas relacionadas às comunidades dessas culturas, já pensando se acham interessante mencionar algo dessa pesquisa como um texto de apresentação da música ou algo assim.

3.1.5 Pontos e Contrapontos

Sarah chega com um texto lindo – composto com trechos da *Carta da Cacique Mutua* (ANEXO 4) que ela e Leo selecionaram. Eles mencionam a polêmica em torno da construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, as implicações para as tribos que habitam o entorno do Rio Xingu, a carta-manifesto de um líder indígena, e, com isso, abrem uma conversa no grupo a respeito de questões relevantes como a demarcação de terras indígenas, a preservação de seu meio ambiente, de suas riquezas naturais e culturais. Sarah lê o seu texto em voz alta e nos comove. Todos concordam que ficaria maravilhosa sua inserção na música – “que tal no *intermezzo?*”, sugeri. Experimentamos. O texto atravessa a música com suas forças e se contrapõem ao arranjo percussivo – dois territórios se misturam. Repetimos a proposta várias vezes – um contraponto entre as palavras do texto e a base percussiva vai sendo tecido. Alguns antigos cantores lembram do início da música *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó* e sugerem incluir a ambientação de floresta – mais um componente em contraponto no arranjo da música. E... para minha surpresa, alguém nos lembra do *Grito Olímpico (!!)*:

Por que a gente não coloca o Grito Olímpico depois da leitura do texto?

Silêncio...

Burburinho...

Toparam! Que incrível! Já havia desistido da ideia e eis que ela inesperadamente retorna! Mas, por que agora querem o *Grito Olímpico* e antes não? Guilherme responde:

Agora faz sentido!! Não é um grito ‘do nada’...

Outro cantor diz:

É como uma homenagem – um grito de dor...

Ao final do ensaio Érica nos mostrou com encantamento um livro lindo, só com grafismos indígenas de várias etnias brasileiras, que ela encontrou na pesquisa que fez na biblioteca da escola. Um grupo de cantores ficou muito interessado a ponto de, mais adiante, se dar à pintura de alguns temas desses grafismos. Sugeri que fosse em pedaços grandes de papel manilha para formarem painéis a serem fixados no fundo do palco, compondo um cenário para a apresentação. Laura comentou de painéis que ela e colegas haviam produzido nas aulas de

Artes Visuais⁵⁸ e que poderiam compor com os painéis de grafismo indígena. O grupo gostou da ideia e ficou lindo! (ANEXO 5).

A música continua crescendo ao longo dos ensaios: trabalhamos tecnicamente nossas vozes para que os gritos não machucassem a nossa voz. Experimentamos várias alturas e timbres, com diferentes cantores em diferentes sequências. Ao final de alguns ensaios, eu permanecia um pouco mais com quem quisesse escutar junto fragmentos de músicas indígenas e de outras composições do disco *Txai*. O *Grito Olímpico* vai para a abertura da música, numa paisagem sonora de floresta feita pelo coro. Os solistas que fazem os gritos ficam espalhados em pontos extremos da sala para criar um panorama sonoro à volta da plateia. A primeira exposição do tema é feita *à cappella* num plano sonoro que vai se tornando mais denso desde solistas e grupos de meninas/meninos, que se alternam até um *tutti* na última frase. Trabalhamos sonoridades vocais explorando platôs de intensidade e modos de articular o texto como expressão de suspense, alegria, mistério – com o entusiasmo de quem conta uma estória... Enquanto Sarah e Léo dizem o texto no *intermezzo*, com o grupo da percussão, os outros cantores pintam seus rostos com o dedo, como numa preparação para uma “guerra simbólica”, uma cena de protesto que se intensifica com o retorno do *Grito Olímpico*. Só então o tema é reapresentado, por todo o coro em uníssono, um som vocal mais “pesado”, com o arranjo percussivo. Muda o olhar do grupo, agora mais grave, que se fixa num ponto ao fundo da sala. E ao final, após o canto da última frase (“Foi só brincadeira de um curumim”), um silêncio súbito com um gesto lindo: todos abaixam a cabeça juntos e apenas os cantores da primeira fila se mantêm eretos, olhar fixo ao fundo da sala, com uma das mãos espalmada para a plateia – em cada uma delas, uma letra, formando a frase: O XINGU VIVE!

3.1.6 Pensando a experiência

A preparação de uma música como processo de experimentação de materiais diversos que vão se tornando expressivos num plano de composição estética: sequências de vozes em canto responsorial, antifonal e cumulativo, sons e estruturas percussivas, uma carta-manifesto dentro de uma estória que chama o *Grito Olímpico*, dos Yawalapiti, a produção do cenário, a pintura corporal, deslocamentos no espaço do palco e plateia. Um conjunto de movimentos

⁵⁸ Pinturas dos(as) alunos(as) inspiradas nos quadros *Les Demoiselles d'Avignon* (Pablo Picasso) e *O Grito* (Edvard Munch) produzidas nas aulas de Artes Visuais do 9º Ano, sob orientação da equipe de professores da disciplina na época.

envolveu um tempo fora do tempo escolar medido e previamente organizado. Todo o processo fez uma abertura do tempo da escola para um outro tempo – o tempo da experiência. O primeiro, o tempo *Chrónos*, é medido e diz de um tempo sucessivo, com passado, presente e futuro,

sendo o presente um limite entre o que já foi e não é mais (o passado) e o que ainda não foi e também não é, mas será (o futuro)”. O segundo, o tempo *Aión*, diz do “tempo da intensidade da vida humana, um destino, uma duração, uma temporalidade não numerável nem sucessiva, intensiva⁵⁹ (KOHAN, 2004, p.54).

Kohan nos fala desse tempo mencionando o fragmento 52 de Heráclito que “conecta esta palavra temporal ao poder e à infância”:

Ele diz que “*aión* é uma criança que brinca (literalmente ‘criançando’), seu reino é o de uma criança”. Há uma dupla relação afirmada: tempo-infância (*aión-país*) e poder-infância (*basileíe-país*). Este fragmento parece indicar, entre outras coisas, que o tempo da vida não é apenas questão de movimento numerado e que esse outro modo de ser de temporal parece com o que uma criança faz. Se uma lógica temporal segue os números, outra brinca com os números.

Com relação à infância, o fragmento também sugere que o próprio da criança não é ser apenas uma etapa, uma fase numerável ou quantificável da vida humana, mas um reinado marcado por outra relação – intensiva – com o movimento. No reino infantil que é o tempo não há sucessão nem consecutividade, mas a intensidade da duração. Uma força infantil, sugere Heráclito, que é o tempo *aiônico*. (KOHAN, 2004, p. 54-55)

Um tempo sem sinal previsto e com sinais da ordem do afeto – da “força infantil”, que com o seu poder joga e compõe, sem a exigência de uma produtividade; experimenta e joga com as intensidades, com as forças sonoras das palavras, dos timbres e das figuras estéticas que vão habitando e fazendo um território. Dois amigos arriscam uma regência – compõem com os efeitos experimentados no plano da técnica e dos materiais. Um grupo de cantores se encontra para escutar músicas indígenas num processo de arranjo instrumental: disponibilizar tempo, ter variedades de materiais à disposição, sentir-se livre para experimentar, escolher... A produção de sentido se fez na experimentação, na pesquisa de conteúdo artístico e social, na conversa entre os cantores e a regente.

A experiência educacional trazida por Masschelein e Simons como des-cerramento do mundo e des-coberta de uma (im)potencialidade está presente na ação constante de escutar/fazer

⁵⁹ Deleuze e Guattari fazem uma distinção entre tempos, entre “temporalidades”: “*Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára [sic] de dividir o que acontece num já-ai e um ainda-não-ai, um tarde-de-mais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o “tempo pulsado” de uma música formal e funcional fundada em valores, o “tempo não pulsado” para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica. Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 48-49).

escuta durante todo o processo relatado. Duas músicas foram tornadas disponíveis, como bens públicos e compartilhadas para que fossem apropriadas e renovadas em trajetos próprios, traçados pelo grupo. Escutar uma música estranha suscitou diálogos em torno daquilo que parecia não fazer sentido, e fez tecer uma rede de perguntas e reflexões em torno de certezas trazidas pelas (im)potencialidades da cultura de cada um e também comum.

Como regente-educadora, procurei submeter-me aos caminhos do grupo, deixei-me afetar pelas sugestões, resistências, mas também apresentei provocações, alternativas e novos elementos no percurso para alimentar a atenção e interesse, criando situações que solicitaram atitudes de dar-se à escuta com todo o corpo àquilo que captura – como uma pesquisa que encontrou uma carta-manifesto de um líder indígena, por exemplo. Dar uma voz coletiva a ela, deixar fluir sua intensidade no arranjo, sentir suas ressonâncias no outro e deixar-se afetar: experimentar o retorno de uma música na outra – *Grito Olímpico-Estórias da Floresta*, como expressão de homenagem a um povo. Os sentimentos tecidos no tempo educacional da experiência - indignação, respeito, solidariedade – nos fazem pintar nossos corpos, escrever nas próprias mãos a vida de um rio, de um lugar. Um mundo se abre e se renova em nós, se faz um começo em mim, em nós, naquela música, naquela escola que somos.

Submeter-se à disciplina escolar “imposta” pelo grupo, estar sensível a suas vozes é permitir que as coisas colocadas sobre a mesa sejam apropriadas com autonomia e num tempo próprio e também comum. Desenhar “conexões com o presente”, deixar-se afetar pelas infâncias que se mostram, tecer uma relação afetiva com as músicas, com as palavras, com os alunos a partir de uma sensibilidade em constante refinamento são condições para escutar/fazer escuta. Abrir o mundo, fazer *skholé*, ser escola.

3.2 Música das palavras⁶⁰

3.2.1 Emoções...

⁶⁰ O contexto desta experiência é a preparação do coro para sua participação no 10º Festival Internacional de Corais Minas Gerais (que aconteceu entre 15 e 30 de setembro de 2012), em três apresentações na cidade de Ouro Preto nos dias 20, 21 e 22 (Museu da Inconfidência e Museu Casa dos Contos). Sendo o tema do festival uma homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade, todos os coros deveriam cantar uma música que, de algum modo, se conectasse a ele ou à sua obra. Tivemos a ideia de nós mesmos compormos uma música para um poema de Drummond. Os ensaios envolvidos no processo desta composição aconteceram durante o período de greve dos professores da rede federal, porém, dentro da agenda de greve aprovado em assembleia dos servidores do Colégio Pedro II. Isso significa que os ensaios foram feitos fora da rotina de aulas e, portanto, tinham um tempo de duração

O aceite de nossa inscrição no 10º Festival Internacional de Coros de Minas Gerais desperta ânimo geral! Surge até uma proposta de uniforme mais informal para uma de nossas apresentações na programação do evento: camisetas de diferentes tons de azul (cor que predomina no uniforme do Colégio Pedro II) com jeans e tênis. Lú abraça a produção e já sai organizando uma lista com tamanhos das camisetas de todos do grupo, mapeando matizes de azul, pesquisando os melhores preços, malhas e diversidade de tons.

Érica se anima com o tema do festival e com o desafio de compormos uma música. Diz que na biblioteca da escola tem um “livrão” com os poemas de Drummond. No ensaio seguinte, ela chega radiante com dez poemas escolhidos! Eles são postados por Luigi e Vinicius na página do coral no Facebook onde fazemos uma votação para selecionarmos cinco. No outro ensaio, escolhemos dois, *Memória* e *Som*, para então, a seleção derradeira. Os dois poemas são lidos em voz alta, com empolgação por alguém envolvido. Há um embate entre os que preferem um e outro poema. Peço que me permitam escolher entre os dois, já que o grupo está bem dividido. Num gesto arbitrário, escolho *Som* – me parece conter um material mais potente para um processo de composição coletiva. Conflito... Apesar da polêmica, ficamos com *Som*. Alguns, meio “indispostos” e até ausentes, vão sendo envolvidos pela experiência ao longo do caminho.

3.4.2 Sonoridades, escritas

Convido o grupo a fazer em roda um exercício de moldar sons vocais⁶¹. A seguir, apresento uma música que também explora sons vocais: *Caleidoscópio* (Lindemberg Cardoso), cantada pelo coro *Canto EnCanto*. São surpreendidos. Quando a música termina já comentam sobre a diversidade de sons que as vozes produzem, a “variedade de partes” e suas sonoridades – compostas ora por sons de vento, pios de pássaros, pingos d’água, vogais soltas, ora por melodias ou ritmos. Logo, fazem a relação com o nome da peça e comentam sobre um cantar sem palavras.

Mostro a partitura de *Caleidoscópio* (ANEXO 7), levo algumas cópias para que possam manuseá-la em pequenos grupos. Folheiam, ficam surpresos. Mostro outras partituras contemporâneas⁶² que representam outros sons e estruturas que não são formadas por notas,

bem flexível, o que beneficiou o processo de composição da música. Todos os ensaios envolvidos na composição tiveram uma duração maior que uma hora.

⁶¹ Exercício descrito no item “**Exercícios**” deste capítulo, p.99.

⁶² As partituras de duas músicas (a segunda tem quatro títulos): 1) *Sound* (Luiz Carlos Csekö); 2) *Ruidismo dos Pobres/Homenagem ao Gravador/ Inácio, toma um analgésico / Homenagem ao Jornal* (Damiano Cozzella).

ritmos métricos – diferentes, portanto, das partituras da música tonal – bem conhecidas do grupo. Luiz pede que escutemos a música uma segunda vez, agora tentando acompanhar na partitura os movimentos da composição. Após essa segunda escuta, comentam sobre alguns códigos utilizados pelo compositor. Bel fala que uma parte de *Caleidoscópio* lembra a última proposta que fizemos com o poema no último ensaio. Conversamos sobre essa aproximação.

3.2.3 Saborear palavras

As cadeiras estão dispostas em círculo. Os cantores chegam e vão ocupando os lugares. Entrego a cópia do poema *Som* (ANEXO 6) aos cantores. Sugiro fazermos seguidas leituras do poema em voz alta, de diferentes maneiras, conforme a sugestão de alguém. Quem quiser, propõe um novo modo de ler o poema. Daí, o coro retoma a leitura do início, conforme uma nova proposta.

Realizamos diversas leituras, conforme as propostas vão sendo feitas:

1. Cada verso é lido por uma pessoa diferente (na ordem da roda);
2. Os versos são lidos alternadamente entre vozes femininas e vozes masculinas;
3. Cada palavra do poema é lida por alguém, mas a palavra “som” por todos;
4. Cada um escolhe uma palavra, ou um grupo de palavras, ou fragmentos de palavras, e um modo de falar/cantar esse fragmento. As pessoas entram uma a uma, quando quiserem, mas permanecem repetindo a mesma estrutura para que as falas se acumulem. Durante a repetição, escutar o resultado sonoro da mistura desses fragmentos; transformar o seu fragmento, se desejar.

Essa última proposta foi elaborada coletivamente, de modo espontâneo, cada um acrescentando ideias “complementares” à proposta inicial feita por um de nós. É nela que acontece uma abertura à sonoridade das palavras e um processo de dissolução da forma do poema. Já não se identificam os versos. Um a um lança seu som em acumulação até formar uma massa sonora densa que vai tomando novas configurações conforme as variações vão acontecendo. Até que os sons vão saindo num decrescendo, até sumir.

Conversarmos a respeito do exercício.

Alguns comentários:

No início eu fiquei pensando...Como isso vai virar música?

Eu achei interessante como a gente pode mudar o jeito do poema, dar outra cara pra ele.

Tipo - virava uma outra música ... outra música das palavras.

O poema se transforma em música na voz de quem lê, mas não precisa cantar.

É mais sentir as palavras, o som das palavras...

Conforme a gente ia fazendo as propostas, a gente ia ficando mais à vontade pra falar as palavras, prá mexer com o poema, prá dar ideias.

Muito maneiro a última vez – o som crescendo...alguns sons puxavam prá uma outra coisa.

A última proposta foi a que eu mais gostei. Ficou mais... [faz um gesto com as duas mãos abertas pra cima].

3.2.4 Planos de organização

Entrego uma cópia do poema *Som* para cada um, e eles já vão apresentando suas propostas:

Lino: Eu pensei... assim... ter na música uma parte onde cada um fala um trecho do poema com um sentimento diferente (tipo raiva, alegria, deboche...), ao mesmo tempo que alguns começam a andar partindo de um ponto diferente do palco, andando “enlouquecidos”. Ou enquanto solistas estão na frente do coro dialogando - um fala um verso e outro responde com outro verso. É uma proposta mais teatral mesmo.

Erving: Eu pensei algo mais estranho... de explorar as palavras numa passagem específica: ‘ronco, reco, ronco, rato’. O coro poderia fazer uma sonoplastia de palavras, deformando as palavras. Tipo, chocar mesmo. Mandar pro alto o entendimento das palavras. A plateia que se vire prá entender! [risos]

Sandra: (...) um solista fala o poema (ou só uma parte) enquanto o coro fala o poema um pouco mais rápido, depois um pouco mais devagar, só que baixinho, com pouco volume pra escutar quem tá solando...

Igor: Minha sugestão é assim: até a metade do poema, texto falado por solistas que surgem de lugares extremos (essa eu coleí da ideia do Marco). Da metade em diante, o coro pode começar a cantar, aí passa a ter melodia e tal...

Luiz: Intercalar uma frase com textura falada com outra frase com textura cantada.

Teo: Então...eu pensei assim: um solista cantando enquanto o coral faz tipo um “backing vocal” e em algumas palavras importantes, o coro reforça e faz com o solista.

Érica: Eu pensei em criar ritmos com as palavras, com as frases. Tipo um coro de ritmos. Fazer uma parte toda assim – só em ritmos. Cada um num ritmo diferente, mas ao mesmo tempo.

Kiko (fala baixinho): Não vai ter nem uma guitarrinha? ... [dá risada]

3.2.5 Invenções

Peço que se juntem em grupos para experimentarem alguma das propostas, ou uma outra que o grupo invente – ela pode envolver só uma parte do poema. Depois, os grupos se encontram para apresentarem uns aos outros aquilo que criaram. Espontaneamente, formam-se três grupos que se acomodam em salas separadas. Procuro não interferir nos processos.

Um dos grupos tem um violão. Os cantores conversam animadamente sobre o poema. Mais adiante, começam a experimentar uma sequência de acordes com uma levada feita por Léia ao violão.

Outro grupo, formado só por meninas, parte da ideia da Érica de criar um “coro de ritmos” e seleciona três palavras do poema: “sonata”, “sonouro” e “sonso”. A ideia é sobrepor três ritmos diferentes – um para cada palavra. Um ritmo para cada naipe feminino.

O terceiro grupo trabalha sobre os oito primeiros versos do poema numa sequência de solistas bem performáticos que exploram o texto falado – experimentam uma mistura das propostas de Igor, Sandra e Lino, que participam do grupo.

3.2.6 Desenquadramentos e encaixes

Os três grupos se encontram na sala do coral⁶³ para apresentarem suas invenções. A proposta é que, após apreciação conjunta, todos possam comentar, sugerir alterações e/ou traçar relações entre as invenções para uma possível composição coletiva a partir dessas invenções dos três grupos.

Ao final da apresentação do primeiro grupo, há um certo constrangimento no ar... até que...

Vinícius diz: Então...legal o grupo ter feito uma melodia para o poema inteiro. Mas acho que essa proposta inviabiliza todas as outras...

Neila: Por que?

⁶³ O projeto da sala do coral foi doado pelo engenheiro Dr. Fernando Macedo, pai de uma das cantoras do coral em 2009 – Luíza Guarany de Oliveira Macedo. Emocionado com uma apresentação do coral e com a participação envolvida de Luíza, nos procurou para saber como poderia ajudar no desenvolvimento do trabalho com o coral. O diretor na época, prof. Jorge Dimuro, sugeriu que nos ajudasse na construção de uma sala para o coral com tratamento acústico. O engenheiro então se prontificou a fazer e executar o projeto, além de doar todos os materiais e mão de obra. A sala foi construída ao longo do 2º semestre de 2009 e inaugurada em 2010, com a tristeza de sua ausência, devido ao seu falecimento pouco depois de nos entregar a sala pronta. Registramos aqui a nossa gratidão eterna que expressamos também na homenagem que fizemos ao inaugurarmos a sala em 01/10/2010 com o seu nome: “Sala do Coral Dr. Fernando Macedo”.

Vinícius: *Porque eles fizeram uma música para o poema inteiro... Só isso...[risos]*

Neila: Mas isso impede que outras propostas possam compor com a ideia deles?

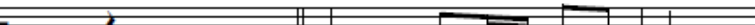
Vinícius: *Se a ideia deles é cantar uma melodia do início até o fim do poema, sim – isso impede as outras propostas.*

Paulo: A gente não poderia usar só uma parte da música deles?

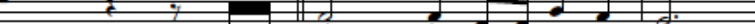
Erving: Acho legal essa ideia do Paulo porque não descarta a proposta do grupo. Por mais que o próprio poema seja um convite prá “curtir um som ausente de qualquer ‘música’” ... [faz o gesto de colocar entre aspas a palavra “música”]

Izzy: *Exatamente essa parte na composição deles é bem maneira! Léia, canta aí de novo essa parte... com o violão...com o violão... Começa um pouco antes...*

[Léia pega o violão, toca e canta os versos dessa parte]:


 Musical notation for the first line of the song. It starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a double bar line. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The third measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The fourth measure contains a quarter note C6, a quarter note B5, and a quarter note A5. The fifth measure contains a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The sixth measure contains a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The seventh measure contains a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The eighth measure contains a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The lyrics 'vou cur - tir' are written below the first measure, 'vou cur-tir um som' below the second measure, and 'au-' below the third measure.

vou cur - tir _____ vou cur-tir um som _____ au-


 Musical notation for the second line of the song. It starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The fourth measure contains a quarter note A5, a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The fifth measure contains a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The seventh measure contains a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The eighth measure contains a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The lyrics 'sen - te de qual-quer mú - si - ca' are written below the first measure, 'e ri - co de cur - ti - ção' below the second measure, and 'vou cur' below the third measure.

sen - te de qual-quer mú - si - ca e ri - co de cur - ti - ção _____ vou cur

Izzy: Não parece um refrão?
[Risos. Vários concordam.]

Kiko [integrante do grupo da Léia]: Então a música já tem refrão?!

Sandra: Caraca...a música começou pelo refrão...! [risos]

Um outro grupo já está articulado para a sua apresentação:

Igor: A gente resolveu fazer meio que uma mistura das propostas... Então... a gente pensou assim: os quatro primeiros versos seriam falados por um solista enquanto todo o coro murmura... assim... trechos do poema. Mas isso precisa fazer com todo o coro prá ver se fica bom. A gente acha que vai ficar legal.

Sandra: E a gente queria testar depois essa parte com o coro todo.

Igor: É... Para os outros quatro versos a gente gostou da proposta do Lino – mas a gente foi mudando conforme ia fazendo... A gente vai apresentar essa parte agora.

[Os cantores falam suas partes separadamente, na ordem em que aparecem no poema, com um movimento melódico e gesto corporal que acompanha a voz]

Solista 1: ressonante

Solista 2: de sibildos

Solista 3: Som

Solista 4: sonotinto

Solista 5: de sonalhas

Solista 6: nem sonoro

Solista 7: nem sonouro

*Melissa [bate palmas com um grupo de meninas]: Amei!!!
[certo tumulto de observações ao mesmo tempo]*

Flávio: Eu não entendi bem a outra proposta de vocês – para o começo do poema...

*Igor: Acho que prá entender, seria melhor a gente fazer a proposta. A gente pensou no Ed prá fazer a parte do solista porque ele tem uma voz grave, forte...
[muita conversa, risos, “zuação”]*

Ed vai até à frente. Igor lembra a proposta. Sugiro experimentar primeiro só a textura do coro, sem o solista. Após um tempo de experimentação, alguns observam que o efeito lembra uma reza. Pergunto aos integrantes do grupo da proposta se era esse o efeito que eles queriam para o início da música. Eles dizem que buscavam algo mais descontraído... Sugerem que os cantores façam uma voz mais “prá cima”, e tentem fazer um bate-papo com as pessoas à volta, mas usando palavras soltas do poema. Mencionam a última proposta que fizemos no ensaio da leitura do poema. Peço que experimentem explorar mais a variação melódica da fala. Fazemos nova experimentação desse “murmúrio coletivo”. O grupo comenta que o som ficou mais leve, mais “colorido”. Juntamos a essa textura, a voz solista do Ed, declamando livremente os quatro primeiros versos do poema. Bel sugere que todo o coro se junte ao solista na palavra “som” (4º verso). Experimentamos. Observo que esse *tutti* na palavra “som” pontua um limite entre essa parte e a seguinte, que será feita pelos sete solistas. Quando fazemos a sequência dos primeiros versos – a parte do coro com o solista – seguida a dos sete solistas, fica muito interessante. O grupo vibra!

Chegamos ao fim do ensaio com o desenho de uma composição coletiva e o sentimento de ânimo por uma realização bonita!

Bira lança uma dica: menciona as habilidades rítmicas de Rael e lembra que ele faz muito bem diversas estruturas usando *beatbox*⁶⁴...

3.2.7 Ecos

Gugu já havia montado uma estrutura de som para que Rael nos mostrasse suas habilidades no *beatbox*. Quando já temos um bom grupo de integrantes presentes, paramos com o som de Rael, já com uma rodinha de cantores à volta, animados com as levadas de *rap* e *funk*. Comento que seria muito bacana incluir um *beatbox* na composição de *Som*...

Passamos aos primeiros versos do poema, na parte dos sete solistas. Como alguns deles ainda não haviam chegado, outros(as) cantores(as) fazem as suas partes. Isso provoca algo interessante: além das diferenças nos timbres das vozes, os gestos mudam – entonação, ritmo, movimento corporal. Em torno dessas mudanças, de tom mais caricato, elaboramos um “colorido sonoro” na sequência das falas dos solistas. Bel sugere que cada solista congele após a sua fala, como numa brincadeira de “estátua”. Experimentamos.

Lino, então, propõe que o coro todo fale junto o verso “vou curtir um som”. Experimentamos, mas nos soou muito seco, sério. Elis sugere cantar ao invés de falar. Peço para Léia tocar o acorde do tom da melodia composta pelo grupo dela. Izzy⁶⁵ prefere um *power chord*⁶⁶ sobre a nota do tom e o faz na guitarra sobre as notas si e fá#. Em seguida, Elis cantarola espontaneamente o verso em tom de brincadeira:



⁶⁴ *Beatbox*: Caixa de batida, em inglês; refere-se à percussão vocal do *hip-hop*. Consiste na arte de reproduzir sons de bateria com a voz, boca e nariz. Também envolve imitação vocal de efeitos de DJs, simulação de cornetas, cordas e outros instrumentos musicais. Fonte: <https://en.m.wikipedia.org> (acesso em fevereiro de 2019).

⁶⁵ Vale mencionar que Izzy foi um assíduo integrante do coro por 3 anos. Sempre participou como guitarrista/violonista do grupo. Começou a tocar baixo nas aulas de Educação Musical no 1º Ano do Ensino Médio em 2010 quando participou do espetáculo “Tributo à Simonal”, fruto de um trabalho interdisciplinar que realizei com profa. Gisela Vianna (Artes Visuais). Durante essa experiência se interessou pelo coral e desde o primeiro ensaio em que participou, só deixou o grupo após formar-se no Ensino Médio. Tentou conciliar a faculdade com o coral, mas, a contragosto, infelizmente, teve que deixar de participar do grupo.

⁶⁶ Termo coloquial em inglês na música para guitarra, especialmente guitarra elétrica, que consiste na execução da nota fundamental e sua quinta, bem como possíveis oitavas [destas notas]. *Power chords* são comumente tocados em guitarras amplificadas, principalmente guitarras elétricas, com distorções e/ou efeitos intencionalmente adicionados. São elementos chave de vários estilos de *rock*, principalmente *heavy metal* e *punk rock*. Fonte: <https://en.m.wikipedia.org> (livre tradução desta pesquisadora. Acesso em fevereiro 2019).

Rapidamente canto o fragmento que ela acaba de inventar. Peço para o coro todo reproduzir. Sugiro repetir toda a parte dos solistas para emendar com esses novos elementos: o *power chord seco* da guitarra dando o “tom” (a nota mais aguda) e o coro cantando a seguir: “vou curtir um som”. Experimentamos. O coro curte a proposta. Entre os comentários, um diálogo entre duas meninas me chama a atenção e coloco na roda:

Melissa: Aparece muito a palavra “som” e a letra “s” no poema.

Bia: É... como se tivesse tipo um eco de “s” no poema... [fala palavras com “s” exagerando nos sons dos “esses” – as duas riem].

Neila: Gostei disso! Desse “eco de ‘esses’” de vocês duas! Vocês escutaram isso? Faz de novo aí! [elas se inibem, começam a rir] E se a gente explorasse mais esse efeito de eco com o coro? Logo depois desse trecho que a gente acabou de cantar? Tipo isso: [canta acrescentando o eco]: “vou curtir um som - som, som, som, som...”

Passamos para a experimentação dessa ideia. Sinto a dificuldade do grupo em produzir o efeito de eco em blocos. Fazemos uma parada num *exercício de dinâmica*⁶⁷.

A primeira divisão dos grupos para realizarmos o eco foi por naipe. Mas percebemos que não surtia um efeito tão bom por causa da grande diferença de oitava entre os naves femininos e masculinos. Como estava, a impressão era de que aconteciam duas emissões originais com um eco para cada uma delas: contraltos com eco nos sopranos; barítonos com eco nos tenores. Então, uma solução foi distribuímos a execução dos sons dos ecos entre 4 grupos mistos (com vozes femininas e masculinas), numa sequência em blocos, conforme se posicionam no coral. O coral normalmente se posiciona da seguinte forma: naves masculinos nas fileiras de trás e os femininos nas fileiras da frente; naves graves (contraltos e barítonos) à direita; naves agudos (sopranos e tenores) à esquerda – sob a perspectiva da regente e plateia. Cantamos o fragmento melódico “vou curtir um som” e, em seguida, o efeito de eco com a palavra “som” feito pelos grupos mistos. Repetimos isso várias vezes. Pedi que fizessem de olhos fechados, como no exercício – o efeito foi muito mais sutil⁶⁸...

⁶⁷ Exercício “ecos de palavras” descrito no item “**Exercícios**” deste capítulo, p.100.

⁶⁸ Em outros ensaios o grupo propôs reorganizar os grupos reduzindo gradativamente o número de cantores(as) em cada um dels para facilitar ainda mais o efeito do decrescendo do eco.

Alguns perguntam: “E agora? Como fica a próxima parte do poema?”. Érica quebra o silêncio: “Gente, eu tenho uma ideia!”. E começa a improvisar um *rap* a partir do 10º verso até o final, num movimento só, como num impulso:

RAP

MUI SON-SO IN-SO-LÚ-VEL SOM NÃO__ SO-NO-TE-RÁ-PI-CO

BEM IN-SON-DÁ-VEL SOM__ DE RAS-PAN-TE DER-RA-

PAN-TE ROU-CO RE-CO RON-CO RA-TO RECO RECO

BEM SU-PER EN-RO-LA-DO RECO RECO

CO-MO SE SO-NA HOJE EM NOI-TE VOU CUR-TIR VOU CUR-TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU-SEN

TE DE QUAL-QUER MÚ-SI-CA E RI-CO DE CUR-TI-CÃO

A galera aplaude! Pergunto ao Rael se ele pode fazer uma base de *beatbox* para o *rap* da Érica. Gugu provoca Rael: “vem cá, muleque” e entrega o microfone prá ele. Rael vai até à frente com um sorriso em meio ao barulho de “zoação” do coro. Enquanto Érica canta o seu *rap*, ele experimenta algumas levadas até fixar uma estrutura:

Beatbox

O coro vibra!! Mais aplausos!!

Priscila, Vivi e Bira aceitam a indicação dos colegas para serem os cantores solistas do *rap*.

3.2.8 Juntos!

No encontro extra com Rael e os três cantores, percebo que eles estão esperando uma espécie de audição individual para que apenas um deles seja o(a) cantor(a) “solista escolhido(a)”. Lanço a ideia de formarem um trio e que eles mesmos cheguem a uma interpretação conjunta do rap. Que bom: vejo três sorrisos! Me ausento por um tempo para que experimentem e componham uma sequência entre eles com Rael no *beatbox*. Quando retorno, já mostram uma proposta organizada, inclusive com uma coreografia discreta de passos. Um deles expressa incômodo com a não participação do coro no *rap*. Logo começam a propor intervenções. Dentre elas, gostamos a de inserir os naipes femininos falando a palavra “reco”, explorando a sonoridade áspera do “r”, como a de um reco-reco, em resposta aos solistas no final do *rap*. Bira sugere que o coro repita em *tutti* os últimos versos:

Solista 1: ronco reco, ronco rato
 Coro feminino: reco, reco
 Solista 3: Bem super enrolado
 Coro feminino: reco, reco
 Solista 3: Como se sona hoje-em-noite
 Solistas 1 e 2: Vou curtir, vou curtir, vou curtir um som / Ausente de qualquer música e rico de curtição
Coro: Vou curtir, vou curtir, vou curtir um som / Ausente de qualquer música e rico de curtição.

Vivi comenta feliz: “*Que legal!! Ninguém ficou de fora do rap*”.

3.2.9 Novo território

O ensaio começa com a apresentação do *trio rap*⁶⁹ acompanhado pelo *beatbox*. Eu faço as partes do coro. Todos vibram e perguntam onde o *rap* entraria. Érica responde:

Por mim, entraria na sequência do poema mesmo. Depois do eco do ‘som’.

Experimentamos a composição a partir do trecho melódico (“vou curtir um som”) incluindo a entrada do *beatbox* após o último eco e, então, o rap. Fazemos algumas vezes combinando as entradas. A primeira solista do rap precisa da minha regência para entrar sobre a base do *beatbox*. Sugiro à Rael fazer uma “virada” no *beatbox* para marcar a entrada da solista. O grupo curte bastante - além de funcionar como entrada, colore o arranjo da base! Fazemos

⁶⁹ Nesse ensaio, Bira, um dos integrantes do trio vocal do rap, faltou. Dani se ofereceu para substituí-lo no ensaio. Tivemos que ensinar para ele a parte do Bira, que, por faltar novamente sem uma justificativa no ensaio seguinte, é substituído definitivamente por Dani.

toda a música - do início até o fim do rap. A seguir, já aparece uma sugestão para prosseguirmos na composição:

Izzy: Olha aí...chegou a hora de entrar o refrão do grupo da Léia!!

Resgatamos a ideia do refrão melódico e sugiro um glissando da guitarra, a partir do acorde da tonalidade do refrão, Ré Maior, para preparar a entrada do coro. Experimentamos algumas vezes até fixarmos um modo de fazer. Fernando propõe incluir um cajon no “refrão” da música. Ao longo dos ensaios seguintes, ele mesmo vai experimentando diferentes levadas no cajon, até elaborar, com a guitarra, baixo e *beat box*, uma estrutura que impulsiona a música. A inclusão do cajon⁷⁰ deu um colorido ótimo à base instrumental do refrão e, com Amanda, acabou sendo incorporado à parte do *rap*.

Finalizamos o ensaio reforçando o aceite ao convite para uma apresentação no domingo da semana seguinte, como um ensaio geral da nossa participação no Festival Internacional de Corais (FIC) Minas Gerais, com estreia de *Som* e do uniforme que o grupo criou para as apresentações mais informais. Assim, passamos a ter dois uniformes⁷¹ – o uniforme da escola – para as apresentações mais “solenes” – e o “uniforme azul” – para as apresentações mais informais (ANEXO 8).

3.2.10 Uma virada do Som

Em função dessa apresentação na Reserva do Grajaú, na semana seguinte, vários cantores que vinham faltando, passam a frequentar os ensaios. Resultado: uma apresentação com o coral completo e um desencontro bastante comprometedor, especialmente na música *Sina*, com arranjo vocal e um contrabaixo, onde, logo no início, após a entrada de vários cantando notas fora da tonalidade da música, é necessário parar e começar de novo...

No primeiro ensaio após a apresentação, como de costume, o grupo faz uma avaliação conjunta: é unânime a posição de que a falta de ensaios com o grupo completo foi o principal motivo dos desencontros nas músicas. Os próprios cantores assíduos pedem um envolvimento de todos nos próximos ensaios. A conversa leva a questões importantes relacionadas à

⁷⁰ No Encontro de Corais da PUC, após a apresentação no FIC, Fernando foi substituído por Amanda pois não podia tocar com um dos dedos da mão direita machucado.

⁷¹ Em 2016 o coral adotou como uniforme camiseta branca com uma logo criada por Rose Araújo, a partir das indicações do grupo, numa produção livre e individual – adereços, calça colorida etc.

necessidade de dar tempo à música – ao processo de elaboração dos arranjos, de composição coletiva de *Som*, à sintonia e “encaixe” das vozes, da construção da dinâmica e de tudo o que compõe a música como expressão, incluindo a disciplina⁷². É importante dar tempo a esse processo que se faz coletivamente, na vibração dos corpos, com insistência, constância – sempre em relação.

Nos ensaios seguintes, fica nítida a mudança de atitude dos que vinham faltando. Em consequência, o grupo vai (re)criando sua relação com as músicas que se tornam próprias no processo coletivo de construção das sonoridades e de uma escuta sutil compartilhada.

A música *Som* é apresentada no repertório do programa das apresentações no Festival Internacional de Coros – FIC, em Ouro Preto, até o ponto em que ela foi criada; o grupo ainda não a tinha como “pronta”, mas eu sugeri que fosse apresentada mesmo assim, já que havia um sentido de “fim” na última parte, mesmo que em suspense. O grupo gostou da proposta. A composição é muito bem recebida pela plateia nas apresentações no FIC.

No primeiro ensaio após a nossa apresentação no FIC, fazemos uma conversa avaliando a viagem, as apresentações e o processo de preparação. O grupo está menor por conta do fim da greve, a correria com os trabalhos escolares, provas etc., as demandas da Escola-Estado... especialmente entre os alunos do Ensino Médio. Há também um certo cansaço por todo o empenho na preparação para o FIC, pela viagem em si.

No segundo ensaio após o FIC, dedicamos todo o tempo à confecção de partituras da primeira parte da música (do início até antes do refrão). Coloco três pedaços grandes de papel manilha no chão e cartolinas brancas grandes, lápis, canetas hidrográficas coloridas. Três grupos se organizam e criam suas partituras (ANEXO 9).

Outra virada na música: o grupo realiza três encontros sem minha presença onde trabalham uma nova parte da composição, mais cênica, partindo do “coro de ritmos” – já criado pelo grupo de meninas, mas ainda não incorporado à música:

⁷² Para falar de disciplina, cito Kastrup: “atribuir à disciplina apenas à aprendizagem mecânica é por certo confundir a noção de disciplina com a de controle. A disciplina diz respeito à necessidade de embarcarmos obstinadamente nos fluxos materiais, atentos à sua singularidade. No campo da disciplina, estamos entregues à forças ou signos da matéria em questão” (KASTRUP, 2001, p.216). E ainda: “Habitar um território é um processo que envolve o ‘perder tempo’, que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência direta e íntima com a matéria” (KASTRUP, 2001, p.215).

S
SON - SO SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO SON-SO

MS
SO - NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C
SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

Os meninos se animam e criam uma nova linha rítmica para não ficarem de fora do “coro de ritmos”:

T/B
SI - SIL - DOS AH AH SI - SIL - DOS AH AH SI -

Igor inventa uma “chamada” da plateia para a nova seção da música e encarna um apresentador formalmente “chato” que, empolgado com a sua apresentação da obra, não para de falar. Enquanto ele fala, um dos cantores passa espreguiçando e bocejando de sono. A seguir, retorna já preparado para dormir (na verdade, é seu irmão gêmeo vestido com gorro e pantufas) e, após um sonoro bocejo com gesto amplo, se deita diante do “apresentador falante” que é puxado por todo o coro para logo se calar e sumir dentro do grupo. O “coro de ritmos” começa, com entradas cumulativas dos naipes e instrumentos de percussão (um pau de chuva, um reco-reco e um mini metalofone) num crescendo. Juntos, tentam acordar o cantor que dorme profundamente deitado no chão, roncando, diante do coro. O grupo desiste. Quando o celular do cantor que dorme toca levemente (um fragmento melódico feito pela guitarra), ele logo desperta irritado dizendo: “Que droga! Qualquer sonzinho me acorda!”. A seguir, o coro retoma o refrão da música com repetição e finaliza com todos falando a palavra “som”, congelando o movimento do corpo numa pose para a plateia.

Uma surpresa escutar a nova seção da música já pronta e totalmente incorporada às outras partes da música! Algumas alterações são feitas comigo: o acréscimo de um fragmento na estrutura rítmica do soprano e de uma *codeta* (regida de dentro do coro por Vinícius). Ninguém relata como foi o processo. Apenas me dizem insistentemente que todos participaram do processo, com revezamento entre alguns cantores na função de regente para ajudar na organização do grupo. Também que a ideia do apresentador é porque achavam engraçado, às vezes até chato, a *performance* de alguns apresentadores nos eventos que participavam e

quiseram brincar com isso. Igor faz o tipo “jornalista sério” e o papel do apresentador lhe cai bem, além do fato de ele mesmo ter criado o texto. Quando pedi que fizessem a música completa, não senti a menor falta da minha regência – nem o grupo...

A composição de *Som*⁷³ em sua forma final (ANEXOS 9 e 10) foi apresentada no Encontro de Coros da PUC.

3.2.11 Pensando a experiência

O convite-desafio suscita *um estado de ânimo* e impulsiona *um processo* de composição coletiva. A música agencia movimentos antes mesmo de soar: *um ritmo* é desenhado nas interferências do(as) cantores(as) – a pesquisa de poemas, a exposição e votação, o frenesi, a concorrência, a escolha. Um poema é tornado público, colocado sobre a mesa para uso livre e novo. Daí, todo um trajeto ao entrar no poema, relacionar-se com ele e com os outros através dele, um mundo que se abre.

As propostas do primeiro encontro são feitas e realizadas com certa inibição, mas a repetição de experimentar, de fazer soar as palavras e os vários retornos ao início do poema, vão construindo uma cumplicidade, uma segurança, uma intimidade – entre os cantores e deles com o poema –, *um eixo*.

O poema é *um meio* explorado. A cada proposta de leitura, uma variação, descobertas de potencialidades – das palavras, da própria voz, das texturas entre vozes, de uma voz comum. Meios se fazem na repetição das palavras, dentro de um código previsto – a proposta de um cantor para uma nova leitura do poema. Um ritmo de experimentação faz funcionar uma relação entre os cantores e entre as diferentes propostas de leitura, uma *transcodificação dos meios*. Na última proposta de leitura, as palavras do poema já não orientam uma sequência, uma direção dada pela forma (do próprio poema). Elas são fragmentos sonoros em relações tecidas pela escuta sensível às suas sonoridades compostas, seus blocos rítmicos (não métricos), suas texturas. Há intervalos, seguidos por momentos em que as variações se manifestam imprimindo *um novo ritmo*. As palavras extraídas do poema são “placas”, componentes que direcionam, *marcas* de um outro lugar. Se pode escutar, sentir: o movimento da construção de um espaço seguro ao redor de um eixo, forças sonoras e humanas agenciadas nos processos de

⁷³ Acesse no link o vídeo da apresentação da música “Som” no Encontro de Corais da PUC em 24/11/2012: <https://youtu.be/TVC1LT-41xM>.

desterritorialização (do poema) e *territorialização* (de uma outra composição), ao mesmo tempo.

A repetição do poema não acontece como reprodução, mas como produção de diferença – cada *repetição* é periódica. Embora sejam as mesmas palavras, o mesmo poema, o que repete é, sobretudo, um tempo de *experimentação* do próprio movimento – um tempo rítmico (e não métrico, não regular) que efetua um poder de afetar e ser afetado. Um arranjo de velocidade e lentidão compõe um grande corpo de sons, *uma máquina sonora*, que dá outra(s) voz(es) ao poema e o desterritorializa. A cada repetição, variações, dissoluções, até que uma experimentação rompe com a sua forma primeira e privilegia as sonoridades em si mesmas, suas qualidades, musicalidades outras, uma nova *dimensão*. São fragmentos, partículas de versos, de palavras, sons que, num processo singular, tornam-se *matérias de expressão*, se misturam na composição tanto de uma grande voz, de uma expressividade do corpo cantante, como de uma música das palavras – *um território*.

O movimento de saborear as palavras abre-se a um outro território: a música *Caleidoscópio*. Eu a levo para o ensaio por se aproximar às sonoridades produzidas pelo grupo na última proposta do encontro anterior. Um modo de alimentar o processo de composição coletiva. As paisagens sonoras, os personagens rítmicos/melódicos de *Caleidoscópio*, sua partitura estranha com seus códigos feitos imagens em fluxos, envolvem os cantores e os desafiam a conectarem seus registros aos eventos da composição.

Pequenos grupos experimentam propostas que são transformadas ou dispersas por outras forças e fluxos, compondo com novos componentes e contornos que emergem. Quando retornam ao coro, mostram invenções singulares – *planos de composição* próprios, diferentes daqueles antecipados nos *planos de organização*⁷⁴. As invenções seguem o fluxo da

⁷⁴ Deleuze e Guattari fazem uma distinção entre o plano de organização (feito de matérias estratificadas, duras, fixas) e os outros planos – de imanência, consistência ou composição (feito de matérias desestratificadas, desterritorializadas, intensivas): “É que o plano de organização ou de desenvolvimento cobre efetivamente aquilo que chamávamos de estratificação: as formas e os sujeitos, os órgãos e as funções são "estratos" ou relações entre estratos. Ao contrário, o plano, como plano de imanência, consistência ou composição, implica uma desestratificação de toda a Natureza, inclusive pelos meios os mais artificiais” (DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 59-60). Os autores seguem dizendo sobre a interação entre esses planos: “o plano de organização não pára (sic) de trabalhar sobre o plano de consistência [ou composição], tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestratificá-los (sic), reconstituir formas e sujeitos em profundidade. Inversamente, o plano de consistência [ou composição] não pára (sic) de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora dos estratos, de embaralhar as formas a golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 60). E, após alertarem para o perigo de um plano de consistência tornar-se “plano de abolição”, ou de

experimentação, dos atravessamentos, das linhas dadas pelos cantores/grupos, seus enlaces e rupturas. As invenções são já territórios, feitos de componentes heterogêneos, elas mesmas heterogêneas entre si – cada um com seu plano.

Os diferentes movimentos de ritornelo retornam, várias vezes, na mistura das invenções. Elas são transformadas na junção dos planos e, quando se “encaixam”, novas forças atravessam o plano comum e o arrastam para um contraponto com outras matérias de expressão – uma textura de murmúrio, um gesto da guitarra, um improviso melódico, um efeito sonoro do poema, um improviso em *rap*, e por aí salpicam materiais, ideias, sonoridades que se encadeiam ou se sobrepõem. Uma “autonomia de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124) ou das matérias de expressão, assim, se mostra, uma dimensão energética que se faz por contágio, também em vários outros momentos.

São diversos movimentos em que isso ocorre: as meninas brincam com a repetição do “s” e me afetam com seu jogo de eco; o *power chord* “puxa” um improviso melódico; o território rap do *beatbox* provoca uma improvisação e, por sua vez, retorna na função de acompanhamento da improvisação que ele mesmo gerou; o *beatbox*, em determinado momento, assume uma funcionalidade técnica (“dar a entrada” de uma cantora solista) e logo é incorporado como elemento expressivo da composição – uma “virada” rítmica para a nova seção da música; o “coro rítmico” maquina o naipe masculino em sua polifonia que se acopla a ela com novo motivo rítmico. Puro contágio, um *bloco de devir* que funciona a dois⁷⁵ e afeta o grupo. O coro, ou parte dele, como uma *máquina de gorjejar*, está sempre a se (re)fazer e a produzir novas enunciações coletivas.

Há momentos de empasse... O caos ameaça o território e sua casa, mas um ritmo articula os meios (o poema, um refrão melódico, uma estrutura *rap*) e faz surgir *novos dinamismos* – seja no “meio interior dos impulsos” (entre os componentes do território-casa) compondo novos motivos territoriais, seja no “meio exterior das circunstâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124), em contrapontos territoriais (um território *rap* de um *beatbox*; a substituição dos cantores e instrumentista; a apresentação da Reserva do Grajaú e a virada no ritmo dos cantores

morte, ponderam: “Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e de funções, um mínimo de sujeito para dele extrair materiais, afectos, agenciamentos?” (DELEUZE; GUATTARI, 1997. p.60).

⁷⁵ “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 107). O devir faz uma “zona de vizinhança” ou “uma zona de troca” entre dois, “em que algo de um passa ao outro. (...) O devir é sempre duplo, e é esse duplo devir que constitui o povo por vir (...). (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.142)

e dos ensaios nos encontros seguintes; os ensaios na ausência da regente, por exemplo). O território é como um plano em constante modulação, passivo em relação às matérias de expressão que o afetam, ao ritmo que as articulam na experimentação estética, no encontro com um Cosmo – uma composição estética criada, sem uma forma pré-concebida.

Importante evidenciar uma perspectiva rizomática no modo de construir os processos de criação relatados – ela própria, condição para a consistência de um plano de composição da música. Trata-se da *cartografia* como dinâmica do funcionamento dos encontros onde se está sensível aos movimentos dos cantores, às linhas que traçam – seja nas experimentações sonoras/musicais; seja na escuta das invenções ou nas conversas. Uma “atenção à espreita” (KASTRUP, 2015, p. 33).

Santos (2000, 2001, 2011, 2015) e Santos et alii (2000, 2001 e 2015), a partir de Deleuze e Guattari, diz das noções de *mapa* e *cartografia dinâmica* nas práticas educacionais em música, ao pensar uma “intervenção pedagógica [que] seja geradora de potência”:

Deleuze introduz a noção de “cartografia dinâmica”, como o funcionamento do mapa, que é da ordem da mobilização, da produção, dos *deslocamentos*, do constante *remanejamento* que se superpõem (...).

Um mapa implica extensão, mas também intensidade e densidade. Extensão, porque um mapa é um espaço constituído por trajetos. Intensidade e densidade, porque ambos dizem respeito “ao que preenche o espaço, ao que subte o trajeto”: um mapa de intensidade ou mapa intensivo é sempre uma “distribuição de afectos”, uma lista de *afectos*, como no caso do menino Hans⁷⁶ (...). (SANTOS, 2000, p. 69, grifos no original).

Quando Santos analisa as ações realizadas ao longo de uma aula de piano, onde a aluna é instigada por ela, professora, a ampliar seu mapa num “fluxo de acontecimentos musicais”, ela comenta sobre esse movimento de “decalque”, uma propriedade do rizoma, presente no processo:

Tudo já está potencialmente presente nesse emaranhado-rizoma que vai fazendo paradas motivadas de dentro e em função do trajeto, atualizando mapas, esquemas de ações e justificando o exercício de aparatos do modo técnico (conceitos, habilidades perceptivas, notacionais, vocais, instrumentais), sem qualquer sedentarismo. Formações da ordem de um decalque vão se fazendo no mapa, numa espécie de “declínio necessário”, “desaceleração”, importando, na relação professor-aluno-conteúdo, saber como fazer para que o decalque tome lugar no *meio* do mapa, onde as paradas e saídas não estão previamente demarcadas (...). Mapa de educação musical, nesse caso, é uma cartografia e nele se fortalece um projeto de educação

⁷⁶ Santos aqui cita o caso clínico descrito por Freud e mencionado por Deleuze no texto “O que as crianças dizem” em *Crítica e Clínica* (1997) em referência ao que a criança está sempre a realizar: o traçado de “mapas de trajetos”. Hans explora a rua, da casa ao restaurante passando pelo entreposto de cavalos, e “define um cavalo traçando uma lista de afetos, ativos e passivos: o cavalo possui um ‘grande faz pipi’, arrasta cargas pesadas, tem viseiras, morde, cai é chicoteado, faz charivari com suas patas. É essa distribuição de afectos (...) que constitui um mapa de intensidade.” (DELEUZE, 1997, p.76).

construído na tensão entre estruturas dissipativas e parâmetros ordenadores. (SANTOS, 2000, p. 73, grifos no original).

Procurei acompanhar os processos da composição da música *Som* cartografando as linhas dadas pelos(as) cantores(as) em seus trajetos, compondo com elas e com as minhas próprias. Por vezes, isso envolveu provocar instabilidades, aceleração/diminuição da velocidade do movimento ou paradas (decalques) – como a ocorrência de um exercício para “abrir” a escuta, desenvolver o controle da intensidade da voz e, assim, refinar a produção do efeito de eco. O momento da avaliação, após a apresentação na Reserva do Grajaú, é também uma parada no movimento de composição da música. Porém, ao mesmo tempo, é uma aceleração no movimento da composição coletiva de um pensamento em torno da dinâmica dos ensaios e que envolve um “dar tempo”: à experimentação, ao desenvolvimento técnico, à cumplicidade e à imersão de todo o grupo na experiência de tecer uma relação musical – habitar o território. Um movimento de frequência, repetição, insistência.

Assim, os ritornelos traçam processos de agenciamentos que, na alternância e coexistência de seus três dinamismos, numa oscilação entre abertura e fechamento⁷⁷, traçam o plano de composição estética na experiência relatada onde o mapa-cartografia é sua condição numa prática coral.

3.3 Exercícios

Quando nos referimos a exercícios no campo da prática coral, geralmente há uma associação aos trabalhos de técnica vocal e percepção musical⁷⁸. Porém, também são parte desta prática os exercícios que desenvolvem musicalidade, confiança, cumplicidade e fazem pensar outros elementos da ordem das relações culturais, interpessoais e afetivas. Inclusive, esses

⁷⁷ “Assim como os meios oscilam entre um estado de estrato e um movimento de desestratificação, os agenciamentos oscilam entre um fechamento territorial que tende a reestratificá-los, e uma abertura desterritorializante que os conecta ao contrário ao Cosmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997. p. 151).

⁷⁸ Refiro-me aos trabalhos de técnica vocal e percepção musical, restritos às habilidades específicas, pensados de modo estanque, não considerando as múltiplas conexões existentes entre o ato de cantar/escutar e os modos de sentir e de se relacionar com o próprio corpo, com o(s) outro(s) corpo(s) (seja qual for sua natureza) e com o mundo. Para aprofundamento a respeito do assunto: no campo da técnica vocal, ler entrevistas da autora com os regentes Samuel Kerr e Marcos Leite em sua dissertação de mestrado “Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e dois coros infantis” (ALFONZO, 2004); no campo da percepção musical, ler “Percepção Musical para teóricos: diálogos e monólogos” (TEIXEIRA, 2010) e “Avaliação da percepção musical na perspectiva das dimensões da experiência musical” (GROSSI, 2001).

mesmos elementos perpassam os planos da técnica vocal e da percepção musical, neles estão imbricados.

Os quatro exercícios que seguem, embora com diferentes ênfases, são exemplos de propostas que envolvem experimentação, integração e cumplicidade entre os(as) participantes.

Após a descrição dos exercícios, são mencionados alguns objetivos que se pode pretender com eles. Porém, eles existem como parte de um mapa virtual que se atualiza no percurso do grupo.

3.3.1 Exercício 1: moldar sons⁷⁹

O grupo se posiciona em grande roda. Uma primeira pessoa produz um som com sua voz e o “manipula” de um modo audível, conforme os gestos que faz com as suas mãos. Gestos das mãos e sons vocais estão conectados, como se o som estivesse mesmo nas mãos – tal qual uma porção de argila. Terminado o tempo (livre) da experimentação, com o som num “formato final”, a pessoa passa o som para alguém da roda. O som é entregue, sem interrupção sonora, nas mãos de quem se quer que o receba. Quem recebe o faz com cuidado, de mãos abertas, reproduz esse som com os mesmos gestos, brinca com ele por um tempo explorando outras possibilidades sonoras, o transforma, para depois oferecer esse novo som a alguém que ainda não brincou... Se retoma a brincadeira até que ela “acabe” – quando todos da roda participaram manipulando o som, ou quando se sentir que o exercício já foi explorado o suficiente.

Alguns objetivos do exercício: estimular a pesquisa de possibilidades sonoras não convencionais da voz; potencializar a participação do corpo no gesto musical; desenvolver uma escuta sensível e aberta à diversidade sonora vocal; construir um ambiente acolhedor ao que o outro cria e oferece; desenvolver confiança em si e no grupo para se expor numa experimentação individual.

⁷⁹ Exercício feito dentro do processo de composição da música *Som* como preparação do grupo a uma escuta sensível de *Caleidoscópio* (Lindemberg Cardoso), e também a outras experiências por vir de pesquisa/criação vocal e corporal. Considerando que não há gravação, nem anotações da autora desta pesquisa sobre a realização deste exercício, a inclusão se restringe à descrição do exercício.

3.3.2 Exercício 2: eco de palavras⁸⁰

Com o grupo em roda, alguém fala, em volume forte, uma palavra monossílaba terminada em “m”. Na sequência, seguindo a ordem na roda, um a um repete esta palavra, mas num volume mais fraco do que foi dito antes, sem interrupção, buscando produzir o efeito de *eco*. Quando o som é feito de modo quase inaudível, seguindo a sequência da posição na roda, a próxima pessoa recomeça o exercício: fala uma outra palavra (monossílaba terminada em “m”) e, daí, segue a série de repetições. Quando o efeito de *eco* flui bem, o exercício passa a ser feito com uma variação: encadeando grupos - ao invés de pessoa a pessoa.

Alguns objetivos do exercício: desenvolver controle sobre o volume de sua própria voz; refinar uma sincronia coletiva de tempo e volume, *um ritmo*, na reprodução intercalada de uma mesma palavra em decrescendo contínuo.

Apresentei ao coro a proposta do exercício.

Na realização de algumas sequências, o exercício vai sendo melhor compreendido e um ritmo vai se estabelecendo, sem que nenhum comando seja dado para que isso ocorra. Depois de realizar o exercício algumas vezes, conversei com o grupo sobre a experiência do exercício até ali. Transcrevo algumas observações:

Yara: (...) é importante as pessoas ficarem ligadas no que os outros estão fazendo antes da vez delas.

Bruno: É... porque não é só repetir a palavra na sua vez... tem que ser no volume certo! (..) a parada é sutil.

Joel: Eu reparei numa coisa: quem começa o exercício de novo, com outra palavra, precisa falar forte, porque se for baixo, logo acaba. Não tem muito prá onde diminuir o volume.

(...)

Neila: Legal! Então a gente já tem duas coisas importantes prá observar nesse jogo do eco: (1) escutar com atenção a dinâmica que vem acontecendo antes, pra saber com qual intensidade a gente vai falar a palavra; e (2) quem for recomeçar o exercício, tem que falar a palavra nova com volume forte, pras pessoas que vêm depois poderem explorar mais esse decrescendo do “eco”.

Adriana: Tem outra coisa – assim, teve palavra que foi sempre repetida com o mesmo tempo – a pessoa falava a palavra e aí já repetia, e depois outra, e outra repetição [fala marcando um pulso regular com a mão]. Ficou igualzinho a um

⁸⁰ Exercício concebido e realizado dentro do processo de composição de *Som* para superar a dificuldade do grupo em realizar o efeito de eco num trecho da música, com o som “caminhando” no espaço (entre os naipes) sem regência.

eco. Já outras [pessoas] repetiam a palavra em tempos muito diferentes [imita a série de repetições sem uma regularidade de intervalo] - e aí não ficou parecido com eco... porque o eco tem isso, né – tem o tempo igual nas repetições. [o grupo concorda, vários comentários ao mesmo tempo]

Neila: Então, essa é mais uma coisa pra gente observar: esse intervalo de tempo entre as repetições não pode ser diferente... Tem que ter uma pulsação, né? É como naquele jogo de “passar a bola invisível” [menciono um jogo de pulsação que sempre faço com o coro].

Adriana: É mesmo - todo mundo pulsando junto, escutando junto, né? Atenção aí...

Proponho repetir o exercício, agora, considerando todas as observações que o grupo fez. O resultado é muito bom! Aproveito o ânimo com o resultado e proponho fazer com encadeamento de grupos. Fica mais difícil, mas logo acontece um ajuste e o resultado sonoro de eco reaparece. O gostoso é que o grupo se diverte fazendo um exercício de construir coletivamente sonoridades e estratégias de composição!

3.3.3 Exercício 3: cluster-unísono⁸¹

O grupo se coloca numa grande roda, de preferência de olhos fechados. Ao sinal da regente, todos cantam uma nota de altura⁸² qualquer, com a vogal /a/ e a sustenta. O efeito inicial é sempre o soar de um *cluster*⁸³ vocal, já que a escolha inicial da nota é aleatória. Desafio do exercício: o grupo conseguir chegar ao unísono – todos cantando uma mesma nota⁸⁴. Não há critérios pré-estabelecidos para seleção de uma nota a ser cantada por todo o grupo. Cada um muda, ou não, a sua nota conforme desejar. É importante que se escute o efeito inicial obtido pela junção das vozes e se tente equalizar o volume das notas entoadas, diminuindo o volume

⁸¹ Aprendi este exercício com o maestro Marcos Leite, no tempo em que fui sua assistente na regência do Coral da CEDAE. É uma adaptação dele de um outro exercício do Teatro do Oprimido.

⁸² A altura de uma nota refere-se não a sua intensidade (volume) – se forte ou fraca, mas ao número de vibrações por segundo da onda sonora (sua frequência), ou seja, se a nota é mais ou menos aguda, ou mais ou menos grave (ré3 ou ré4, por exemplo, são notas de alturas diferentes: ré3 é uma oitava mais grave que ré4).

⁸³ *Cluster*: “tipo de acorde complexo no qual as notas se juntam superpostas sem classificação harmônica” (MARCO, 2017, p.214). Outra imagem que ajuda a compreender é a de um “cachos de sons”, ou a própria tradução do inglês: aglomerado (de sons).

⁸⁴ Nesse exercício geralmente ocorre, ao final, um dobramento da nota com a diferença de uma oitava - vozes femininas cantando sol3 e vozes masculinas cantando sol2, por exemplo. Esse é um resultado válido para o exercício, já que vozes femininas e masculinas têm a sensação e também o efeito de “agudo” e “grave” bem diferentes pela extensão vocal distintas. Um sol3, por exemplo, para as vozes femininas não é uma nota aguda, mas para as vozes masculinas, especialmente baixos e barítonos, é uma nota aguda. Então, naturalmente, as vozes masculinas cantarão a nota “sol” na região 2, que dará a mesma sensação de conforto que as vozes femininas sentem quando cantam a nota “sol” numa oitava acima (sol3) – isso é um dobramento da nota, não unísono.

da própria voz – se perceber que sua nota está muito forte em relação às demais –, ou, ao contrário, aumentando o volume – se perceber que ela está muito fraca. Ao longo de todo o exercício, cada um deve interromper o som para inspirar quando necessário e, a seguir, voltar a cantar.

Alguns objetivos do exercício: desenvolver uma escuta sensível às transformações da sonoridade que vai do cluster ao “uníssono”; “amalgamar” sua voz com a voz do grupo; tecer uma cumplicidade coletiva na busca pelo “uníssono”.

Na primeira realização do exercício, o grupo demora a chegar no uníssono... Dois cantores passam a cantar bem mais forte que todos do grupo, disputando entre si a adesão dos participantes a sua nota. Durante o exercício, muitos risos, movimentos de glissando feito por um dos cantores – reproduzidos pelos seus “seguidores”. O grupo vai se movimentando sonoramente até que chega a uma das duas notas, com a desistência de um dos cantores após perceber que havia ficado sozinho. Parte do grupo se mostra incomodada, outra ri com a situação de disputa. Então, faço a seguinte observação:

Perceberam que alguns cantores cantaram com a voz mais forte e ela ficou sobrepondo às outras vozes? Vamos fazer de novo o exercício, mas agora tentando manter um certo equilíbrio de volume entre as vozes? Cuidando para que sua voz não fique como solista, mais forte... E curte o caminho até o uníssono. Vai compondo com as notas dos outros, escuta... curte o caminho dessa junção de notas diferentes, de blocos de sons que vão se formando... Vamos de novo? [o grupo concorda]. Cada um na sua nota, então, agora tentando esse equilíbrio.

Na segunda realização do exercício, os dois cantores não mais disputam a atenção do grupo. O *cluster* inicial vai se transformando aos poucos em diferentes blocos sonoros, como um caleidoscópio – uma experiência totalmente diferente. O uníssono acontece num caminho sonoro saboreado pelo grupo e, quando ele soa, vem como um repouso leve; se nota um ânimo de satisfação entre os participantes.

Alguns cantores, que chegaram atrasados e ficaram assistindo, tecem comentários que provocam uma conversação, dos quais apresento alguns:

Luna: a primeira vez que vocês fizeram o exercício, parecia uma competição...

Noa: É mesmo! Quando eu cheguei, já tinha começado. Eu tentei entender o exercício e achei também que fosse uma competição entre o Vitor e Jovi... [risos]. Cada um tentando puxar o grupo prá cantar a nota que tava cantando... Quando vocês fizeram a segunda vez, mudou totalmente.

Neila: Por que mudou?

Vitor: Por que você pediu prá equilibrar as vozes... Então, a gente parou de cantar mais forte que os outros...

Jovi: Mesmo assim, você ainda ficou insistindo na sua nota... [Riso geral. Rindo, Vitor mexe a cabeça em sinal de não concordar]

Clara: É... ficou, Vitor! Ficou, sim. Mas ficou até bonito!

Vitor: Eu estava cantando levinho, gente!

Clara: Por isso, é que ficou bom. [risos]

Fernando: Na segunda vez, a gente escutou todo mundo. As vozes ficaram mais juntas. Eu gostei mais da segunda vez por isso.

Elis: E a nota do Vitor era a mais grave – ficou tipo uma base para as outras notas.

Neila: é o que a gente chama na música de “nota pedal” – aquela nota que se prolonga e sobre ela vão acontecendo outros movimentos melódicos, harmônicos... Quando tem uma harmonia rolando, uma sequência de acordes, essa nota vai mudando de função de acordo com a posição dela nos acordes que vão aparecendo (...). [Dá um exemplo tocando uma sequência de acordes com uma nota pedal.].

Elis: Olha, que demais! A nota do Vitor foi uma “nota pedal” ...(...)

Bruno: Foi mesmo, porque parecia que a pessoas iam mudando as notas que elas cantavam pra irem se misturando, mas sempre escutando essa nota bem grave do Vitor. Meio que a gente começou a compor com essa “nota pedal”.

Malu: Teve uma hora que eu achei que ficou muito lindo, mas mudou rápido, e eu: “ah... Queria curtir mais aquele som, tipo...um acorde bonito que rolou.

Gisela: Aquela nota forte do Vitor, que mais parecia um apito na primeira vez que a gente fez o exercício, [muitos risos do grupo] meio que se transformou em “inspiração” nessa última vez.

Vitor: Não era a mesma nota. Na última vez, eu cantei uma nota bem mais grave.

Neila: Tudo bem, mas será que foi por isso? Foi porque a sua nota ficou mais grave nessa última vez que ela passou a despertar outra disposição no grupo? [Vitor ri, troca olhares com outros cantores que estão rindo também].

Vitor: É... não...

Érica [levanta a mão e diz]: Eu quero falar! Eu acho que não tem nada a ver se a nota é grave ou aguda, ou se... Na primeira vez, era a “sua nota” [Érica faz um gesto de colocar essas palavras entre aspas] longa, que não mudava nunca, um apito irritante [o grupo ri] querendo se impor, chamar a atenção do grupo... prá você e o Jovi era uma competição. Então, virou uma competição, né? Já na segunda vez, não – vocês não estavam mais pensando com a cabeça de alguém que tava ali prá competir. Vocês passaram a cantar com o grupo. Aí, a “sua nota” [faz de novo o gesto de colocar entre aspas] deixou de ser só sua...é como se ... passou a ser uma nota com as outras notas do grupo – porque você não cantava mais querendo chamar atenção, querendo que todo mundo cantasse a “sua nota”, aí você cantou suave e aí sim, ficou junto, harmonizou com o grupo. Você poderia ter cantado outra nota e daria na mesma, de juntar o seu som com o som do grupo...

Vitor [rindo, diz:] Te amo, Érica! Eu concordo com você! E no final aí dessa última vez, eu acabei mudando também prá nota que a maioria tava cantando – eu nem sei de quem era a nota que virou uníssono...

Neila: Mas será que isso importa? Isso de saber de quem era a nota que virou uníssono, importa?

Andréia: Acho que não... nem dava prá perceber... Nessa última vez, a gente tava escutando mais a mistura dos sons, tava mais equilibrado também...

Neila: Será que isso tem a ver com o que a Érica comentou antes? De cantar com o grupo, para que a “sua nota” se transforme numa “nota do grupo”, numa nota com as outras notas...

Renato: Deixou de ser competição pra ser ... assim... uma parada com os sons, tipo... uma criação de todo mundo.

Malu: Deixou de ser uma competição pra ser música...

3.3.4 Exercício 4: aberturas e ressonâncias

1ª parte do exercício: cantar suavemente um /m/⁸⁵ (em *bocca chiusa*⁸⁶) com os lábios juntos, porém soltos, dentes separados, ou seja, espaço interno entre as arcadas dentárias superior e inferior, boca e “garganta” (orofaringe) na mesma posição interna do início de um bocejo.

⁸⁵ “É esperada uma certa coceira ou sensação de vibração nos lábios, na face e no nariz, sendo que, no princípio, alguns (...) param de coçar essas regiões, que não é considerado negativo” (BEHLAU, 2005, p. 459).

⁸⁶ *Bocca chiusa*: termo em italiano cuja tradução literal é “boca fechada”. O termo é usado no canto para indicar um som vocal feito com os lábios unidos, sem tensão, com sensação de grande espaço orofaríngeo, num som que se aproxima à consoante nasal bilabial /m/.

Objetivos: “treinar a relaxação mandibular e de todo o aparelho fonador; reduzir o foco de ressonância laringofaríngea, aumentando o componente oral da ressonância nasal; aumentar os tempos máximos de fonação sem esforço; auxiliar o monitoramento da voz; dissipar a energia sonora no trato vocal, melhorando a projeção vocal; (...) suavizar a emissão a partir da sensação e da audição associados à produção da voz com a vibração dos ossos da face” (BEHLAU, 2005, p.459 e 529).

2ª parte do exercício: sobre a mesma nota que se cantava o /m/ (em *bocca chiusa*) sem interrupção, cantar /ma/.

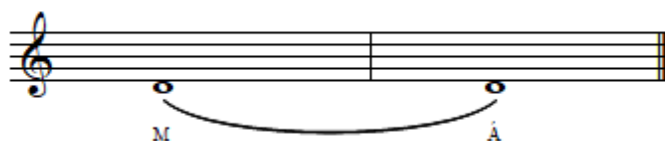
Objetivos: “aumentar os tempos máximos de fonação sem esforço” (...); “trabalhar a projeção da voz no espaço” (BEHLAU, 2005, p. 459 e 529); juntar, amalgamar⁸⁷ sua voz com as outras vozes; interagir com todo o grupo enquanto canta - pelo olhar, gestos, numa escuta cuidadosa.

A primeira parte do exercício, que diz respeito à busca de uma boa ressonância, é feita por todo o grupo, porém, numa atenção de cada um a si mesmo, ao seu corpo, a sua própria voz. Estimulo que procurem sentir em vários pontos as vibrações do som que cantam – tanto através da sensação física interna, como através do tato, colocando levemente as mãos abertas sobre alguns pontos (vibração dos ossos da face, nariz e parte superior da cabeça – na “moleira”). A seguir, peço que se organizem em duplas e acrescento a segunda parte do exercício. As duplas teriam que ser formadas por cantores do mesmo sexo, independentemente de classificação vocal, cujos integrantes deveriam se posicionar um de frente ao outro. Fazendo a base harmônica no teclado, oriento o coro na realização do exercício em dupla:

Agora, olhando nos olhos do seu parceiro, ou de sua parceira, canta primeiro um /m/ [canto em bocca chiusa, para exemplificar]. Lembra: com os lábios juntos, dentes separados por dentro, palato mole levantado (como a gente sente o céu da boca no começo do bocejo), língua relaxada e toda apoiada no assoalho da boca. Aí, então canta /ma/ [canto para exemplificar] sobre a mesma nota, sem interromper o som. A gente vai mudar do /m/ para o /má/ juntinho; juntinho assim: se guiando só pela escuta. Não precisa ficar olhando prá mim ou para outras duplas. Olha para seu parceiro, prá sua parceira. Não tem problema se mudar um pouco depois, ou um pouco antes. Aí, sustenta um pouquinho a nota com o /m/ e depois que ir para o /ma/, sustenta também por mais um tempinho a nota.

⁸⁷ Isto se dá não necessariamente pela mudança do timbre de cada voz (que não se pretende uniformizar através de uma técnica homogeneizante), mas, principalmente, pelo equilíbrio do volume individual em relação ao volume do grupo.

Exercício (1ª e 2ª partes):



O coro faz o mesmo exercício algumas vezes, em diferentes tons - sempre com as modulações feitas em movimentos cromáticos (ora ascendentes, ora descendentes) -, indicados por mim através de acordes ao teclado, em tonalidades confortáveis, pois o objetivo não é trabalhar a extensão vocal. Depois, peço que façam o mesmo exercício em trios e depois, em sextetos (junção de dois trios já formados) procurando manter ainda a separação por sexo. Vario as vogais entre /a/, /ó/, /ô/ e /u/ para que observem as mudanças internas que acontecem na boca, língua e faringe quando se canta essas vogais.

Ao longo do exercício, procuro observar as posturas dos cantores, o nível de envolvimento e interesse para acrescentar, ou não, variações do exercício. Peço que direcionem o som, com a ajuda de gestos das mãos, para o meio da roda formada pelos parceiros de exercício, e sintam o som dentro de seus próprios corpos (no /m/ em *bocca chiusa*) e depois no espaço à volta, enquanto cantam /ma/. Peço que, ao cantarem /ma/, direcionem o som com as mãos, com todo o corpo, e escutem o som resultante de todo o grupo. Procuro escutar se as vozes estão se juntando, se “amalgamando”. É uma atenção delicada, musical, de todo o coro que propicia o tecer de uma escuta própria – de si e do outro –, e também coletiva, comum.

3.3.5 Pensando com os exercícios

Os exercícios provocam aberturas: arriscar um gesto, uma entrega, tocar e deixar-se tocar com a voz, experimentar, compor-se, compor um comum (uma voz coletiva, um efeito, sonoridades, uma pulsação, um ritmo, uma música). Eles colocam em movimento uma multiplicidade de escutas numa riqueza de conversações – na música e sobre música -, que entram em ressonância nos trajetos do grupo, no seu funcionamento e nas trajetórias de vida dos(as) cantores(as)⁸⁸.

No exercício 3 (*cluster-unísono*) o convite à repetição de todo o exercício, num outro movimento, torna-se importante para que a sua realização não se limite à mera espontaneidade.

⁸⁸ É o que dizem os depoimentos dos(as) cantores(as) entrevistados(as) desta pesquisa. Ver o capítulo 4 desta tese.

Na busca pelo equilíbrio entre as vozes, sonoridades imprevistas vão se formando; uma “nota pedal” torna-se personagem que se metamorfoseia nos blocos sonoros em variação contínua – um jogo estético que chega ao uníssono num fluxo expressivo enquanto uma escuta sensível vai sendo feita. Segue uma conversação em torno dos dois diferentes modos com que se participou do exercício – um movimento de pensar as relações tecidas, os estados de ânimo gerados por um e outro modo de estar em relação com os sons e através deles. Um “saber de relação” foi construído na busca de algo comum, em detrimento de uma postura individualista e competitiva: um saber que transborda o fazer musical, um fazer musical que faz transbordar um saber.

Uma escuta é feita nessa conversação - seria essa uma “outra” escuta, diferente daquela sensível aos sons, à sua musicalidade? Seria essa escuta diferente de uma “escuta musical”? Em que medida uma escuta musical, tecida no exercício com os sons, atravessa uma escuta que move uma conversação sobre essa experiência musical? Essa conversa sobre a experiência musical é filosófica, um exercício de pensamento filosófico?

Na experiência do exercício 3 e do exercício 1 (*moldar sons*), se vivencia também uma abertura da ideia de “música” numa “escuta tradicional”⁸⁹ na qual só é música o que soa nas vozes ou instrumentos considerados “musicais”, segundo parâmetros legitimados por um sistema dominante – o tonal, por exemplo –, ou uma técnica que uniformiza as vozes segundo um padrão estético a ser aplicado em qualquer música⁹⁰. Pensar a experiência musical, através de uma conversação como a relatada, faz parte do exercício e tem relação com o que diz Ferraz: “a escuta musical não fala apenas daquilo que foi disparado pelo som, mas daquilo que foi disparado pela idéia [sic] de música” (FERRAZ, 2012, p. 21). Com isso não se está marcando

⁸⁹ Pierre Schaeffer em seu *Traité des Objets Musicaux* observa que “na escuta tradicional geralmente destacam-se dois planos: as fontes sonoras – os instrumentos - e as abstrações de valores musicais (os sinais do solfejo: a notação musical). Assim, identificar algo como música é associar a sua existência a um instrumento que chamamos de musical e reter a dimensão nominável de tal fenômeno sonoro. Já num pólo oposto estaria uma outra escuta que, menos abstrata, destaca o modo como alguém emite um som e aqueles outros aspectos do som menos notáveis em uma partitura, ou seja, menos memorizáveis” (Schaeffer, 1966, pp. 319-321, apud FERRAZ, 2001, p.21).

⁹⁰ É sobre esse equívoco que Marcos Leite, regente coral e arranjador que revolucionou o canto coral no Brasil, pretende alertar na sua introdução a uma coletânea de arranjos seus: “Aproveite esta liberdade para experimentar sonoridades nem sempre consideradas “nobres” pelo ensino tradicional de canto. Não há, a princípio, nenhum impedimento técnico para se procurar novas sonoridades(...). É muito comum a confusão entre técnica e estética, aonde o professor ensina (...) o seu gosto pessoal para o aluno. Amplie os seus horizontes como intérprete” (LEITE, 1998, p.8). Para mais informações sobre Marcos Leite e sua revolução no canto coral brasileiro, consultar a dissertação *Dois Momentos, Dois Coros – Por uma análise da evolução da linguagem coral no Rio de Janeiro do século XX*. (TUPINAMBÁ, 1993) e a dissertação da pesquisadora – *Prática Coral como Plano de Composição em Marcos Leite e em Dois Coros Infantis* (ALFONZO, 2004).

a conversação como “o” caminho para se pensar música, para se elaborar uma ideia de música, posto que isto se dá no fazer musical, mas sim, como potência numa prática musical que envolve multiplicidade de escutas e relações – incluindo as que são tecidas num pensar coletivo sobre a experiência musical, sobre as próprias relações sentidas no corpo e outras que se possa sentir, conectar, elaborar. Afinal,

a música, o que chamamos de musicalidade, não é um campo puro, mas um espaço atravessado por domínios distintos de escuta, lugares em que nossos sentidos são chamados a agir de modo bastante distintos. Ouvir um som, ser atraído por este algo que chamamos de som não é uma ação puramente auditiva. Nós vemos sons, sentimos a textura de sons, sentimos a pressão de sons em nossos ouvidos e em nossos órgãos. Mas sentimos também seu cheiro, vemos os instrumentos que os produziram, sentimos a ação e um movimento de um corpo sobre outro. Tudo isto o que chamamos de sonoro. Mas, no plano da música, aquilo a que chamamos de escuta é mais do que sonoro. Ouvimos os sons discretos em notas, ou seja, o som marcado por pequenas inflexões as quais somos capazes de reproduzir cantando, assobiando, tocando um instrumento. (...) e ainda vamos além em nossas escutas. Não ouvimos apenas os sons, as relações entre notas, ou ainda a relação entre sons (...), escutamos tudo aquilo que vem com os sons. Não temos como ser surdos às relações que os sons tecem com nossas vidas (...) (FERRAZ, 2005, p. 76)

No canto, essas relações se intensificam; também as emoções, os afetos, os sentimentos – aqueles com os quais e nos quais (nos) educamos num tempo próprio e comum – “o mesmo tempo da música”, como diz Giuseppe Ferraro, e também no mesmo tempo – enquanto se faz música. Isso se torna ainda mais forte na música vocal, considerando que esse “instrumento”, a voz, é todo o corpo: com suas marcas, afetos e memórias sonoras, musicais.

Quando cantamos em coro, nossos corpos, nossos sentidos e sentimentos atravessam a música e dela fazem parte, são componentes da música. Sentir-se parte de uma voz coletiva, de um grande corpo-música, é expressão de um modo de tecer nossa voz com outras vozes, de vibrar e fazer vibrar juntos, um modo que envolve amizade. Uma amizade musical.

Kohan, “inspirado em uma forma de vida musical”, a de Ezio Bosso⁹¹, escreve um lindo artigo onde afirma: na amizade “não são as coisas pessoais que estão em jogo, mas uma sensibilidade, gestos, uma forma [comum] de perceber e habitar o mundo” (KOHAN, 2018, p.

⁹¹ Ezio Bosso “(13/09/1971-) compositor, pianista, contrabaixista e maestro italiano. Compôs trilhas sonoras para filmes e balés executados pelo The Royal Ballet e pelo San Francisco Ballet, entre outros. Como pianista, lançou um álbum solo que entrou nas paradas italianas. (...). Em 2017, ele começou a se concentrar mais em reger e compor. Em setembro de 2019, Bosso anunciou que, devido à sua doença neurodegenerativa (...), não conseguia mais tocar piano.” Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Ezio_Bosso Acesso da autora em junho de 2019. Walter Kohan assistiu um vídeo com uma apresentação de Bosso no Festival de San Remo em 2016 onde o músico toca piano e fala à plateia sobre um modo de conceber a música, a vida e também de enfrentar a doença: como “um recomeço, o início de uma nova vida”. A frase final da apresentação de Bosso, uma das citadas por Walter no artigo, é: “Ricordate di sempre: la musica, come la vita, se può fare in un modo: insieme”. Tradução de Kohan: “Lembre-se sempre: a música, como a vida, só se pode fazer de um modo: juntos”.

204). Esse laço da amizade envolvido no fazer musical, do qual não se pode abdicar ao cantar junto, é tecido também nas múltiplas escutas aprendidas, inventadas, a partir daquilo que nos afeta e nos constrange: um intervalo, um fraseado, um efeito que se busca, um texto, o som de uma careta, um ritmo, os sons de uma palavra, de uma voz, a sonoridade de um arranjo – um material e sua força⁹². Nos exercícios relatados, compartilhamos uma busca por (re)fazer um material. Experimentamos juntos, lançamos alternativas, nos envolvemos, insistimos, habitamos um território, nos deixamos tomar por um fluxo, uma vontade de permanecer. Essa vontade se alimenta de um ânimo que ela mesma produz numa relação que faz saber – um saber de vibração, de experimento, vivido no corpo, num afeto feito sentimento.

Compor coletivamente um enunciado musical, um estilo de enunciação, requer a prática de uma escuta também coletiva, atenta, compartilhada, cúmplice. Estimular esse movimento de “fazer escuta(s)” sem impor ao grupo uma única escuta (a da regência), atitude tão habitual nos ensaios de um coro, é um desafio. Ferraz elabora uma distinção de escutas que nos ajuda a pensar essa questão:

“Fazer escuta”. Tomar a escuta como acontecimento que se faz junto à mudança da pressão de ar, ao que chamamos de som. Isto difere de “fazer escutar”, ou fazer-se escutar”, emitir uma palavra de ordem, definida por padrões dados de antemão, que determinam o ato de escutar como um ato de representar e interpretar algo que se dá fora dele. Presos aos fenômenos, aos sons, suas fontes, seus significados, suas conotações e denotações, costumamos a notar que “tonal, modal, atonal não significam mais quase nada”, de que “não existe senão a música para ser arte como cosmos e traçar as linhas virtuais da variação infinita” como observou Deleuze. Já estava na hora de abandonarmos por um tempo o par matéria-forma propondo-nos o par material-força. Estivemos todo esse tempo presos às ferramentas, a modos de dar coesão aos fluxos de sensação que temos. Demos nome às coisas, e sobre esses nomes montamos nossas afirmações e nossos sistemas. (...)

Adotar uma ferramenta é fazer escutar. Já o fazer escuta é de outra ordem; nele compreendemos que as ferramentas se fazem no embate com os campos de trabalho. Fazer escuta é vincular, conectar pontos disparatados para a natureza e as coisas. Viver o acontecimento enquanto acontece (...). (FERRAZ, 2005, p.65-66).

Os exercícios 1 (*moldar sons*) e 2 (*eco de palavras*) surgiram como ferramentas feitas no “embate com os campos de trabalho” da composição de *Som*. O exercício 2 foi inventado quando surgiu a dificuldade de se fazer coletivamente o efeito de eco sem regência e foi elaborado ao longo da realização do próprio exercício, numa construção coletiva de referenciais no refinamento de uma escuta coletiva e domínio técnico vocal. Os exercícios estão em relação com uma disciplina necessária, pois o “desenvolvimento das habilidades depende de uma

⁹² “Faz-se música ‘buscando fazer ou refazer um material, [buscando] reencontrar a sensação de uma força que foi possível através de um material’(...) ‘- relação material-força’ (FERRAZ, 2005, p.89 e 65, apud SANTOS, 2011, p.242).

prática com as coisas [com a própria voz] (...). Assim, desenvolvemos aptidões e formamos conhecimentos inscritos corporalmente” (KASTRUP, 2001, p. 216). É a proposta do exercício 4 (*aberturas e ressonâncias*) no campo da técnica vocal.

Ao longo do exercício 4, observei diversos movimentos dos cantores: dificuldade inicial em cantar olhando nos olhos, os risos de vergonha e insegurança, mas também de excitação e disponibilidade em experimentar a proposta, a soltura dos corpos que se movimentavam ao sabor do som, também dos corpos mais contidos, com movimentos muito discretos, os comentários e olhares que falam das transformações que sentem no som, nos modos de estarem cantando. Busquei escutar os sons das vozes, as sutilezas individuais e dos pequenos grupos. Elas dizem muito de como estão em relação – no cuidado, na entrega, no estar mais à vontade com o outro, com o grupo e consigo naquilo que está se tornando, e que se é no encontro com outros(as).

A condução do trabalho de técnica vocal no exercício 4 buscou tecer, no ato de cantar junto, uma relação que fizesse, ao mesmo tempo, “saber de si e do mundo” e “saber de nós com o mundo”. Um exercício de saber de seu próprio corpo como instrumento, num movimento de sentir-se por dentro, (res)soando, ocupando um espaço com o outro, em ressonância, ao mesmo tempo – um reenvio constante de um ao outro.

Uma escuta sensível com a voz, com todo o corpo, se faz na atenção e abertura evocadas pela necessidade sentida, experimentada musicalmente, de compor uma voz coletiva – vibração dentro e fora de seu corpo na qual se pode interferir: alterar sua cor, intensidade, altura, sua permanência e corte. Cantar junto é também este “saber de relação”, exercício de estar no limite entre sua autonomia e dependência, entre o próprio e o comum, entre o inusitado e o que se busca. No canto coletivo, está sempre em jogo um escutar-se a si e um escutar o outro, escutar o que soa fisicamente (dentro e fora) e aquilo que “soa” sensivelmente (dentro e fora), ao mesmo tempo – uma “dupla abertura”, e além:

Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direcção a mim: ela abre-me em mim tanto quanto ao fora, e é por uma tal dupla, quadrupla ou sêxtupla abertura que um “si” pode ter lugar. Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de fora e de dentro*, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim, a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (*aisthética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (grifos no original) (NANCY, 2014, p. 30).

Dar-se ao som e doar seu próprio som, deixar-se moldar por um som comum, ir ao encontro de outras vozes, compor com elas – neste processo, se abre e se inventa um mundo.

Uma voz é única, preciosa. Quando alguém a oferece, especialmente num processo de descobertas e transformações, é importante que a receba com toda atenção e cuidado. Ela contém uma vida... uma potência. Ensinar este modo de sentir uma voz, incluindo a sua própria, se faz vivendo deste modo, nas relações que se tece na vida cotidiana de um coro, um corpo a corpo, voz a voz, como nos ensina Ferraro. Um processo educativo de si com os outros. Um processo educativo, filosófico, musical.

Os exercícios são um convite à trajetórias que mobilizam escutas e modos sensíveis de tecer relações na música, podendo gerar uma conversação em que se pensa a experiência vivida. Assim, concebo os exercícios aqui relatados e outros tantos que fazemos durante os ensaios: exercícios de fazer escutas, de pensar com o corpo um cantar junto, experimentação, composição de fluxos, de laços, de um grande corpo expressivo, de uma máquina afetiva que produz e faz vibrar processos de vida.

3.4 Um canto em três movimentos

3.4.1 Acorde!!

Era início de ano, quando recebemos vários novos integrantes, um dos primeiros ensaios. O grupo cantava em uníssono *Como Uma Onda no Mar*, de Lulu Santos, e eu acompanhava ao piano. Resolvi arriscar abrir um acorde na última nota da melodia, como fim da música. Ensinei a nota de cada naipe (sopranos, contraltos e barítonos), juntei por acumulação, e rapidamente o acorde soou muito bem, com um som cheio; ficou bonito finalizando a última frase num *rallentando*. Quando cantamos a música toda, eu sustentei o acorde final por um tempo. Assim que eu cortei o som do acorde, uma das novas cantoras, sentada logo na primeira fileira, num gesto rápido, colocou as mãos abertas tampando o rosto. Corri para ajudá-la – parecia ter machucado os olhos. Quando tirou as mãos do rosto, disse com os olhos molhados: “que lindo!”. E cobriu novamente o rosto com as mãos e chorou. As cantoras próximas a abraçaram, e outras se levantaram de onde estavam para abraçá-la também, e outros cantores, e mais outros...

Eu regia coro há mais de 20 anos, mas nunca tinha vivido isso antes – ver um(a) cantor(a) chorar emocionado(a) com um acorde maior sustentado ao final de uma canção e isso gerar um abraço coletivo muito bonito, de muita afeição.

Era a primeira vez que Tainá cantava num coral. Tinha sido minha aluna no 1º Ano do Ensino Médio. O modo como ela se colocava nas aulas de música, inclusive nas atividades práticas, parecia não ter nada a ver com alguém “emotiva”. Eu me sentia surpreendida e isso era como que um “chacoalhão” em mim...

Alguns perguntaram o que havia acontecido, qual o motivo do choro de Tainá, porque não estavam ao lado dela para entender o que se passou. Ela respondeu que não sabia explicar... teve vontade de chorar e chorou. Disse que talvez pela beleza do som das vozes diferentes, todas juntas. Ela estava dentro daquele som bonito [um acorde], cantando e escutando o som de dentro dele. Lembro bem de uma frase dita por ela e que ficou ressoando em mim por muito tempo: “Nossa!! Eu nunca tinha sentido isso antes!! Parecia que eu estava em outro mundo!!” E estava...

3.4.2 Do FIC ao FESTCOR

Participar do Festival Internacional de Coros, em MG, foi precioso, um tempo de convívio intenso entre nós e com a música coral. Na programação do evento, no Museu da Inconfidência, participavam cinco grupos bem diferentes entre si (repertório, sonoridade, faixa etária), o que tornava tudo ainda mais interessante (ANEXO11). Na ordem das apresentações, éramos o último dos coros. Durante os aplausos à última música, um de nós puxou a “Tabuada”⁹³ – uma tradição nossa nos encontros de coros. Logo, a guitarra de Izzy surpreendeu, a mim inclusive – isso não estava combinado, com a introdução de *Sweet Child O’mine* (Guns N’Roses). A plateia vibrou (!), foi se misturando ao coro, dançando e cantando o refrão com Chris que solava ao microfone, todo performático, a essa altura já em cima de um cajon (ANEXO 12). A banda que nos acompanhava, formada por cantores do coro, fez uma apresentação à parte com aquela música.

Essa experiência despertou num grupo uma vontade: promover um encontro só de bandas e grupos vocais do coral. A princípio, se pensou num sarau. Depois, numa competição, com jurado, várias etapas, premiação etc. Passamos um tempo conversando a respeito durante

⁹³ Além do brasão, da bandeira e do Hino dos Alunos do Colégio Pedro II, há um outro símbolo do Colégio – uma espécie de “grito de guerra” que a comunidade escolar chama de “Tabuada” feito geralmente após a execução do Hino. Um(a) aluno(a) “puxa” o grito sendo acompanhado pelo grupo de colegas:
 Aluno(a): Ao Pedro II, tudo ou nada? / Grupo: TUDO! / Aluno(a): Então como é que é? / Grupo: TABUADA! / Todos(as): Três vezes nove, vinte e sete. Três vezes sete, vinte e um. Menos doze ficam nove. Menos oito fica um! ZUM! ZUM! ZUM! PARARATIBUM! Pedro Segundo!

a viagem de volta de Ouro Preto para o Rio e, depois, com todo o coro. Acabamos por decidir fazer um festival sem seleção, sem competição, para estarmos ainda mais juntos, para mostrar nossos grupos, incentivar a formação de outras bandas. Assim, o prêmio seria de todos: sentir a música vibrar na escola!

Começamos a agitar o festival e logo tivemos que incluir as bandas do 9º Ano, que reclamaram por estarem de fora. Érica e Vinícius redigiram uma proposta de edital do evento. Foram organizadas comissões e um cronograma. Tudo acontecia numa velocidade grande. Eu me sentia sendo atravessada e até atropelada por um fluxo impressionante de energia, de movimentos. O festival aconteceu no Auditório do *campus* com a abertura feita pelo coral. Ao todo, foram 22 bandas participantes (ANEXO 13) – 11 no bloco da manhã e 11 no bloco da tarde – um número bem maior que o esperado! Mesmo com a estrutura precária de som disponível na época, a escola acolheu o evento e a participação das bandas e plateia foi linda!!!!

No ano seguinte, repetimos em segunda edição com variações: inclusão da participação das bandas do Ensino Médio; presença permanente de um técnico de som⁹⁴; aquisição de equipamentos; criação de uma sigla para o evento – FESTCOR – Festival do Coral (organizado pelo coral do *campus*); criação da logomarca do festival por um de nossos cantores (ANEXO 14); incremento das comissões que passaram a ser “diretorias”; ampliação de um para dois dias com dois blocos cada, tendo a participação de 48 bandas, todas do *campus* (ANEXO 15)! Que bonito o envolvimento de todo o coral na produção do FESTCOR e a sua espera por toda a escola. Passamos a ter bandas ensaiando na sala de música fora do horário das aulas, na sala do coral, nas casas dos alunos e em pequenos estúdios, grupos pelo pátio cantando/tocando. Até hoje, uma ebulição de músicas se esparrama pela escola nos meses próximos ao festival!

A partir do III FESTCOR, o evento passou a integrar o calendário letivo do *campus* e a contar com o apoio da Diretoria de Culturas do Colégio⁹⁵, fornecendo uma estrutura maior ao evento. Hoje, o FESTCOR está em sua VII edição⁹⁶ e parece manter o seu mote: “um festival produzido pelos alunos, para os alunos” – vibração de vidas na escola!!!!

⁹⁴ Na segunda edição do festival, contamos com a participação do aluno Bernardo Nadal que voltou a integrar o coral (foi do coral de 2008 a 2010), trazendo a sua experiência como técnico de som de festas e eventos com seu tio. Ele nos emprestou três caixas de som, um equalizador além de nos dar suporte na escolha e uso da mesa de som que compramos com a arrecadação da taxa de inscrição das bandas e venda de ingressos. Daí em diante, Bernardo sempre esteve presente na vida do coral, crescendo com o festival e fazendo o festival crescer.

⁹⁵ Através do “Edital de Apoio à Eventos Artísticos e Culturais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura”. O FESTCOR sempre foi contemplado pelo edital, desde a sua primeira publicação.

⁹⁶ Esta pesquisadora esteve na direção-geral do FESTCOR até sua 5ª edição, em 2016, tendo se afastado em 2017 devido a licença para estudos concedida pelo Colégio Pedro II e renovada em 2018.

3.4.3 Menina pássaro

Luna vai se soltando nas brincadeiras e exercícios de técnica vocal. Já existe uma ampliação do espaço interno da boca. Ela sente o ar que inspira, que sai em forma de canto, se diverte com os efeitos das caretas e dos timbres que inventa. Está perdendo o medo de “cantar para fora”, ao mesmo tempo em que aprende a escutar a voz do grupo sem deixar de escutar a si mesma. Parece sentir que esse modo de cantar possibilita que sua voz encontre a dos outros, que ela mesma se escute como parte de uma “grande voz” – uma composição coletiva entre as vozes próprias, de cada um. Luna não me disse nada sobre isso... se pode escutar, ver, sentir.

Há pouco não gostava da sua voz. Dizia que cantar bem era cantar como a Lia – desejava cantar como ela. A voz cantada de Luna era bonita, mas ela mesma não conseguia escutá-la, ficava escondida, presa. Foi preciso ultrapassar um limite, libertar-se de um modo de cantar, para fazer soar o som de sua própria voz, para deixar que a sua voz seja o que é. Encontramos um ritmo próprio, composto nos ensaios de naípe e também com todo o coro. Durante as aulas individuais e coletivas de canto, através dos exercícios e conversas, Luna foi percebendo certas tensões recorrentes e outros modos de sentir, de cantar. Com o tempo, passou a perceber e construir espaços, a sentir por dentro e a sua volta, a sentir-se dentro de um som com outras vozes, a tecer uma relação diferente com seu corpo, com outros corpos, uma outra relação som-corpo. Passou a sentir o espaço de fora como ampliação de seu espaço interno e também o contrário. Educou-se num tempo interior, no exercício de se escutar e escutar o(s) outros(s), de sentir-se e sentir o(s) outro(s), de retornar nisso cada vez mais sutilmente, com um sentimento generoso – consigo e com os outros, alegre, amoroso: uma postura.

Com a persistência do canto em grupo, Luna conseguiu se escutar ao cantar com todo o coro, em uníssono e a várias vozes, sem ter que fechar um dos ouvidos com o dedo indicador, mas percebia quando precisava usar este recurso em determinados trechos de uma música, ou durante algum exercício. Encontrou seu timbre, uma presença vocal – todo o coro foi afetado por ela. Também deixou-se afetar por um timbre composto, de todo o coro, incluindo o seu e o de Lia. Um processo de educar seus sentimentos sobre sua própria voz, sobre si mesmo, enquanto se aprende a cantar numa relação musical – a primeira imagem do ritornelo: a menina no escuro que, assaltada pelo medo, canta para se acalmar. O canto como contraponto ao medo, como um giro, uma mudança no encontro com outros cantos, um lugar, uma abertura.

Um pássaro lança seu ritornelo. A música inteira é atravessada pelo canto dos pássaros, de mil maneiras, de Jannequin a Messiaen. Frrr, Frrr. A música é atravessada

por blocos de infância e de feminilidade. A música é atravessada por todas as minorias e, no entanto, compõe uma potência imensa. Ritornelos de crianças, de mulheres, de etnias, de territórios, de amor e de destruição: nascimento do ritmo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 100)

3.4.4 Pensando com os movimentos

Os três movimentos relatados, como todos os outros deste capítulo, são ritornelos que se processam nas diversas situações de uma prática coral – no ensaio/composição de uma música, nas apresentações, nas aulas de técnica vocal, ou em qualquer outro modo de convívio do grupo. Os movimentos acontecem no âmbito das relações entre os integrantes do grupo (cantores/regente), entre o coro e a comunidade, nas relações que cada um tece consigo mesmo na música, através da música e com a música. São indeterminados, imprevisíveis, envolvem devires, independem da regência ou de qualquer um para que aconteçam, mas, paradoxalmente, precisam ser feitos, traçados num percurso, num plano, que tanto libera linhas flexíveis, fluxos, como se inicia a partir dessas linhas e fluxos, fazendo desdobrar seus efeitos.

Tainá chega deslocada no primeiro ensaio – nunca cantou num coral, mas permanece, insiste, é contagiada pelos movimentos em comum do ensaio, pelos seus processos no preparo de uma música, e experimenta um saber de si com os outros, na mistura dos corpos em vibração, num devir-acorde, num devir-música, que abre um mundo. Tainá é envolvida, arrastada por uma “máquina de gorjear” já no seu primeiro ensaio. É afetada e afeta todo o coro que a abraça, incluindo a mim. Perante um estado de coisas, sou compelida a refinar um modo de olhar, de sentir Tainá e, por consequência, de olhar e sentir os(as) que se mostram fechados(as) afetivamente nas aulas – um pensar com um processo da música, à força de seus efeitos, que me transforma, me educa.

No fim da apresentação do coral, no Museu da Inconfidência (FIC), outro ritornelo se faz. Dessa vez, o território se abre a uma banda rock que desfaz a sonoridade coral e seus códigos: as funções de uma regência e de cantores monitores, uma disposição dos cantores no espaço, uma organização do grupo por naipes, um arranjo vocal que soa em destaque, uma plateia que escuta em sua posição de ouvinte, geralmente sentada etc. Uma linha de fuga abre o território a uma outra prática, produz outras intensidades, outros fluxos e componentes expressivos que fazem um contraponto com o território coral. Uma nova paisagem sonora, melódica, provoca um arranjo diferente de forças que dá forma a um festival de bandas e grupos vocais – não a um festival de coros...

Luna produz ritornelos gestuais, sonoros, rítmicos – mas, diferente dos movimentos amplos, perceptíveis na voz e no choro de Tainá, no abraço coletivo que recebeu, na sonoridade de uma banda rock e em seus desdobramentos num festival; os ritornelos de Luna são sutis, se fazem com lentidão, são quase imperceptíveis (mas... não seriam esses, os movimentos imperceptíveis, os que subjazem a qualquer linha flexível, à toda desterritorialização e criação de um novo território?). Eles se ampliam, geram novos movimentos, no ritmo em que Luna vai sendo capturada por um devir-imperceptível numa relação delicada e intensa com seu próprio corpo e com outros corpos, nas escutas que faz de si e de outros, com sentimentos que, com o tempo (imprevisível) da experiência, se transformam e afetam as escutas, as educa, faz saber. Ela constrói para si uma noção de corpo com outros corpos. É assim que, num tempo próprio e também comum – relacional, coletivo, musical, Luna faz de seu corpo um território sonoro-expressivo.

3.5 Uma escola musical dos sentimentos

As intensidades e devires que moveram os processos relatados neste capítulo não são pré-determinados, não se pode planejá-los, mas se pode preparar a si mesmo(a), dar condições para que sejam liberados, sentidos, circulados, compostos com outras linhas, com outras tantas intensidades e devires. Trata-se de saber compor um plano⁹⁷ – um plano de consistência, um plano de composição – onde fluam processos de criação nas intensidades e devires vividos – também um “plano de relações”. Para Deleuze, um plano se traça ao mesmo tempo que o desejo, cujo processo é chamado de “alegria” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 116). Ferraro, por sua vez, diz que:

O sentimento está além do desejo, já é uma educação do desejo. (...) Assume a vontade imprópria, porque próprio da vida, a conservar-se, para fazer conservar o laço que somente torna possível a existência como expressão da própria vida. (...) A relação sentimental é um laço de existência. (FERRARO, 2018, p. 28-29).

O canto coral é uma prática em que se tecem relações no processo coletivo de dar uma vida musical a um tema, a uma ideia, a uma partitura, a um som. A música é experimentada, sentida, ao mesmo tempo em que se avoluma a vontade de saber dessa música – das sonoridades que ela contém e evoca, das suas histórias e tramas, de como ela nos toca e de como podemos

⁹⁷ “Ele [o plano] se faz sozinho, mas saiba vê-lo; e você deve fazê-lo, saiba fazê-lo, tomar boas direções, correndo risco e perigo” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.106).

tocá-la, fazê-la soar como a sentimos, como ela faz soar o que nos tornamos ao sermos tocados por ela – uma educação musical, feita com a música, na música, musicalmente.

A música que se escuta contém as relações tecidas em seus processos de criação. As musicalidades das sonoridades exploradas, experimentadas, criadas, se confundem com as musicalidades das relações entre os que fazem música: expressam um pensar próprio e impróprio, um sentir singular e comum, elaborados a cada ensaio, na realização dos exercícios, na apropriação e criação de uma música, no convívio que desenha uma intimidade, uma cumplicidade, uma sensibilidade aos outros, aos sons dos outros e de todos. São processos que vão se tornando “vontade da vida”, “vontade de uma relação de saber” (FERRARO, 2018, p. 48).

Envolver o grupo nesses processos, onde o desejo é suscitado e feito “vontade da vida”, é da ordem do afeto potencializado pela “pessoa interposta” da relação ensinante pensada por Ferraro: quem está atenta(o) aos movimentos, quem constrói uma relação sensível àquele(a) cantor(a) que possibilita sentir o que não está evidente; quem ajuda o(a) outro(a) a ser quem ele(a) é, a sentir-se, a expressar-se através da música, a dizer de si mesmo(a) musicalmente, quem convida a cantar junto. Pode-se dizer que a “pessoa interposta” é como quem ensina a cantar, alguém sensível aos movimentos do canto. É quem possibilita uma passagem entre a voz do(a) aluno(a) e a música que diz dele(a) próprio(a), e não daquilo que ele(a) representa de uma voz ou de uma música – um ideal, um padrão cultural. A pessoa interposta é quem ajuda a libertar a voz do hábito para que ela seja o que ela é, a tecer uma escuta interior de si mesmo em ressonância com outros corpos de um modo cuidadoso, singular, próprio. Ela segue os trajetos do grupo, faz sua cartografia conforme as intensidades que atravessam o caminho, estimula aberturas, apresenta desafios e incorpora os que lhe são apresentados. Trata-se de ultrapassar a reprodução e possibilitar a repetição de um movimento que produz variações, diferenças, composições – expressão de si no encontro com outro(s), um saber de relação, uma abertura para o mundo, uma passagem amorosa. O(a) professor(a), o(a) regente compositor(a), com as mesmas qualidades da pessoa interposta, faz um plano de relações, de consistência, de composição, a partir das linhas dadas pelo coro; também percebe um plano se fazendo e compõe com ele. Como um(a) *amateur*, transmite seu amor à música, procura estar em educação permanente de si e garante que aquilo oferecido seja um bem comum, que o mundo fale com os(as) alunos(as) e que eles(elas) criem atenção e interesse para com as pessoas, para com as coisas do mundo, para com as músicas e os processos de colocá-las de pé, como “seres de sensação”.

Assim, o(a) regente faz de si e do coro uma “escola musical dos sentimentos”, afeta os(as) cantores(as), possibilita que experimentem um modo de estar, de ocupar os tempos e espaços – um modo musical, fluído, num tempo interior, cuidadoso, relacional em que a escuta, o olhar, o corpo todo estão sensíveis a como é aquilo que nos afeta, a sua expressividade, suas musicalidades nos gestos, fluxos sonoros, rítmicos, melódicos, tímbricos, afetivos. Um processo dentro de cada um, tecido coletivamente – nas relações. Está envolvido uma gama de paixões, emoções, sentimentos. Um processo que se reinicia a cada ano, mas por outras vias e trajetos, com um novo grupo composto por antigos cantores e cantoras e outros(as) que nunca participaram do grupo. Vários se vão e nunca mais retornam. Vários permanecem por vários anos. Quando se encontram, quando nos encontramos, fica nítido o sentimento de pertencimento, de amizade. Às vezes, se revela que tal cantor(a), se não fosse o coro, teria desistido dos estudos, da escola, naquele tempo que passou, mas que permanece na memória, no afeto, no sentimento de amor à música, ao coro, à escola, pelo ânimo que lá se viveu e se pode sentir ainda hoje, de um modo próprio – um laço de existência. A amizade é um sentimento tecido entre os(as) componentes de um coro, entre os(as) que fazem música juntos(as) – sempre estão ao lado uns dos outros, se apoiam, se sustentam, compartilham um modo de sensibilidade, confiança. As experiências aqui narradas são educacionais, feitas num tempo próprio, musical, sentido, abrem o mundo, afetam e (trans)formam vidas.

O coro, como escola musical dos sentimentos, se faz passagem – não porque prepara para o futuro, mas, ao contrário, porque, como a música, é exercício de presença, de atenção, de ser e viver com o outro, de experimentação, de apropriar-se do mundo e renová-lo – uma “educação para as passagens” (FERRARO, 2018, p. 138).

Ensinar com música – uma música que desfaz valorações e hierarquizações estéticas, educa para uma sensibilidade que faz escutas abertas aos gestos sonoros-musicais sutis, suas expressividades, compõe com elas, as potencializa, faz sentir e criar musicalidades na filosofia, na educação, na vida.

Ensinar com filosofia – uma filosofia que desfaz valorações e hierarquizações conceituais, educa o olhar, a escuta e faz sentir como algo esteja bem naquilo que é, faz saber dispor-se, enlaçar-se e também sentir e criar “filosoficidades” na música, na educação, na vida.

Pode-se dizer que uma experiência musical, filosófica e educacional foi tecida nas experiências relatadas? Nelas se pode sentir um modo de tecer um “saber de relação”, assim como nas conversações sobre a experiência vivida. Sinto que tal experiência borra os limites

entre aquilo que chamamos de musical, filosófico e educativo, compondo um plano misto no qual a experiência desliza. Experiência de vida.

4 POLIFONIA DE VOZES⁹⁸: TEXTURAS AFETIVAS



Nostalgia de mar - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Lembrar de certas passagens. Fechar os olhos para ver o tempo.

(Barros, Manoel, 2010, p. 63)

[...] a verdadeira aceitação significa reconhecer a diferença e a dignidade de outros indivíduos. Na música, isso é perfeitamente representado pelo contraponto ou polifonia. A aceitação da liberdade e da individualidade do outro é uma das lições mais importantes.

(Barenboim, 2009, p. 77)

As narrativas que se mostram aqui compõem uma textura polifônica afetiva. Juntas plasmam tons de escuta comum, tecida na partilha de experiências. As falas borram os limites entre escutas e provocam a pensar um atravessamento da experiência musical como uma interlocução de campos sensíveis em outras situações aparentemente “não musicais”. Forçam pensar as diferentes vozes suscitadas no fazer musical como escutas de vida em seu caráter

⁹⁸ Este capítulo pretende ser uma composição em várias vozes, numa textura polifônica, que apresenta os agenciamentos coletivos produzidos nos contextos dos ensaios do coral com alunos do 8º ano até o Ensino Médio do Colégio Pedro II – *campus* Engenho Novo II, entre os anos de 2010 e 2016. As referências surgem de seis entrevistas feitas a ex-cantores que serão citados com os seguintes codinomes: Érica, Fred, Jonathan, Léo, Sarah e Vinícius. Foi inevitável uma escolha... e foi difícil escolher quem entrevistar... Porque toda escolha, de alguma maneira, implica também em renúncia... E é difícil renunciar quando estão em jogo afetos, afetações e sentimentos. Então, prevaleceram os critérios que pareceram ser mais coerentes com o desenvolvimento desta pesquisa: a participação intensa dos entrevistados nas experiências relatadas na investigação (processo de criação coletiva do arranjo de *Estórias da Floresta/Grito Olímpico* e composição da música *Som*).

eminentemente filosófico, musical e educativo. São entrelaçadas pelas imagens-músicas da ilustradora Martha de Barros, tecidas em sintonia com a poesia-infância de seu pai, o poeta Manoel de Barros, e que encontram abrigo nas palavras da filosofia musical de Jean Luc Nancy. Este capítulo é um convite a percebê-las e experimentá-las como presença, tempo, conversa, partilha, alteridade, amizade, política, descoberta, encontro, corpo; um pensar musicalmente; individual e coletivo; ser artista amador; descoberta, encontro e uma transformação do que somos.

É assim que as experiências trazidas no capítulo anterior se ampliam aqui nas falas dos entrevistados e se afirmam como potência de vida nos caminhos dos que compuseram uma prática coral. Escutá-los foi como encontrar as palavras de amigos, aqueles que fazem você ser não igual a eles, mas igual a quem você é...

4.1 “caraca, outro mundo, né?”

ou (sobre espaço feito lugar)



Casa de pássaros - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

lugar sonoro, o espaço e o lugar - e o ter-lugar- enquanto sonoridade, não é portanto um lugar onde o sujeito viria fazer-se ouvir [...], é pelo contrário, um lugar que se torna um sujeito na medida em que o som aí ressoa.

(Nancy, Jean-Luc, 2014, p.35)

Fred: *Saber que aquela portinha, aquelas duas portas que se abriam eram... pareciam um paraíso. Sabe... aquela ideia de paraíso? Abre a porta e vem aquele, aquele... aquela coisa assim, quase exuberante, magnífica? Eu entrava no coral e ficava assim: “caraca, outro mundo, né?”. É outro mundo, diferente de qualquer outro que eu fazia parte – do mundo de casa, da rua, de dentro do colégio, obviamente... E não é só porque a sala era isolada acusticamente, mas... todo*

mundo estava diferente. Todo mundo agia de uma forma diferente, todo mundo tava ali pra música... ô, experiência, hein? ô, experiência!!

Vinicius: *A música, como se faz ali, tudo permeia, tudo perpassa, porque o objetivo é a música. A finalidade é a música. Se tem uma finalidade que eu poderia colocar é a música. Fazer... o fazer da música que tá ali, que atravessa todo o coro. O que desdobra disso, desdobra através do que a gente faz com a música ali (...) tudo está nos modos de compor e através do que vai se compor... e isso está tudo assim... [gesto de juntar as mãos]. As vivências dos processos de montar uma música, um repertório, são muito loucas, o gostar e o desgostar de uma música, sabe?! As relações de cumplicidade e de escuta que você constrói passa por isso... por esses processos. As relações com as músicas também...*

Fred: *... Eu escutava...e sentia falta de algum outro instrumento fazendo ritmo... Só o piano... Não é ruim, não é ruim, mas (...) vamo botar ali um pouquinho de uma outra força, assim, de ritmo... (...) Bom, depois de um certo momento, eu já tava ali, me colocando em uma posição de instrumentista do coral. (...) Então, eu chegava na sala do coral e já tava ali com minha bancadinha [de percussões]. (...) não que eu me sentisse fora do grupo, de forma alguma, mas eu queria estar ali tocando, não queria estar só cantando(...). Na maioria das apresentações, eu tava ali... com os instrumentos, aí, vinha uma pessoa tocar tantan, aí, acabava a música, essa pessoa ia pro coro cantar e chegava outra pra tocar qualquer outra coisa (...). E eu ali, sempre ali. Eu podia estar tocando um caxixi, mas eu tava ali. (...) Era um lugar... que eu gostava de estar...*

Vinicius: *Quando eu entrei a gente era novato no coro (...) e já tinha uma galera que participava há muito tempo - David, Steven, Fabrício (...) que já cantava “pra fora”, era tudo e mais um pouco, e aí a gente com aquela voz ali... por uma questão mesmo de tá chegando. E (...) no ano seguinte, David saiu, Steven saiu, o Fabrício saiu (...). E aí a gente vai pra uma outra posição, porque quando eles saem a gente passa a ser os cantores mais antigos do naipe. Então você vai compondo. E vão chegando outras pessoas (...)buscando e encontrando um lugar naquele espaço, compondo com a gente que já estava ali - Isso implica desde uma relação espacial dentro do naipe até o modo de timbrar com as outras vozes. (...) existia no coro o que a gente chamava de “faixas de Gaza” [lugares limites entre os naipes] - todas ocupadas por pessoas que tinham maior segurança vocal. (...) . E eu sempre sentava do lado do Pedro (...) ali era sempre muito bom de entender, de escutar, de aprender com ele, de errar junto.*

Érica: *(...)esses ensaios extras, eram já reflexo dos que tinham regularmente. A gente levava lanche lá pro colégio pra compartilhar no intervalo do ensaio. O colégio deixou de ser aquele espaço onde você vai lá pra ter aula e aquilo... Não. Você tem aquela relação de afeto com o lugar de ensaio. Com o próprio colégio porque é lá aonde você tem aquelas experiências maravilhosas... Sábado de manhã não tem aula porque é conselho de classe, mas eu tô no colégio porque eu tenho que ensaiar. Muito legal! Muito legal! Isso faz toda a diferença na relação com o colégio (...) A escola vira um outro lugar.*

Léo: O fato de você estar cantando, não somente só, mas necessariamente com outras pessoas, pede de você uma maneira de se colocar no espaço. E se colocar no espaço cantando com outras pessoas que te ajudam a crescer de alguma forma, né? (...) Também o fato de se apresentar junto com o coral, ter oportunidades: de estar num teatro, de perder um pouco da inibição (uma coisa que é normal nas pessoas), por exemplo, falar em público ou se colocar numa situação em que alguém se sente, expressar uma indignação de alguma forma.

Jonathan: A sala do coral era um espaço que ia além de um local de ensaios. A gente utilizava a sala pra fazer rodas de conversa, reuniões, construir arranjos, coreografias, apresentações, comemorações... e, apesar de ser uma das salas do colégio, era bem diferente das salas tradicionais. Ali a gente não sentava em carteiras uma atrás da outra e simplesmente se preparava para escutar o professor falar. Era um espaço que eu gostava de estar, aliás, tornou-se um dos meus espaços preferidos da escola. Era um lugar onde eu me sentia pertencido, e acho que não só eu, mas o coro todo. Acredito que a união do grupo e o sentimento de realização com tudo o que a gente criava ali, gerava esse outro sentimento de pertencimento a esse lugar e fazia com que todos cuidassem da sala do coral e construíssem uma relação diferente com ela, de carinho mesmo.

Léo: (...) quando a gente começou, o coral não tinha um espaço específico pra ensaio. A gente ensaiava em diversos lugares: em diferentes salas de aula, no auditório, tinha dia que a gente ficava sem espaço nenhum... Então, claro que foi um cantar político. O coral foi um uma espécie de ação de resistência, de posição política dentro da escola. (...) Teve um momento que o coral começou a encher bastante porque a gente começou a fazer apresentações. Isso mostrou (...) que tinha alguma coisa acontecendo que valia minimamente a pena prestar atenção. E depois disso a gente, com esforço, inclusive com o presente do pai da Luísa [o projeto de uma sala de ensaio com tratamento acústico, o material e a execução do projeto], a gente conseguiu uma sala e tal. Isso com certeza foi algo que mexeu dentro da escola numa micropolítica do coral

4.2 “de sentir o tempo...”

ou (sobre tempo interior)



Pedrinhas do nosso quintal - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

o tempo do tempo, a desestabilização do próprio tempo no batimento de um presente que o apresenta disjuntando-o dele mesmo.

(Nancy, Jean-Luc, 2014, p. 34)

Vinicius: *E aí, olhando pras fotos, você tem uma dimensão de uma outra vivência de escola, né? Gerações. (...) É... a gente cantar com os mais velhos, cantar com mais novos, cria uma relação muito louca com a comunidade da escola, que vai pra fora do espaço que a gente cria no coral, vai para os corredores da escola, para outros espaços da escola, (...) quando você tá no recreio, quando você tá em outros dias que não tem ensaio do coro. (...) Então você vai tendo uma outra dimensão da escola por conta das relações possibilitadas pelo coral... é muito louco, porque eu entrei no primeiro ano e com o passar do tempo você se torna mais velho também, né?(...) Como eu entrei no primeiro [ano do Ensino Médio] não necessariamente eu era o mais novo, mas, era mais novo em relação às outras pessoas que já cantavam no coral antes e aí você vai envelhecendo e as outras pessoas vão chegando e vão compondo ...*

Léo: *E levei isso pra vida - o fato de ter que escutar os outros... escutar, no sentido geral, dentro do coral, me fez ser um pouco mais paciente na vida, porque eu tenho uma impulsividade de querer fazer as coisas de uma vez só, de querer fazer as coisas logo e no coral não dá pra gente fazer isso assim... “Ah, a gente tem que ensaiar”... Tem que preparar... Tem o tempo... O tempo era muito importante. [No coral] eu tive que aprender a trabalhar com o tempo, escutar esse tempo que tava aí, não dava pra fazer tudo de uma vez... ah, eu me lembro que a gente queria fazer “Bohemian Rhapsody”..., mas... a gente precisava de muito tempo para ensaiar isso e a gente não tinha esse tempo todo inteiro, né? E aí a gente, infelizmente, não fez, mas a gente conseguiu fazer outras músicas que, com o tempo que a gente tinha, ficaram muito boas. E aí eu levo isso pra vida porque é uma forma de lidar com tudo, com os outros também... de me relacionar com as outras pessoas, de escutar um pouco mais, enfim, de ser mais paciente nesse sentido também, de sentir o tempo...*

Vinicius: *O que é o tempo da gente aprender as coisas? Pra cada um vai surgir de uma maneira diferente. Pra uns, como o Bernardo, que tem uma inteligência musical fo-da em termos de conteúdo, pode até ter assimilação de umas coisas: estrutura, elementos da partitura... esse entendimento teórico mais rápido, do que pra outros - que não tinham esse conhecimento prévio, mas que talvez desenvolvam mais rapidamente uma soltura da voz, uma expressividade musical no corpo, e esse conhecimento teórico venha mais adiante por um estímulo de estar fazendo essa música e mais outra... São processos diferentes em tempos diferentes de aprendizado que eu acho que o coro respeita, e que a sala de aula não respeita (...). Então (...) talvez a estrutura de escola não dê certo porque essa estrutura não respeita o tempo de cada indivíduo. São tempos diferentes, né? São tempos diferentes. Então, o tempo da sala de aula é um tempo que tá ali, de março a dezembro. E não importa. Aprendeu, aprendeu. Não aprendeu, não aprendeu. Tirou 5 (cinco), passou. Não tirou 5 (cinco), até o próximo ano e você faz tudo de novo pra vê se você assimila. E o coro não. Foram três anos de coro... três anos aonde eu fui aprendendo continuamente, coisas diferentes, noções diferentes ao*

mesmo tempo, né? Ao mesmo tempo você [aprende] escutar, você [aprende] ler, cantar, não ter medo da sua voz, de colocar ela pra fora, você aprende a lidar com os outros, porque dentro do coro, eu tive muitos outros aprendizados pra além da questão da música...

Fred: Você precisa de tempo para conhecer a música, a sua voz - o seu instrumento -, aprender como cantar num coro (...), juntar, timbrar...Isso tem um tempo, né? (...) E é algo que é completamente construído junto, é de todo mundo, porque a gente não para de ter ideia, né? Tem que ter um tempo para tudo isso... [Na música “Trono do Estudar”] A gente só arranhou pro coro todo o refrão, com duas vozes, e era pro tempo que a gente tinha. Nas duas primeiras estrofes a gente fez em uníssono – a primeira com as meninas e a segunda com os meninos. Nas duas últimas estrofes, a gente optou por dois solistas pra cantar, porque o coro todo aprender a música inteira, no tempo que a gente tinha, não ia dar certo (...). Acho que é complicado você pegar, programar um tempo específico pro arranjo de uma música. Eu acho que “Trono do Estudar” foi quase impossível da gente planejar o que a gente ia fazer, porque a gente fez tudo – desde pensar na letra, no arranjo e na execução. Então, não tinha como ter ideia exata de quanto tempo a gente ia precisar pra deixar o arranjo “pronto” (...). Mas a gente tinha um tempo limite. (...) Então, foi assim meio corrido..., mas o pessoal tava muito a fim...a gente conseguiu fazer os ajustes pra dar certo. A questão dos solistas foi completamente importante nisso. E ficou bonito demais.

Érica: Naquela apresentação hor-rí-vel! De “Sina”. Meu Deus! Eu fiquei com vergonha de “Sina” que ficou muito feio, né (...) Essa [música] do “Som” ficou bem legal. Foi só “Sina”, mas “Sina” foi marcante. Ninguém sabia o tempo do negócio. (...) Depois, todo mundo passou a ir pro ensaio e fazer direitinho, prestando atenção. Porque, senão, meu Deus, a gente ia passar muita vergonha. (...) [depois disso] foi uma penca de ensaios. E assim, ficou maravilhoso. Às vezes precisa desse baque.

Léo: Apesar da gente se encontrar com regularidade, não era muito tempo de ensaio. Então, como a gente ensaia com mais qualidade? Teve até um momento em que a gente teve que escolher outros dias a mais pra poder ensaiar: fim de semana, sábado... feriado... a gente usava o tempo depois das aulas de sábado, pra ensaiar um pouco.

Sarah: (...), por estar aberto a cantar com outras pessoas, pelo tempo da busca, a própria busca da timbragem, faz você querer entrar no que a música tá querendo dizer, no que a música tá querendo viver.

Érica: Então, [o coral] foi um marco na minha vida. Esses cinco anos não foi pouco tempo. Foi bastante tempo e foi durante a minha adolescência, sabe. Adolescência é uma época muito difícil na vida de qualquer um. E você poder tá com gente, poder tá aprendendo coisas boas nesse período, isso sedimenta pra você seguir no futuro e você ter aquelas referências lá de trás. Eu sou muito ligada, assim: o que eu pensava quando eu tinha 12 anos? Quando eu tinha 11 anos? Eu me respeito muito com relação àquela época. (...) Eu gosto de lembrar o que eu pensava pra poder pensar o que eu penso hoje. Eu não gosto de falar assim “ah,

não, eu era criança. Era besteira”. Não. Eu acho que a gente tem que lembrar da nossa infância. Claro, a gente amadureceu, mas aquilo que a gente era quando a gente era criança é o que tem mais de profundo na gente, e ter passado por isso na adolescência foi muito importante pra mim. Eu tenho a plena convicção disso, plena consciência. E o coral me ajudou a criar consciência também de como as coisas funcionam, de como a gente deve valorizar os outros. E a gente deve valorizar aquelas crianças que estão ali no colégio, aqueles adolescentes... ah, eu vou chorar... calma aí... é... Eu gosto muito disso: de saber que todo mundo tem o seu valor. Então, isso foram coisas que vieram pra mim durante esse tempo. Talvez eu tivesse aprendido isso de outras formas, em outros lugares? Sim, mas lá foi muito especial. Foi, assim, maravilhoso e eu tenho muitas histórias pra contar e... foi muito bom.

4.3 “vamos fazer de forma que nos expresse. Então vamos conversar, escutar, experimentar.”

ou (sobre uma conversa-escuta)



Protocolo vegetal - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Espero a despalavra: a palavra nascida para o canto - desde os pássaros.

(Barros, Manoel, 2010, p. 368)

Vinicius: (...) pra falar das coisas que me vêm muito forte em termos de processos que a gente fazia, conversas: sobre um tema que o coro desejava trazer no repertório, sobre uma música sugerida, sobre uma proposta para o ano que inicia ou para uma nova apresentação. Conversa como um processo de construir e entender o que se tem como propostas. Não adianta você só cantar também. (...)Vamos fazer, mas vamos fazer de forma que nos expresse. Então, vamos conversar, escutar, experimentar. É um momento de escuta, do processo aonde a gente senta e conversa: - como é que isso surge pra você? - como é que isso é importante pra você? - como é que a gente se expressa a partir da provocação que essa proposta artística produz na gente? E... essas conversas eram muito importantes. De uma conversa dessas, veio, por exemplo, a ideia da gente fazer a música “Bola de Meia” no evento da UERJ, por conta da temática que tinha a ver com educação, infância... e veio toda aquela proposta da gente compor com adereços coloridos, com movimentos que cada um resgatou das brincadeiras da

infância, aquela movimentação da gente ir para a plateia, brincando com a plateia, incentivando o canto, a brincadeira com o corpo... Os instrumentos que foram entrando conforme quem tocava ia propondo – violão, baixo, triângulo. [as conversa também acontecem durante o ensaio da música, com ou sem palavras...] Foi alegre, foi lindo esse processo porque a gente foi compondo com as ideias que iam surgindo, experimentando, organizando conforme as coisas iam acontecendo. (...) e, em algumas músicas, antes mesmo de começarmos a leitura, era feito um processo de discussão que podia envolver algumas questões: a temática, a sonoridade, ou sobre o arranjador, sobre o compositor - como na leitura de “Os Três Cantos Nativos dos Índios Kraó”.

Jonathan: Ao mesmo tempo que a gente concordava, a gente também discordava, né? E o fato de a gente discordar não gerava uma separação. Fazia o que a gente estava trabalhando melhorar. (...) O fato de uma pessoa discordar da minha ideia não fazia essa minha ideia ser anulada, mas fazia, muitas vezes, ela ser transformada. (...) a gente acabava tendo um resultado que era um encaixe. (...) o efeito, ele tinha um lugar muito maior do que a ideia [a proposta]. (...) às vezes, uma proposta não produzia o efeito que a gente pensava, mas gerava um outro efeito ainda mais interessante...

Fred: o “Trono do Estudar”... acho que foi a última novidade que o coral teve... Depois, a gente também entrou em greve, teve a Ocupação (...). Então, eu acho que foi o último momento que eu vivi de uma cumplicidade muito grande dentro do coral... E tinha o contexto... um momento político também, ali, do porquê da música. (...) O impeachment da Dilma... o golpe. E a gente ia cantar na UERJ na abertura do [VIII] Colóquio de 2016 (...). E aí, vieram com a ideia de “Trono do Estudar”... e o grupo todo aceitou. Era sempre assim: a gente sempre decidia coletivamente, sempre o grupo, o coral, nunca era a regente ou o monitor do naipe, ou alguém... não. Era o coro.

Vinicius: (...) eu me lembro que a gente conversava muito e isso era uma coisa bem legal. Acabavam as apresentações - o primeiro ensaio depois era onde a gente escutava e falava tudo: Quais eram as percepções? O que que foi legal? O que que foi sentido? (...) tinha muita escuta, tinha muita conversa e isso fazia muita diferença - a escuta. Escutar o que o outro tem a dizer, o que ele pensa sobre aquilo que ele está produzindo, que ele tá fazendo (...) isso é uma coisa essencial, né? Forte. Precisa. Pra gente poder escutar o que que é o incômodo do outro, o que que acontece. O que que rola, né? (...) E eu acho que dentro dos aprendizados na avaliação, tem um exemplo: a apresentação na reserva do Grajaú, (...) antes da gente viajar pro Festival de Ouro Preto. (...) Então, talvez a gente não se dedicasse tanto à apresentação de Ouro Preto, à viagem ... se a apresentação na Reserva do Grajaú não tivesse sido um fiasco, ou ruim, ou insuficiente. E a gente foi, conversou. (...) E eu me lembro dessa coisa, dessa avaliação, muito presente, muito forte e que depois disso os comportamentos mudaram, as pessoas tiveram uma outra relação(...) com essa finalidade de cantar no Festival Internacional de Coros em Ouro Preto, de estar ali.

Jonathan: E tudo que a gente trabalhava, tudo contribuía um pouquinho: quando a gente parava pra pensar em cada roda de conversa, o que a gente fazia,

sabe, ou como a gente ia construir esse arranjo, o que a gente ia fazer, o que a gente ia abordar inicialmente, quais os temas que a gente ia abordar. Eu acho que a gente abordou tantos temas importantes, que foram debatidos, onde a gente sempre teve essa atitude de escutar e sempre teve a liberdade de falar em relação a você, em relação à gente, em relação às outras pessoas. Não da forma como você regia o coro, mas da forma como a gente podia mudar os arranjos, por exemplo, da forma como a gente podia construir aquilo ali. Então, acho que toda essa liberdade que a gente tinha e que era concedida pelas nossas relações - que a gente construía dentro do coro, que não eram relações de autoridade, relações impostas, eram relações de conversa, de afeto - tudo isso dava à gente a possibilidade de construir aquilo ali de forma contínua e de forma conjunta.

4.4 “tudo, tudo, tudo: é a escuta.”

ou (sobre o que torna possível)



Origens do som - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele uma escuta.
(Nancy, Jean-Luc, 2014, p. 17)

Érica: (...) me fazer ouvir, de respeitar a voz do outro, de me colocar, de saber que eu tenho potencial, de tá disposta a pensar no novo. Tudo isso veio do coral. Não exclusivamente, porque a gente tem várias outras influências na vida, mas, no coral foi onde eu descobri isso. Foi onde eu comecei a pensar nisso. Então, assim, foi um marco na minha vida. Esses cinco anos não foi pouco tempo. Foi bastante tempo e foi durante a minha adolescência, sabe. (...) Eu me respeito muito com relação àquela época. Eu acho que eu não era uma pessoa totalmente desligada, totalmente alienada no mundo. Eu gosto de lembrar o que eu pensava pra poder pensar o que eu penso hoje. Eu não gosto de falar assim “ah, não, eu era criança. Era besteira”. Não. Eu acho que a gente tem que escutar a nossa infância. Claro, a gente amadureceu, mas aquilo que a gente era quando a gente era criança, é o que tem mais de profundo na gente e, ter passado por isso na adolescência, foi muito importante pra mim.

Fred: Escutar aquelas vozes ali sobrepostas, cantando coisas diferentes, pra mim, era um mistério... Escutar aquilo junto, assim, sempre me vinha de uma maneira muito forte, é impactante. Entra no ouvido de uma maneira que você fica: "Caraca, meu!" Tipo, aquele último acorde da música, todo mundo fazendo um acorde lindo, assim, cada um no seu som... Eu não entendia, não entendia como se conseguia isso. Quando eu comecei a entender o que que fazia isso, aí já é outra ideia, né, que eu tinha de arranjo, de música mesmo, no meu ouvido, na minha mente.

(...) eu nunca tinha tido a experiência de escutar uma música e falar: "Ah, eu vou pegar um instrumento e vou colocar esse instrumento em cima dessa música". (...) Eu escutava música e reproduzia música. (...) Aí [no coral] eu fui ficando cada vez mais seguro pra escutar melhor, pra escolher... pra sentir a música, o arranjo das vozes... (...), depois de um certo momento, eu já tava ali, me colocando em uma posição de instrumentista do coral (...) eu entendia detalhadamente o que cada um fazia, o que cada voz fazia... como cada voz se comportava pra poder elaborar o arranjo da percussão. Então, eu também entendia escutando...

Vinicius: Todo esse processo, por exemplo, de ensaiar naipes, de você escutar um, depois três e depois todo o naipe, e todo o coro, identificando sutilezas... isso abre, transforma a sua escuta. Você passa a conseguir escutar de modos muito loucos... por exemplo, uma escuta como se fosse um "zoom" no som - você vai lá num elemento e traz ele destacado, e o contrário também... pra escutar um todo... É muito louco isso! Descobrir essa escuta... O que o coro me ensinou muito nesse processo durante esses três anos, foi escutar, escutar... assim... tudo! Desde tudo! E durante todos os processos: de técnica vocal, de ensaio das músicas, de você pesquisar, de você discutir algo, e... da gente ter as opiniões divergentes - "Ah, não quero isso. Quero aquilo" ... e pra mim, de todos esses processos, o mais forte foi a composição da música "Som".

Érica: A gente escolheu aquele timbre. (...) a gente vai preferir aquele timbre. Ou então essa música pede aquilo, mas assim, todo mundo tá harmonizado. E isso tem a ver com escutar o outro, com o saber entender como as vozes vão se casar pra gente fazer a mesma coisa e ficar assim, bonito de verdade.

(...) Você precisa escutar pra você cantar no tempo certo. Então, tudo depende desse respeito de escutar. Ter esse respeito, essa consideração. (...) De você ver, escutar o outro como alguém. (...) o outro é alguém. O outro não é uma criatura, não é um objeto. É alguém. Alguém que pensa ... que tem a mesma capacidade que você, que sente tanto quanto você, que deseja, tem tantos anseios quanto você tem. Você tem que respeitar. Acho que isso foi o que eu aprendi... nesse tempo no coral.

Vinicius: A escuta é vital para compor com o outro. Eu aprendi no coro a escutar... escuta total! Você escuta o outro pra entender que você compõe ali. Porque senão você... só emite. Você é só um emissário de uma voz que não compõe. Um emissário de cartas vazias. (...) Você escuta... você escuta... E escutar não é só o outro, não. É escutar a si mesmo. Me escutar. (...) Quando veio essa escuta pra mim... foi uma grande transformação mesmo pra mim, pra minha voz, pra me

entender... E aí você se escuta e compõe com o outro, na escuta. Então, coro, pra mim, dentro desse processo que me ajuda a timbrar...a afinar... a me aprender, é um exercício constante de escuta, de escutas...

Leo: [No coral] *Você está ouvindo outras pessoas no seu ouvido, isso te faz prestar atenção na afinação, prestar atenção na sua própria voz, na voz dos outros, em outras coisas, o ouvir fica diferente, né? Você começa a escutar o que as pessoas tem a falar também, né? Você trabalha um pouco mais paciência também, né? (...) É a escuta que faz possível tudo o que acontece no coral: a voz, cantar junto, as relações musicais, criar as músicas, os arranjos, sentir o tempo, a amizade, ser coletivo...sei lá...tudo, tudo, tudo: é a escuta.*

4.5 “pensar com o corpo”

ou (sobre um pensamento pulsante)



Úmido de aves - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

*Para merecer no seu corpo ternuras de gorjeios[...]
gente pintava nas pedras a voz. E o que dava santidade as
nossas palavras era a canção do ver.
(Barros, Manoel. 2010, p. 429)*

Vinicius: *Lá... lá naquela sala de ensaio Dr. Fernando Macedo [sala do coral], foi onde começou essa provocação em mim mesmo, uma relação com a música, com o canto: se eu não tiver bem eu não canto e não cantar pra mim é não viver. É assim pra mim. (...) canto é vida, é outra, outra dimensão... (...) é a dimensão do meu instrumento que está em mim. Que está em mim. Que me expressa... com tudo que tá ali*

Jonathan: *E eu acho que já o fato da gente sentir o próprio movimento do corpo, o que ele provoca no som, já é pensamento. Muitos exercícios que a gente fazia, por exemplo, exercícios de espelho, de respiração em dupla, de cantar para o outro, olhando o corpo do outro, olhando no olho, são coisas que realmente faziam a gente pensar o outro, a estrutura do outro, e trazer pra si mesmo, para o seu corpo, pensar no seu corpo com o corpo do outro, né? Eu acho que durante esses exercícios a gente tá sempre pensando o tempo inteiro, inclusive em como*

essas questões afetam pra além da voz e da música mesmo, sabe? Às vezes, a gente nem traz isso pra gente logo, não consegue... vai aos poucos... tem pessoas que trazem isso e pensam assim com facilidade. Tem pessoas que, às vezes, não ligam pra esse tipo de exercício, mas aquilo com certeza faz pensar de alguma forma, faz entender algumas coisas que talvez, se não tivesse feito aquele exercício, talvez não entendesse, sabe, talvez não ligasse muito, talvez não se importasse muito.

Vinicius: Com as meninas, por uma questão de localização, a gente não tinha tanto contato[visual] (...). Da escuta tinha contato (...) porque elas estão sempre na nossa frente e aí você tem uma outra qualidade de relação que é mais pelo sonoro mesmo... É outra coisa você cantar quando você está olhando. Por exemplo: em roda; ou várias vezes eu, Pedro e Tomas... cantando juntos olhando um pro outro e rindo e olhando pra frente. Você vai... enfim... tendo uma outra dimensão, uma dimensão de maior cumplicidade, de presença, de vibrar pelos olhos, pelo corpo todo, uma coisa física... totalmente.

Jonathan: (...) a gente tem uma relação ali, corporal também. (...) os exercícios [de corpo e de técnica vocal] também fazem a gente criar essa noção de coletivo, de que os corpos se manifestam juntos, e formam esse grande corpo que é o corpo do coral - o conjunto de todos os corpos interagindo... realmente...

Eu acho que o fato de você ter entendimento do seu próprio corpo, com certeza facilita a ponto de pensar o seu corpo a partir do corpo do outro também. Então, acho que (...) é importante a gente realmente ter noção do nosso corpo, ter um conhecimento de como a gente pode usar ele pra que a música saia melhor, ter noção dos corpos que ali estão, de como eles se manifestam e conversam entre si.

(...) Acho que era tudo muito natural. Sempre foi tudo muito natural, né. A gente foi descobrindo. (...) Quando a gente vê a manifestação corporal do outro no coral, a gente recebe, interpreta, pensa, interage com o nosso corpo também... é uma conversa...

Léo: O lance da técnica vocal e aquilo lá da gente se soltar no início dos ensaios, um lance com o corpo, era uma coisa muito importante. Eu uso um pouco disso até hoje ao fazer as coisas que faço. As dinâmicas que a gente tinha - dinâmica de trabalho, de ensaio, de técnica vocal - proporcionavam uma experiência também com o corpo... era sempre um trabalho com o corpo. Eu me lembro de uma coisa que provavelmente fez muita gente ter uma aproximação maior, que era entre os cantores: eram sempre alguns trabalhos em dupla, jogos em duplas, exercícios de corpo em duplas e, geralmente, era uma dupla com quem você não conhecia - não era seu amigo que estudava com você na sua sala, era uma pessoa que tava lá, que talvez era de duas séries a menos ou a mais que você, e você tinha que ter um contato com ela que normalmente você não tinha, isso aproximava a gente. Também fazia a gente perder a vergonha, ficar mais à vontade, se olhar mais, perceber mais seu corpo, que é o instrumento musical no coral, né?

Vinicius: (...) fui trabalhando com coro e descobri coisas assim... loucas... muito loucas e muito fortes para mim até hoje. É... lidar com a dimensão da voz, uma coisa que eu nunca tinha trabalhado na vida, nunca, nunca, nunca... (...) eu entrava [na música] e eu não tinha dimensão das notas que eu emitia... Eu tinha uma voz agudinha e você vai vendo que, no processo de transformação, a sua voz

vai entrando pra um outro lugar. (...) é um processo... Imagina o que não deve ser esse processo... pro próprio Dudu, pro Cauê... Luiz Gabriel também, que entraram meninos no coro, no contralto, e aí “do nada” têm uma mudança de voz? Eu me lembro muito bem que tinha todo um processo de cuidado, de uma adaptação, porque é outra região que se canta. Então (...) quando o Luiz Gabriel foi pro tenor... Foi uma festa! Todo mundo comemorou. Porque era isso, né?! E isso que é engraçado porque isso também tinha uma relação muito com a maturidade da voz. Dele chegar, dele ter passado... dele ter feito um processo de passagem... pro Dudu ainda foram duas vezes, né? Veio pro tenor, ficou pouquíssimo tempo... eu me lembro que o Dudu passou assim... Foi o The Flash. Dois, três meses no tenor e depois já estava cantando de barítono, né?... e o Luiz Gabriel... quando passou [do contralto], ficou no tenor mesmo... Então, eram passagens... processos de aprendizagem.

4.6 “pela sonoridade mais bonita”

ou (sobre fazer a vida soar)



Flauta para solos de garça - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Sua voz tem um som vegetal
(Barros, Manoel, p. 277, 2010)

Fred: Eu não sabia dessa minha capacidade de escolher, de compor com os sons porque antes era só flauta, lendo a partitura... (...) não tinha alguém ali dizendo: “Pô, testa isso e escuta o resultado”. (...) “Testa isso agora, nesse momento.” (...)

Eu escutava música e reproduzia música. Só que no coral a gente fazia o nosso arranjo. É diferente. É diferente porque as experiências, antes do coral, (...) eram literalmente tocar a música como ela é na gravação: você copia e cola, com seu grupo tocando. (...) É uma experiência muito boa, óbvio, (...), mas o coral... é

outra coisa. É um momento ali [em] que você tá interagindo com a música de uma outra forma. (...) E eu era mais sozinho também no coral, né. Não completamente, mas eu era mais sozinho, eu tinha uma independência maior também. Então, eu tava ali, eu pensava no geral. No início não, né? No início tinha o João Rafael [percussionista estagiário], que me dizia... e eu nem tentava entender o que ele queria fazer, eu só aceitava, né, ele falava, "Vamo" e eu ia! Porque era muita ideia boa, muita informação, eu não conhecia tanto os instrumentos. O mesmo acontecia com as vozes. O arranjo das vozes tava ali, muita informação... E a gente não conhecia muito a nossa própria voz... como cantar ou fazer uma coisa ali... e tinha também aquilo de conhecer a voz em grupo porque cantar junto é totalmente diferente de cantar sozinho, né? Às vezes a gente sugeria uma coisa no arranjo... e você dizia o que a gente devia fazer pra aquilo acontecer e a gente fazia...

E sempre... tinha lá a mesa com os instrumentos [de percussão] à disposição, aí eu olhava assim: "Que que eu posso usar agora, enquanto o coral tá cantando isso?". Ia lá, pegava e tocava. Aí, tocava e, tipo: "Poxa, mas não tá tão legal. O que que eu posso fazer aqui pra ficar legal? Eu quero usar esse timbre desse instrumento, mas não tô gostando". Aí, eu lembro que às vezes você virava pra mim e falava: (...) "Ó, não tá ruim... Isso aí pode caber muito bem na música. Se você quiser, pode testar outra coisa também. Aí, você dava uma opinião de outra coisa. Aí, eu testava aquilo e ficava com aquela dúvida: eu sigo o que eu fiz antes... eu sigo o que eu testei agora... eu continuo testando outra coisa... E agora? E agora? O que que eu faço? Aí eu fui ficando cada vez mais seguro pra escutar melhor, pra escolher... pra sentir a música, o arranjo das vozes...

Vinicius: (...) é legal quando você canta junto com uma voz diferente também, (...) você tá cantando a sua linha, mas você tá cantando a outra também ao mesmo tempo. Você tem uma dimensão do todo e de uma parte do todo. O todo são as quatro vozes. Mas, pô, duas vozes compõem. Pô que legal! Esse fraseado aqui que você faz junto com o que eu faço... a pausa que eu dou, e que é movimento, é respiração, que prepara, que impulsiona a entrada de uma outra voz... "Nossa! Que coisa linda! Que coisa legal", aí depois você leva a música pra frente. (...) A gente vai cantando e vai descobrindo... sutilezas, por exemplo. Você vai descobrindo outras coisas. Você vai descobrindo outras canções... você também vai estudando... também história da música... eu acho que a música pode estar ali também. O elemento "música" – é aquilo que move, que cria a dimensão desse espaço de descoberta, que cria essa abertura. A abertura que as pessoas criam, acho que, em primeiro lugar, elas criam na música. No coro que eu tô dizendo, no coro da nossa escola, é isso: é na música. É a relação... é alguma relação da música que ela descobre.

Fred: Acho que uma experiência importante do coral é você entender as vozes, como elas se conectam, perceber também como elas podem fazer muito mais do que uma melodia... (...) Se estiver cantando todo mundo a mesma melodia, o mesmo ritmo, sem nenhum detalhezinho, assim... em uníssono, você tem uma ideia. E quando (...) começa a fazer abertura das vozes... ou, por exemplo, o barítono fazer uma ideia de baixo [instrumento] em alguns trechos - aí você já tem uma outra ideia, até mesmo do que é "música". Porque muita gente acha, ah, eu achava, né, que música tem que ter ritmo, harmonia e voz (a melodia). É isso. Música é

isso. E aí, você começa a escutar uma voz fazendo... ritmo ...? Como assim? E aí, a ideia de coro..., mas o que um coro faz não é cantar cada um a sua melodia? Mas tá fazendo uma harmonia... eles juntos fazem uma harmonia! E aí, você fica assim: “caraca...!! como é que é isso?” (...) Então... e não só uma melodia, mas sílabas, sílabas sem uma nota específica, imitando uma percussão... Tinha outras experiências também... o final de “Três Cantos dos Índios Kraó” o coro todo faz “Haaaa...” [ele faz um som de um suspiro com a voz imitando o final da música]. (...) eu tive uma outra ideia de música dentro do coral, completamente diferente da que eu tinha antes.

Fred: quando a gente ia começar ler um arranjo, eu começava cantando e já ia pensando em algumas coisas. E aí, quando o grupo tava começando a ficar mais seguro (...) eu partia pra pegar um instrumento, né? Eu começava a fazer uns barulhos, primeiro pegava leve (...) era sempre importante cantar no início porque cantando eu pensava muito mais na composição do arranjo geral, não só percussivo, né? (...) Me vinha mais ideias cantando e também observando o que cada naipe do coro cantava, pra entender de fato o que que ia naquela música, naquele arranjo, (...) eu entendia detalhadamente como cada voz se comportava. Porque o início do arranjo nunca é todo mundo cantando bonitinho. (...) Sempre tem que passar a voz - voz por voz... Ir juntando... E o arranjo vai crescendo junto. E era o que eu fazia literalmente também, né. Eu começava a cantar junto, mas uma hora eu começava a tocar junto, a ter ideias mesmo, aí eu parava de cantar. (...) Aí o arranjo já tava ali, com as estruturas todas já. (...) Isso veio de uma forma muito intuitiva, né? Porque como é que eu ia pegar um instrumento pra tocar? Por exemplo, um pandeiro, sem antes ter o arranjo vocal dentro de mim, né?

Vinicius: No erro você também chega a outros lugares, né. Quando a gente erra por exemplo, “ah, pô, o naipe sei lá... o tenor, está superdifícil de chegar”. Como é que dá a solução? Experimenta. Pensa. É preciso ser pensado, experimentado. Então, tem uma construção que está ali quando a gente faz, quando a gente experimenta para resolver alguma questão (...) ou pela sonoridade mais bonita.

Érica :As pessoas tavam pensando ali. E isso é o mais legal. As pessoas tavam lá... fazendo as redes neurais funcionarem, aflorando a sensibilidade. Ah, deixa eu ver como é que isso fica melhor. Isso é muito legal. (...) E quando juntava já mudava e ficava muito maneiro.

Fred: (...) E você não tinha tempo pra fazer arranjo dessa vez, mas o coro queria fazer essa música [Trono do Estudante]. (...) E aí, resolvemos fazer o arranjo em conjunto. Você transcreveu só o refrão.

(...)eu lembro que, quando alguém dava uma ideia do que fazer, a gente testava, ouvia se tava tudo ok, tudo certinho, e ficava nesse ciclo (...). Pra trabalhar com um grupo [40 participantes] daquele tamanho, e todo mundo tendo ideia, tendo uma opinião, (...) é complicado... é trabalhoso... A gente sempre experimentava. Era assim: alterou prá tal coisa, vamos testar isso.

Eu sempre ficava ali e sempre chegava alguém do meu lado. Nunca era aquele mesmo grupinho (...). Sempre trocava muito, e eu mesmo trocava de instrumento toda hora, testando. Até eu mesmo na mesma música trocava de

instrumento. E aí, ideia, né, ideia, ideia, ideia... (...) Tem uma mudança rítmica na música que é muito... muito marcada (..) Parece que a música muda completamente... a ideia que deram, e que eu lembro que foi a que ficou, era de fazer algo meio rap, aquela batida de rap, mas o João ficou tocando cajón, então, ele que “chamou” mais o rap, eu tava só com uma caixa e um caxixi. Isso no final, depois de todas as alterações, todas as tentativas, e todas as ideias que todo mundo dava e que a gente testava. Às vezes alguém saía da cadeira e ia até as percussões testar alguma coisa. E ficou bom, tudo casou muito bem (...).

E a virada pro refrão dessa música, pra mim, sempre foi algo muito tenso. (...) a gente criou uma virada de três ataques: ficou cajón fazendo grave, aí eu tocava a caixa, e o último, e mais excepcional, era a queixada, linda e maravilhosa [risos]. Eu fazia uma coisinha bonitinha assim com o caxixi, parecendo som de chuva, na hora da queixada, (...) e tinha uma espécie de suspensão nesse momento e aí o coral entrava. Mas não foi nada fácil acertar isso, mas nada fácil. Nunca foi, nunca foi, sempre deu certo em apresentação, mas... [risos]. Pra mim, sempre ficou muito suspenso assim... tipo: eu vou ver a mão da Neila, ela vai marcar, mas eu não tô seguro. Sempre fiquei assim. Eu não sentia daquele jeito. (...), mas era o mais coerente ir atrás do coro ali pro tempo que a gente tinha de ensaios...

Vinicius: Enfim, para mim, fazer música é especial, e fazer música com aquele coral era especial porque todo esse processo acontecia de modo a despertar um afeto muito grande em mim, um afeto que está ligado ao som, à escuta e a partir disso falar ou cantar. Penso que esse afeto foi também a força motriz para o grupo enfrentar todo esse processo de entrega e se lançar para ir fazendo uma boa música no Festival Internacional de Coros em Ouro Preto.

4.7 “não há um acordo sem o ‘nós’”

ou (sobre compor)



Pássaros e fios - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Quero o som que ainda não deu liga. Quero o som gotejante das violas de cocho.

(Barros, Manoel, 2010, p. 368)

Jonathan: (...) cantar no nosso coro era uma coisa muito particular, porque a gente sempre fez tudo muito junto. (...) A gente nunca pegava um arranjo e cantava o arranjo por si só. A gente conseguia colocar no arranjo diversas questões trazidas pelo grupo, questões das quais o grupo se sentia parte e que o grupo queria que fizesse parte da música, diversos arranjos a gente construiu... (...) E eu acho que o mais importante realmente foi isso: tudo que a gente construía ali era coletivo, era interessante e era vontade do próprio coro.

Fred: (...) principalmente por causa do convívio com aquelas pessoas durante tanto tempo e tendo uma troca muito grande provocada pela música... todo mundo tava ali pra fazer música, pra se ajudar nisso, e isso leva todo mundo a estar muito junto ... pelo bem de todos e por um bem maior que é o coro, que é a música que o coro faz (...) Cada um vai fazendo o seu crescimento pra subir, pro grupo subir... é todo mundo construindo.

Vinicius: Quando eu fui chegando ali [no coral]eu me entreguei... e me entreguei porque essa experiência foi me mostrando um outro lugar... **uma interação...** algo de me deixar levar pelo som... pelo que acontece... pelo que me acontece... Então essa entrega tem uma face de vida, e outra face de desejo que se alimentam. A gente pode escolher - há uma escolha: você pode aceitar se entregar ou não... Eu aceitei me entregar porque tinha um estranhamento, mas que era de um lugar novo que me expandia, que me ajudava a me entender como ser humano, cidadão, estudante e, acima de tudo, como artista.

Léo: (...) tudo passa agora a ser uma questão coletiva: pensar as coisas do repertório (...), toda a dinâmica que a gente teve que construir, ela deixou de ser individual... as pessoas que individualmente cantam porque gostam, passam a se juntar para construir algo coletivo... O coral acaba sendo até um corpo gigante de vozes que cantam de uma forma unificada. (...) Então, cantar no coral se transformou pra mim em uma coisa muito maior do que eu imaginava. Maior do que eu, inclusive...

Érica: Quando você tá cantando num coro, (...) a voz de uma não pode sobressair da voz das outras. Elas têm que soar como uma pessoa só cantando. Eu acho isso muito legal no coro: ninguém tem mais importância que ninguém - é todo mundo igual. Você pode até, assim, ser uma hiper cantora solo, mas quando você tá ali no coro cantando com todo mundo, o povo não pode saber (...). Tá todo mundo em sintonia. Tá todo mundo harmonizado. A gente escolheu aquele timbre. (...) a gente vai preferir aquele timbre. Ou então essa música pede aquilo, mas assim, todo mundo tá harmonizado. E isso tem a ver com escutar o outro, com o saber entender como as vozes vão se casar pra gente fazer a mesma coisa e ficar assim, bonito de verdade.

Sarah: A música pra mim nunca foi uma forma de destaque, ou de querer ser reconhecida por ela. Depois dessa experiência de estar com a música no coral, eu sempre gostei de fazer parte dela, e não que ela fosse o que me levaria a ser reconhecida, a ser destacada. (...). Eu acho que o coral, ele fez com que eu pudesse

fazer parte de algo que era belo, e não era falso, porque a gente estava vivendo, não era apenas uma beleza ilusória, a gente vivia aquilo que a gente cantava aos outros. E o coral permitiu estar me juntando a pessoas diferentes, a culturas diferentes, e mesmo todos sendo diferentes, éramos um só. A gente sempre foi um coral. A gente sempre foi um grupo, e no juntar e ser um só, dava aquela sensação de uma vibração única, acho que isso era o que mais me marcava, e era isso que eu tentava buscar em outros lugares e não aconteceu tanto [risos].

Vinicius: A escola também dá uma dimensão da gente aprender socialmente, entendendo que o outro... existe... você tem que estar aberto pra receber o outro... o outro é de uma maneira diferente de você e você vai compondo com isso. (...) Tem uma coisa que eu acho que tem dentro do processo dos ensaios - é que tem várias coisas - é que você vai aprendendo a compor, né? Eu acho que essa coisa de ir ensaiando os naipes... tem uma coisa que você aprendia vendo o outro cantar... às vezes, o naipe estava com problema, ou de afinação - de chegar na altura de uma nota, ou de qualquer outra coisa que precisava de uma atenção. Por exemplo, agora a Neila vai trabalhar só o contralto. “Vamos trabalhar o contralto”. Aí, às vezes, canta um de cada vez pra que algumas questões se resolvam individualmente (e às vezes o trabalho era mais sobre uma ou duas pessoas), pra depois ir juntando um a um e o som daquele naipe ia se transformando... Todo esse processo permite você conhecer a sua voz, sem necessariamente que você esteja cantando, porque você escuta a voz do outro cantando sozinho e depois outros três ou quatro cantando juntos e depois todo o naipe cantando. E aí é possível apreender o que de cada voz está na relação das vozes entre si e de como formam uma sonoridade do naipe. Eu acho que o coral me localizou num lugar - e os ensaios me mostraram muito isso -, [o] da composição, de como se faz, como se monta uma peça, como acontece essa relação que é de entender que você é parte de um todo, que essa parte contribui pra um todo, mas que essa parte ela não é só, ela precisa compor. (...) É uma relação muito louca essa... de você entender que o contralto faz aquela voz, e com mais a sua voz compõe isso, e com mais o soprano compõe aquilo, e com mais o baixo compõe o outro e faz um arranjo... e é bonito... é um processo de composição. Um processo onde toda a matéria, né - vou chamar assim, o coro enquanto uma matéria - tem várias particulazinhas que fazem um processo de maturidade, de transform-ação... Elas se transformam quando interagem entre si, elas se aprendem. Elas têm uma voz... essa é a sua voz... é assim que eu me coloco dentro do naipe também, que é de ser o micro do micro. É entender que você tem um timbre diferente, a sua sonoridade é diferente. E como é que você compõe com isso dentro de um naipe? Porque, um naipe não é uma voz só. (...) e você vai aprendendo a compor. Um tem um timbre mais ... (como se diz?) mais “estridente”. O outro tem um timbre mais doce... Então, você vai compondo com essas diferenças. Como é que você coloca sua voz ali pra soar com outras quatro (ou mais) vozes diferentes e que geram uma voz do naipe e que, com outros naipes diferentes, geram um arranjo?

Vinicius” Porque é a gente. Não há um acordo sem o “nós”. Eu não posso... ali... dentro de um ecossistema, funcionar sem que o outro elabore comigo, sem que ele participe... é o que compõe... são todos os elementos ali dentro.

4.8 “uma vivência de amor através da música”

ou (sobre amizade)



Sonhos aquarelados - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Num corpo que se abre e se fecha ao mesmo tempo, que se dispõe e se expõe com outros, ressoa o barulho da sua partilha (consigo, com os outros).

(Nancy, Jean-Luc, 2014, p.71)

Érica: (...) acho que tudo depende de ser grupo, desse trocar, desse compartilhar, desse fazer junto, desse escutar... (...) que a música tem... Acho que pra tocar, pra cantar junto, pra você levar aquilo que você quer passar pras pessoas, você tem que ter sinergia... a música tem que ser resultado de alguma coisa que exista entre aquelas pessoas. Você tem uma relação de amizade, tem uma relação de companheirismo, de parceria e aquilo que vocês criam, assim, vai fazer toda a diferença (...) porque todos colocam ali as coisas. Todos estão criando, estão projetando, estão fazendo aquilo acontecer de alguma forma. Todo mundo ali está empenhado e dando um pouco de si. É legal!

Vinicius: (...) conhecer pessoas e fazer amizades. Isso também é uma coisa que pra mim é uma herança que eu também recebo do coro. Os amigos que mais ficaram da escola, coincidentemente ou não, são os amigos que cantaram comigo no coro. (...) Porque a gente fazia música junto. A gente fazia música junto... (...) Eu acho que são duas relações, né. Eu acho que a música ajuda na construção da amizade e a amizade na construção da música. Acho que essa é a relação. (...) eu só pude construir uma amizade tão grande com o Pedro, porque eu sentava do lado dele [nos ensaios]. E aí, é inevitável (...) “- Oi Pedro”. “- Oi, não sei o quê...” (...) você conversa um pouco... Então, é uma dimensão que você tá fazendo ali... e também enquanto você canta junto... ao mesmo tempo, você tá tentando aprender a sua voz com o outro...elaborando a música... É óbvio que, por uma questão de afinidade, você sempre procura quem você conhece, né.? Eu procurava muito o

Pedro, que sentava do meu lado [nos ensaios] e isso se constituiu em uma grande amizade. (...) Ali era sempre muito bom de entender... de escutar, de aprender com ele, de errar junto. (...) É muito legal hoje, por exemplo, e há oito anos, estar cantando com o Pedro do meu lado, em outro espaço, em outro coral, mas estar cantando com ele do outro lado, ele estando num naipe diferente do meu. (...) Amizade que eu levo pra vida toda, sabe?! E que é construída nos pilares da música, sem dúvida. Essa é a relação com Pedro, Tomás, Mariana... Tem uma lista de amizades, de pessoas que foram construídas através do coro, na música que fizemos juntos.

Sarah: *Eu acho que é meio difícil você estar ali cantando com alguém que, tipo, a voz da pessoa tá ali encaixando com a sua e você não vai ter nenhuma relação com aquela pessoa? Você acaba criando vínculos. (...) E também eu precisei de muita ajuda quando eu entrei, e foi aí que eu me aproximei da Debora. E aí a gente ficou muito amiga fora do próprio coral. (...) Era um coro muito grande, então, você tinha a realidade de pessoas bem diferentes... Por exemplo, o próprio David. Eu nunca na minha vida pensei de ter um amigo como o David. Porque ele sempre foi muito aberto a essas questões sociais e tudo mais, e a gente se encontrou justamente no coral, ideias totalmente opostas, e trabalhamos muito bem juntos. (...) Não era só a música... ficaram muitos amigos, (...) e essa vivência, esses relacionamentos, dentro do próprio coral fez a gente crescer, fez a gente ter contatos totalmente diferentes.*

Érica: *E no relacionamento com as pessoas, como eu falei. Eu sempre fui muito assim: - Não. Eu tenho esse grupinho de cinco amigos que a gente anda todo mundo junto, faz tudo a mesma coisa, pensa todo mundo do mesmo jeito e lá... abriu. Abriram os meus horizontes. Não... eu posso ser amiga de uma pessoa que não pensa igual a mim... eu posso... eu tenho essa capacidade de falar o que eu penso sem me preocupar com o que as pessoas vão pensar... se as pessoas vão cair em cima de mim ou não porque eu tô falando isso. Ou, então, “ah, eu não posso falar isso de qualquer jeito porque senão vai afetar aquelas pessoas que estão ali. Assim, aprendi a pensar mais coletivamente e... trocar mais, ouvir mais, isso foi... foi muito legal! (...) Então... esse relacionamento de: “não, estamos aqui todos os dias. Vamos criar. Qual é a sua ideia? Qual o seu nome mesmo? O que que você acha daquilo?”. Aí você vai... vai criando uma... uma rede de relacionamentos, de laços e isso vai criar uma música que vai ser mais emocionante, porque vai tocar muito mais o seu coração.*

Fred: *Em todas as dificuldades que eu tive durante o período que eu estava no coral, eu podia contar com qualquer pessoa dentro daquele grupo pra qualquer coisa. É... tantos amigos eu colhi dali, literalmente, com quem falo muito até hoje. Várias, várias, várias interações, amizades muito boas que eu tenho, que foram criadas dentro do coro.*

Léo: *Então, na verdade, o coral se mostrou um lugar de acolhimento, de amizade, onde construí muitos amigos... que até hoje encontro. Tem pessoas, enfim, que não vejo mais também, mas são pessoas que fizeram parte de um momento importante da minha vida... (...) Então, assim... você tava bem ou mal, independente da sua situação, tinha alguém lá que tava contigo, te ajudando de alguma forma,*

te ajudando a ensaiar aquela determinada parte, ou você focando no ensaio em outra determinada parte, ou ajudando alguém, enfim... existia uma amizade entre as pessoas ali.

Vinicius: *É... [o Ensino Médio] pode ser um momento horrível também, mas pra mim foi, assim, especialmente pra mim, um momento muito lindo... foi a escola, foi o Ensino Médio. É... e trazer eles, os amigos, comigo até hoje é uma dimensão de uma vivência de amor através da música mesmo. Música desperta sentidos, desperta... paixões... desperta... enfim... emoções... é isso. E eu quero ter sempre, sempre, sempre, sempre comigo, a existência que eu tiver, o tempo que eu tiver, eu quero sempre ter música do meu lado e, certamente, o coro fez essa diferença, assim... Se eu puder eu canto a minha vida toda, toda, toda, toda... no coro. E se eu não puder, mesmo que eu não possa, mas se eu tiver a oportunidade de estar velhinho, eu quero estar aquele velhinho cantando num coro, né, da terceira idade. Eu quero!*

4.9 “olha aqui o que a gente fez”

ou (sobre ser artista)



Inventando com as pedrinhas - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

(Barros, Manoel. 2010, p. 350)

Léo: *O coral foi o primeiro espaço não só pra mim, mas pra muita gente ali se expressar enquanto artista, enquanto um cantor... é uma parte da vida que a gente dentro da sala de aula não tinha muito. Claro que nas aulas de música você tinha uma abertura ou outra, mas não era uma coisa estimulada, (...) não tinham pessoas ali te estimulando.*

Sarah: *E acho que o que mais me despertou mesmo foi uma coisa que eu não sabia: poder cantar e começar. Dali que foi aflorando esse talento.*

Vinicius: *O que deve ser pra um aluno se entender enquanto artista? Acho que isso é uma questão, né? Que se desenvolve talvez assim: ele tá ali se expressando artisticamente e, quando ele vai pro festival, quando ele vai pra um palco, ele tem uma outra dimensão do que é aquilo que ele faz. Aquilo deixa de ser apenas um projeto extracurricular que ele faz terças e sextas, de 12h às 13h, como expressão artística de um grupo amador - no sentido de fazer por amor, e salta pra um status de uma “obra de arte” (...) a ser compartilhada com estranhos que não participaram do processo... Estranhos de outras regiões, nacionalidades, idades e propostas artísticas.*

Érica: *Foi um trabalho bem grande [Grito Olímpico/Estórias da Floresta]. Tiveram várias, várias nuances no trabalho: “ah, vamos ler um texto. Vamos montar o cenário. Vamos montar o arranjo. Vamos... fazer a arte no corpo! Fazer esse manifesto. **Muitas coisas num... num processo só** e que partiram das pessoas, né? Não veio de você, nada disso. **Veio da gente pensando junto:** “ah, vamos ter essa ideia” e **tinha esse espaço pra criar. Tinha essa liberdade pra dar sua opinião e dar ideias.** Acho que muitas pessoas, não só eu, saíram dali falando: Nossa! Eu tenho ideias. Eu tenho essa capacidade de pensar, de propor e de criar. **Eu sou uma artista!** Acho isso bem legal. E tem muita gente do coral que hoje em dia é ativista, que também é artista profissional. Gente que disse... “ah, eu não vou fazer faculdade disso, daquilo, aquilo outro. **Eu vou seguir o que eu quero: Arte.**”*

Fred: *Basicamente, o que eu tô vivendo hoje de uma maneira feliz e boa é por causa do coral, porque... desde 2014, fazendo parte do grupo, tomei muitas decisões na minha vida, muitas escolhas, senti muitas coisas, passei por muitas experiências importantes dentro do coral, quer dizer, na vida, mas porque eu estava no coral. Tanto que a decisão de seguir carreira de músico veio quando eu estava no coral, depois que eu entrei. E tantas outras coisas, tantas amizades que fiz só por causa do coral, tantas... pô, tanto conhecimento que eu agreguei desde então. E eu digo assim que, no coral, eu descobri mais da música e de mim. No coral eu me senti um músico. Além dessa parte de sentimento, de arranjo, eu aprendi muito também da parte técnica, de equipamentos, né, por exemplo, como a gente bota algo biológico, a voz, em algo eletrônico. Isso é muito legal.*

Vinicius: *E aquela viagem [para o Festival Internacional de Coros em Ouro Preto] foi muito importante pra gente amadurecer em termos de grupo... Viajar é algo... Adolescente quando viaja pela escola é uma festa, né? Você não tem a oportunidade de passar 24h com seu colega de escola, ou com seu professor, ou com as pessoas que estão ali. Isso é uma coisa. Depois, fazer uma viagem que não é uma viagem de História. (...) onde tem um professor explicando. (...) É um outro lugar. Eu não tô indo para que apresentem a mim o lugar. Eu estou indo pra me apresentar num lugar, para estar ali e também conhecer e trocar com as outras pessoas. Isso gerou uma questão primeiro de medo - as pessoas se assustaram pelo que foi apresentado. Eu acho que a reatividade disso, fazendo todo o balanço do processo, foi que os ensaios extras ficaram esvaziados... Óbvio que também tinha*

o fato da escola estar em greve e às vezes nem todo mundo podia estar presente, por razões diversas, né? Então você tinha uma questão ali...

Érica: Mas, foi isso assim. Foi maravilhoso a gente apresentar isso [a música Som] em Ouro Preto. Foi, “olha aqui o que a gente fez”. Bem legal esse senso de posse (...) “Fui Eu que fiz. Fui que fiz, aqui, oh. Tô apresentando isso aqui pro mundo”. Tudo bem, tem o poema do Drummond, mas, de resto, tudo meu.

4.10 “várias escolas dentro da mesma escola.”

ou (sobre coral como política)



Cheio de casca e pérola - Martha de Barros <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
(Barros, Manoel, 2010, p.353)

Léo: ter uma responsabilidade com o coro... me abriu a possibilidade de pensar também (...) como é que eu poderia participar da vida da escola Pedro II, pra além da sala de aula. Então, o coral, na verdade, foi um primeiro espaço que eu entrei ... para trabalhar coletivamente. Isso aí me ajudou a pensar coletivamente e também pensar como estar em outros espaços. Foi daí que eu descobri também a militância, descobri também mil outras coisas dentro da vida cotidiana do Pedro II, que eu poderia estar inserido sem ser só na sala de aula. Porque na sala de aula também tem a parte coletiva, era representante de turma, essas coisas todas, mas não tinha essa movimentação, era só uma questão reativa. (...) E no coral tive essa oportunidade, inclusive de conhecer outros lugares e tal e de ver que a universidade, a escola, eram muito maiores do que eram pra mim até ali. E aí, isso me deu uma visão social mais ampla também, porque a gente fez muito trabalho nesse sentido também: de quem a gente é... A gente não tinha muito um posicionamento político enquanto coral (...), mas muito do que a gente colocava, expressava uma coisa política porque algumas músicas, algumas coisas que a gente conversava tinham uma expressão nesse sentido, política, e aos poucos eu também fui me politizando mais com o coral e fora do coral também, porque sempre foi uma coisa muito junta, né? Uma coisa alimentando a outra. (...) Dentro do colégio, o coral foi o espaço onde eu pude aprender a trabalhar com o coletivo -

mais do que qualquer outro que tive na escola - porque em sala de aula não tem esse “espaço em comum”, lá estão apenas sujeitos e trabalhos em grupos.

(...) O coral enfrentou muita coisa política dentro da escola, porque, enfim, tem seus conflitos e contradições, é normal, e a gente tava lá agindo, movimentando a escola de alguma forma.

Fred: Uma das funções da escola básica é fazer o aluno se adequar às normas impostas para a vida em sociedade, e fizeram da escola um local de “normatização social”. No coral era o contrário... lá a gente ia saindo de uma normatização por causa da liberdade que a gente tinha de construir as coisas conforme a gente ia pensando junto - nas conversas de planejamento e de avaliação das apresentações, nesses processos onde a gente preparava as músicas, criava os arranjos, as intenções das músicas, as apresentações, era tudo pensado junto... Então, em vez de seguir uma norma, a gente ia seguindo aquilo que fazia os ensaios renderem, todo mundo estar ali envolvido e as coisas funcionando e tal - desde a sala preparada para os ensaios até a preparação das músicas mesmo, os ensaios extras com os lanches coletivos... É claro que isso era feito dentro da escola, então tinha os limites, né? Mas... não é que a gente não tinha normas... mas as normas iam sendo colocadas pela gente mesmo, conforme a gente sentia necessidade. Em alguns casos, essas normas iam aparecendo de um modo espontâneo por causa da vivência dentro do coral... Tinham pessoas que ocupavam algumas funções porque começaram a fazer e passaram a fazer sempre porque gostavam... Os monitores ajudavam a organizar, mas ninguém tinha aquele papel de “mandar”. Por exemplo, ninguém pedia pra alguém chegar mais cedo e arrumar a sala para o ensaio. Mas durante muito tempo eu fiz isso, sem nunca ninguém ter me pedido. Todo mundo meio que funcionava também por si só, mas pensando no grupo... E também as coisas iam variando ou mudando mesmo conforme novos cantores chegavam... Nunca era o mesmo coro porque pessoas saíam e pessoas entravam a cada ano... a gente ia pegando as coisas que cada um trazia, as ideias, os gostos, aquilo que cada um sabia fazer ou descobria que gostava de fazer. Então, tudo isso faz toda a diferença...

Vinicius: Existem duas formas que você pode cuidar de alguma coisa. Você pode cuidar de alguma coisa... como você pode cuidar de um passarinho: com ele dentro da gaiola, ou, com ele voando, vindo todo dia na sua janela e você dá água, dá comida, troca um afeto, um carinho, qualquer coisa, e ele sai e volta... que é diferente de quando você mantém ele num cativeiro. A sala de aula é isso. É o cativeiro. É o lugar aonde você coloca as cadeiras enfileiradas, o professor ali que dá aula em pé e o aluno sentado, o quadro... todas essas relações eram relações... Por exemplo, física pra mim foi um tormento. E que coisas maravilhosas tem a física pra poder falar sobre tudo, sobre cores, sobre... sensações... sobre estados físicos! A química! O maior terror na escola eram as provas de química. Então, como, como que eu vou me desenvolver, como que eu vou, é..., me entender através do medo? Através do terror? Através do que a estrutura da sala de aula já oferece? Coisas enfileiradas e fixas (...).

Jonathan: (...) eu pensei muito, durante muito tempo da minha vida, o fato de eu me sentir livre em determinados espaços, de eu me sentir mais propício a

liberar lados meus, né, que eu não liberaria em outros espaços. Eu acho que a sala de aula carrega muito essa questão de “alumno” [sic], né, sem luz, da pessoa que tá sentada, restrita àquele lugar, sabe? Ela tá mais baixa que o outro, que está passando conhecimento pra ela, como se ela fosse uma pessoa sem conhecimento algum, que não soubesse pensar, sem luz, “alumno”. O coral era um espaço onde a gente podia sentar e organizar de maneira conjunta uma coisa que a gente mesmo iria apresentar, que a gente mesmo iria expor, enfim... E tudo isso, acho que gerava um ambiente onde as pessoas podiam realmente... porque, parando pra pensar, todas as construções que a gente teve no coral foram construções muito importantes, e algumas foram construções muito fortes, né. E eu acho que isso tudo é resultado do ambiente que a gente tinha, que era um ambiente... (...) acolhedor, um ambiente muito tranquilo, onde todo mundo podia opinar, onde a gente tinha uma afetividade enorme e conseguia se importar um com o outro o que, aliás... nas relações em geral, trazendo para contemporaneidade, falta bastante, né? Falta muito a gente olhar pro outro, a gente se importar com o outro. E acho que a gente tinha muita essa solidariedade, de realmente olhar pro outro e respeitar a opinião que ele dava, respeitar diversos lugares de fala. Isso era muito importante e contribuiu muito pra que a gente fizesse arranjos muito... enfim, participativos e também muito afrontosos, pra alguns, mas que pra gente eram muito libertadores... Eu acho que isso era o mais importante - o fato de a gente estar cantando aquilo. É engraçado a gente pensar essa relação, né? O que pra gente é libertador pode ser afrontoso pra uma outra pessoa... (...) a liberdade é uma afronta muito grande, pra algumas pessoas. Eu acho que todo esse ambiente propiciava, gerava, enfim, toda essa situação: de a gente estar ali, construindo uma coisa que a gente se sentia parte, se sentia representado, e que a gente queria realmente expor para outras pessoas e usava o canto coral, usava aquele grupo como porta-voz. Isso é muito importante.

Vinicius: (...) o maior cuidado que a gente tem que ter quando a gente lida com estruturas é não virar fascista burocrático - e a escola, às vezes, “perde a mão” nisso nas direções daqueles que governam a escola - seja aluno, seja professor, seja funcionário... A gente acaba virando fascista burocrático porque a gente acredita que o projeto vai se dar através de metodologias definidas, traçadas antecipadamente, e, às vezes, a metodologia se impõe sobre o acontecimento que há na sala de aula. Quando a metodologia se impõe aos corpos, é fascismo burocrático, no caso da escola... É óbvio, que num espaço escolar você vai desenvolver uma metodologia, se você sabe por qual objetivo você tá lá, mas não é a todo custo que você vai cumprir isso. É respeitando o outro, é entendendo que existem outros espaços. Eu acho que dentro do espaço do coral, a gente aprende a lidar com isso sem ter esse movimento de fascismo burocrático. É óbvio que existe uma metodologia de ensaio. Existe uma finalidade. Um ensaio é planejado: a gente vai fazer isso, a gente vai fazer aquilo. Mas não é uma coisa tão à risca, sabe?! É uma coisa ali... [faz movimento de gíngua com o corpo] existe uma flexibilidade, existe um entendimento maior do que o que a própria escola se propõe.

Fred: (...) nesse dia, eu já tava com um peso na consciência muito grande... do que eu tava passando com o colégio, a questão de avaliação, né, aquela coisa maçante de sala de aula, de muitas matérias que você não tem a mínima vontade de entender o que que acontece... E, no meu caso, especificamente, tinha as

matérias que eu (...)estava completamente interessado, entregue em sala de aula, mas na avaliação era terrível. E me deu um peso muito grande, do tipo: “o que está acontecendo? O que vai acontecer? (...) Por que está acontecendo isso comigo?”. E, nesse meio, tinha os ensaios do coral, que era basicamente meu único pensamento (...). Eu não pensava em outra coisa. Chegava no colégio atrasado, quase depois do segundo tempo, quase não podendo entrar. Chegou a acontecer de ter dias que eu não entrava de fato no colégio, e ficava lá no “paisódromo” até a hora do ensaio do coral. (...) Não prestava atenção na aula, não tinha menor interesse. Saía da aula mais cedo, ia pro coral (...). É... foi o que me ajudou realmente. (...) Na época, eu não entendia que era o modelo de ensino que me prejudicava e que me deixou tão mal, eu tenho sequelas até hoje... Dia 31 de maio de 2016 foi um dia em que eu, depois de receber o resultado da recuperação de uma matéria que eu gostava, estava arrasado. Passei o final de semana inteiro triste. (...) Aí, chegou terça-feira, de manhã, eu tava lá, completamente entregue a tudo ligado à música, porque o dia era da música, o dia era do samba. (...) E foi incrível, foi incrível, né. Durante a roda de samba, eu tava ali só admirando tudo que tava acontecendo, curtindo muito, e sendo completamente contemplado. Eu tava superfeliz. Completamente oposto do que tinha sido o meu final de semana. (...) Aquele também foi o dia em que eu percebi que eu não daria mais conta de estar na sala de aula. Eu meio que decidi isso, mas ainda tinha esperança de que conseguiria, que daria a volta por cima.

Érica: 2012 foi um ano incrível, assim, eu não tinha tempo pra nada. Você até ficou chateada comigo porque eu só ensaiava, mas nunca ia para as apresentações. Eu falava: - Neila, eu faço CEFET, eu tô aqui no coral, tem coisas da escola, tem pré-vestibular, tem inglês (...) último ano... Foi quando eu comecei a perder cabelo por causa de ansiedade, mas foi um ano muito especial, ao mesmo tempo. (...) foi muito bom e o coral foi uma válvula de escape, sempre! A gente foi pra Ouro Preto... foi... incrível! Eu amo Ouro Preto até hoje só por causa do coral.

Jonathan: a gente ter construído o "Trono do Estudar" da maneira que ele foi construído, e ter apresentado isso, é um processo político também, é uma intervenção política... (...) de uma educação que é libertadora, que possibilita isso: de você se colocar num trono, de você estar estudando e ninguém poder tirar esse trono de você. (...) E eu lembro que isso tudo a gente fez numa realidade muito ruim que a gente estava passando, e ainda tá passando, né? Enfim, estavam sendo votadas diversas PECs que afetavam diretamente a educação pública. (...) Eu acho que foi muito importante a gente ter apresentado aquela música - e ter apresentado dentro da UERJ, que está passando por uma situação muito complicada de sucateamento, com toda essa situação econômica do Estado do Rio, e ter apresentado naquele evento em especial, que discutia educação. (...) Mas isso gera incômodo. E eu acho importante a gente pensar essa questão como sociedade, né, como pessoas que convivem umas com as outras. E dentro do coral, a gente é uma microssociedade, né? A gente tava ali, e como uma microssociedade, inclusive, muito mais democrática, eu acho, muito mais libertadora, uma sociedade muito mais nossa, né, também muito mais de todo mundo, do que a sociedade que gera uma discordância violenta a esse tipo de discurso, a esse tipo de afirmação, a esse tipo de luta. (...) É aquilo. (...) O coral é uma realidade libertadora e que faz a

gente desconstruir padrões, que, por exemplo, numa família, a gente é obrigado a aceitar e (...) a não manifestar o que a gente acredita.

Vinicius: ...claro que sempre as relações de poder estão presentes, inclusive dentro da sala de aula, em relação ao professor e aos alunos, em relação aos próprios alunos entre si... então, enfim... isso gera muita competitividade dentro da sala de aula. E o coro era uma relação de liberdade dessa relação fixa, competitiva, era a relação aonde eu chegava ali e aprendia, sem ter algo definido para aprender por obrigação; porque o importante não era no final do ano “vamos ver o que nesse primeiro ano o Vinicius aprendeu?” “Ah, o Vinicius aprendeu a ler...” ou... “a reconhecer elementos da partitura musical...”, “O Vinicius aprendeu a timbrar...”, “o Vinicius aprendeu...”. Não! Não tá em jogo nisso! O processo tá aberto. Então, eu vou ali porque eu... não é a quantidade... não é um programa fechado. Não é isso aqui, ó: “esse ano você tem que aprender isso”. Não! (...) São coisas... ah! Fortes demais, assim! Fortes, assim! Muito fortes! De cantar para a própria escola, de lidar com todas as dimensões de tudo que as pessoas acham daquilo, né? De você ter na escola uma disputa de espaço, então, é óbvio que existem várias escolas dentro da mesma escola.

4.11 “você canta um canto que pensa...”

ou (sobre descobertas, encontros e transformação)



Canto e arrebol - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Tem uma dimensão além de pássaro[...]talvez um desvio de poeta na voz.

(Barros, Manoel, 2010, p. 177)

Vinicius: Descobrir minha voz também foi me descobrir (...) me descobrir é saber me expressar. (...) Eu sempre tive uma necessidade de expressão artística porque eu precisava saber me expressar para as coisas da minha vida, pro que eu sentia, pro meu inconsciente, para as coisas que passavam... (...) Acho que eu tenho uma relação de todas as minhas descobertas, que passam pela minha sexualidade, que passam pela forma como eu quero me colocar no mundo, pela forma como eu quero que as pessoas me vejam. Isso tudo foi o coral que me proporcionou vivenciar dentro do ambiente da escola.

Érica: foi bom pra conhecer gente de outras turmas também porque eu sou mais fechadinha assim, sou mais na minha, então... foi legal conhecer outras pessoas, fazer outros amigos... Aí eu descobri que eu amava cantar. Eu já gostava de cantar em casa e volta e meia eu me apresentava na igreja fazendo uns solos..., mas, assim, ali [no coro] eu descobri como é legal cantar em grupo, porque antes eu queria ser estrela do negócio. (...) Então eu comecei a gostar disso de cantar em grupo, de perceber como as outras pessoas cantavam e como a minha voz casava com a delas, foi bem legal. (...) E o primordial que eu aprendi ali foi... que eu gosto muito de criar; de participar de projetos; de projetos em que a gente vai fazer alguma coisa juntos. (...) Ou então, vamos compor um arranjo! Vamos fazer isso. Vamos fazer aquilo junto. Planejar. Falar: - Você pode fazer isso? Você quer fazer aquilo? Já eu, vou fazer isso. Vamos todos nos juntar... (...) a gente ia decidindo junto. (...) Esse processo de criar, assim, eu descobri que eu gosto. E isso eu descobri dentro do coro.

Fred: O coral sempre foi muito importante na minha vida (...) me ajudou em tudo (...), na decisão máxima de seguir na carreira de músico, querendo dar aula (...). Acho que foi um momento, assim, bem emblemático de decisões...de mudanças... Então, de verdade, eu não faço ideia do que seria o Fred hoje em dia sem o coral, sem ter passado pelo coral, sem ter tido a experiência do coral. Eu não me vejo fazendo outra coisa da minha vida. E eu não consigo imaginar outra situação diferente da que eu passei, da forma como eu passei, pra ser o que eu sou, sem ter tido o coral na minha vida, sem ter aquela experiência. Sem tudo o que me proporcionou de maravilhoso.

Vinicius: (...) quando a gente se propõe a fazer algo(...) é porque todo mundo concorda, todo mundo dá o “sim”, todo mundo se abre, né? E eu acredito que o coro, que o trabalho do coro, tudo que a gente fez ali mexeu muito com tudo: com a minha subjetividade, com o meu inconsciente, coisa de trazer pra fora mesmo, de trazer pra fora. Várias coisas minhas foram trabalhadas, foram trazidas pra fora... questões pessoais... questões, né... que eu acho que eu trabalhei... pra mim, foi muito importante estar no coro no processo de descobrimento da minha sexualidade, por exemplo... e de outras questões também da escola: de estar ali num espaço [coral] onde você sai também da panela de pressão, né? Onde você “xiiiiii” [Marquinho emite um som como do ar saindo da panela de pressão] ... faz aquele movimento que “xiiiiii”, sai! Que você canta e você escapa, né?

(...) fazer parte de um grupo artístico, não era acessível prá mim. Por isso, eu me lembro bem que a minha primeira apresentação, no Encontro de Coros do CP2 da Tijuca, foi uma apresentação muito importante prá mim. O meu pai estava lá me assistindo. Era muito importante prá mim porque era um lugar de afirmação, no sentido de que isso era algo que ele negava prá mim - a arte. Cantar num coro não era algo acessível pela minha família porque era “coisa de veado”, e aí ele foi lá, viu e entendeu que era uma outra coisa e o que de fato importava ali passava muito longe desse tipo de questão...

Léo: o coral era tão hilário nesse sentido porque... até pessoas que eu não imaginava entrar pro coral, cantaram no coral... Dois amigos meus, que eu nem encontro com eles mais... O Pelé é um deles, que virou DJ de funk e tal... (...) Caraca, não faziam nada em sala de aula, mas no coral eles faziam muita coisa

(...). Então, imagino que em qualquer escola, não só o coral..., mas essas “atividades extracurriculares”, que as pessoas chamam, têm a capacidade de transformar alguns alunos que as pessoas consideram “perdidos” ... perdidos entre muitas aspas... ou alunos que “dão problema” ... Não, pô, às vezes é só uma questão do formato... a lógica que a gente ensina que não agrada! A gente não tem que questionar ela? Tem que questionar também! Então, nesse sentido, pessoas que eu não esperava estavam lá cantando, tavam lá se animando, tocando tantan, junto com a gente.

Fred: No início, quando realmente tava decidido que ia parar de ir ao colégio pras aulas, eu pensava que eu tava indo só pro coral porque eu tinha assumido um compromisso anteriormente. (...) Depois, já com acompanhamento psicológico, terapêutico, eu comecei a perceber a música como algo que ia me ajudar a sair daquela situação. Então, começou a ser mais do que importante eu ir pro coral, sem obrigação nenhuma. Na verdade, eu nunca fui por obrigação, mas eu tinha aquele peso na consciência de que se eu não fosse, teria muitos arrependimentos na vida. E teria mesmo... É, eu tinha certeza disso..., mas depois eu comecei a ir sem peso na consciência. Passei a ir por querer mesmo. Eu já sabia que se eu não fizesse aquilo, eu não iria melhorar. Minha vida ia despencar, ia continuar despencando, não ia parar de cair, de descer pelo... pelo precipício... A música me salvou... A música salva!

Sarah: (...) eu nunca tive interessada, nem... (risos) pela música popular brasileira e nem por canto em local nenhum, porque minha família nunca teve essa tradição de música (...). E aí, fui para a experiência do coral... fiz muitos amigos lá. Confesso que, de início, entrei por conta da amizade (risos) e depois fui me descobrindo. Porque eu não sabia que eu cantava!

Léo: O fato de você estar cantando, não somente só, mas necessariamente com outras pessoas, pede de você uma maneira de se colocar no espaço. E se colocar no espaço cantando com outras pessoas que te ajudam a crescer de alguma forma, né? (...) Também o fato de se apresentar junto com o coral, ter oportunidades: de estar num teatro, de perder um pouco da inibição (uma coisa que é normal nas pessoas), por exemplo, falar em público ou se colocar numa situação em que alguém se sente, expressar uma indignação de alguma forma. Tudo isso vai te ensinando, vai te transformando... (...) Pessoalmente pra mim, a experiência de cantar no coral foi uma forma de, inclusive, me conhecer mais também.

Jonathan: (...) eu acho que o fato de a gente verbalizar aquilo, olhar nos olhos das pessoas e falar: "Pra ter escolha, tem que ter escola. Ninguém quer esmola, isso ninguém pode negar"! “Que neste trono todo ser humano é Rei, seja preto, branco, gay, rico, pobre, santo, ateu”, que todo mundo merece ter esse lugar e merece estar naquele Trono, sabe? faz a gente parar pra pensar. (...) Quando a gente canta, a gente fala, né? E eu acho que muito da mudança pela música vem disso: da gente escutar, da gente se entender, da gente se expressar, né, da gente expressar aquele tipo de discurso que vem de um processo da gente. Acho que a mudança vem muito daí, desse processo todo. E também de se surpreender com o resultado, né, com o resultado que a gente obteve desse processo. Tudo que a gente

construiu gerou aquilo, que ficou tão bonito, que gerou tanto impacto, e que faz a gente sentir isso: "Caramba, a gente é capaz também de fazer uma coisa que gera impacto, e que propaga esse tipo de pensamento de uma maneira muito bonita, leve, muito desconstruída e de uma maneira muito descontraída também, né?"

Vinicius: (...) [essa experiência] faz a gente pensar ... faz a gente se modificar, sabe?! É isso. Eu acho que (...) Te transforma. Te transforma total. Você, eu me transformo e... e que coisa legal eu, aos 15, 16, 17 anos, poder pensar coisas de tamanha magnitude, não que a idade me limite a pensar isso..., mas, de uma coisa tão forte quanto a experiência da existência através da morte - que seria o fim dessa existência. É pensar isso ali. E você pensa isso. Não racionalmente, não. Você pensa, você canta um canto que pensa...

4.12 “a gente tava tão animado fazendo música...”

ou (sobre coro como estado de ânimo)



Oficina de transfazer natureza - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Esta disposição profunda - disposta, de facto, segundo a profundidade de uma caixa-de ressonância que não é senão o corpo de parte a parte.
(Nancy, Jean-Luc, 2014, p.47)

Léo: No coral, por mais que... você estivesse um pouco mal naquele dia, você podia se sentir acolhido... lembro de dias que eu tava mal por algum motivo e eu ia pro coral e cantava e tal e... aquilo me alegrava de uma outra forma. E tem também essa parte mais espiritual de cantar mesmo, sei lá, da gente se sentir bem cantando, algumas músicas faziam mais sentido em alguns momentos porque mexiam com o seu dia assim... alguns momentos que você passa na vida talvez um pouco mais tristes e o coral era um espaço que a gente tinha, enfim, pra esquecer um pouco dos problemas mais pessoais. Então, cada um tinha um espaço ali pra, pelo menos por uma hora, uma hora e meia, só cantar ou então só...[silêncio] (...) era uma forma de se encontrar com algo que... não saberia explicar... é com a música talvez nesse sentido...

Vinicius: (...) A gente tava tão animado fazendo música... (...) a coisa que eu mais gostava: era terça e sexta-feira... era ir pro ensaio do coro. Tinha dia que a escola, a sala de aula, eram diferentes no sentido energético, uma crença pessoal

minha, (...) porque eu tinha passado pelo coro... que era a primeira atividade do dia. (...) E isso era muito doido... por exemplo, eu não era muito chegado à matemática, e normalmente às sextas-feiras, por dois anos se não me engano, eu saía do coro e ia pra aula de matemática e tinha uma outra recepção. Não porque tinha uma mágica aí, mas porque eu recebia, aceitava isso. A música que eu fazia me expressava e então eu ia pra aula bem. E essa relação com os amigos cresceu muito em torno disso. Porque a partir do coral, do cantar junto, a gente passou a estar junto em outros momentos: “Vamos encontrar pra fazer uma música? Vamo cantar junto?” (...) e a gente se organizava e virava a noite no que a gente chamava de “saraus”. (...) era sempre assim: a noite toda conversando e tocando... fazendo música. E aí, é claro, como a gente cantava no mesmo coral, fazia os arranjos do coro, lembrava as histórias. (...) Isso até hoje é presente, sabe?!

Jonathan: Acho que a gente usava a música e usava o canto para atrair energias positivas. E eram atraídas de fato, porque a gente fazia do canto, fazia do canto coral, uma forma de, não só unir a gente - a partir do momento que a gente opinava sobre aquilo ali, construía uma coisa que era realmente da gente, um som nosso, um movimento nosso, e isso unia a gente - mas de fazer também a gente querer estar ali e querer propagar aquilo, fazia a gente, enfim, realmente viver essa noção de coletividade entre a gente e com aqueles que assistiam a gente. Eu acho que isso falta no mundo... Muito da noção de construção de coletividade vem de viver isso - escutar e expressar as diferentes falas. E no coral, a gente tinha essa liberdade de ter e de ouvir as diferentes falas, as diferentes vozes. E eu acho que isso gerava um resultado muito amplo e muito incisivo nessa questão... dessa relação liberdade-coletividade...

Vinicius: Eu quero ter [sempre música comigo] porque essa foi uma relação forte, bonita e que eu levo da minha formação, do meu entendimento enquanto pessoa, das minhas questões subjetivas, de entender a mim... a música teve um papel muito importante, né? E eu costumo dizer uma coisa: pra mim, hoje, olhando pra trás, - na época da escola eu (...) não tive essa percepção que hoje eu tenho que é - existencialmente só a arte, e aí a música com um papel bem fundamental, (...) chegou no mesmo lugar que só a religião chegou pra mim: o lugar de me entender, de entender a existência, de entender quem eu sou... como é que eu me coloco no mundo, qual é a “cara à tapa” que eu vou dar ou não... um modo de estar no espaço. A música chegou nesse lugar porque é o lugar da expressão, é o lugar aonde eu me coloco pra fora e isso tá nítido porque, se eu olho pra trás, a minha memória afetiva me acusa isso. Lá no coro quantas vezes eu senti uma fruição, num momento assim de... sério...! de estar assim como se fosse um canal, como se eu fosse só um canal. Eu me sentia como um canal, um canal de alguma coisa que estava transpassando ali e a música, né... como alguma coisa que me provoca com toda a peculiaridade que eu sou, mas que também me faz um canal ali, de entender e de fazer essas coisas passarem assim... Foi muito bonito porque eu, durante 11 anos, fui religioso, e o coro do Pedro II também participou da minha vida justamente num momento de transição de fé, de crença pra mim, de me reposicionar no que eu acredito no mundo. E quando eu comecei a sentir ali que essas fruições que eu tinha na religião, nessa relação que eu construí com Deus, também estavam presentes na música, isso abriu outros sentidos pra mim da vida, abriu outras oportunidades, outras questões... Hoje em dia eu não acredito

mais no cristianismo... mas o meu processo no coro não me fez acreditar mais ou menos, ou não acreditar, mas me fez entender que, também na música eu encontrava esse espaço, esse portal, esse lugarzinho que poucas vezes eu acessei, sabe?! - os momentos mais fervorosos da fé -, na música. É óbvio porque a música também tava presente lá, na igreja..., mas no coro do Pedro II, pelo menos prá mim, entender que a música por si só foi nesse lugar, vai nesse lugar, sem eu colocar uma imagem, um mito, uma história por trás que, legítimos, né, mas nesse sentido, foi um momento muito importante. Eu me lembro que, logo depois que eu saí do coro do Pedro II, eu entrei na faculdade e também saí da religião. Foi um momento... foi um processo também de transição, de entendimento de mim mesmo e, até hoje, é muito louco, até hoje pra mim é...

4.13 “transbordar a escola de sentidos...”

ou (sobre coro como escola de vida)



Perfumes - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>.

Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos. Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.

(Barros, Manoel, 2010, p. 383)

Fred: *[No coral] A gente não aprende tradicionalmente, a gente aprende completamente no sentimento. (...) Porque acho que a relação é diferente, né. (...) A relação com a partitura, a relação entre as pessoas, a relação com a música, com a sala... tudo! É diferente... Você pega a partitura pra outro intuito, não é só pra tocar a melodia de uma música na flauta, prá aprender a ler partitura... pra fazer uma prova. No coro é bastante diferente, tem o sentimento dos que estão fazendo parte e passando a música... (...) a música vai sendo construída a cada ensaio, nas relações das vozes, nas relações das pessoas e... em tudo isso tem sentimento... vários sentimentos... e isso tudo vai para a música também... ou vem da música? Com certeza está na música... e vai prá partitura também... dá vontade de ler... Parece que você tem um sentimento até pela partitura. Eu tenho as minhas partituras do coral até hoje! Guardo com carinho.*

Não apenas durante a música, mas eu acho que principalmente a interação na música é o momento onde mais se aprende a lidar com os sentimentos, onde mais isso acontece, porque todas as interações que acontecem ali dentro são, principalmente, na música: tanto de regente-coro, como de cantor-regente, e cantor-cantor, naipe-naipe, dentro do naipe, também... então todo mundo faz uma interação direta - pode ser muito pouca, ou muito grande, mas como coro, como grupo musical, ela é incrivelmente grande, poderosa. Isso não há como negar. (...) E a gente faz essas relações por causa da música: a música faz isso com a gente, e a gente faz isso com a música. São trocas, interações simultâneas...

Léo: *No coral eu tinha uma relação muito mais madura de tratamento mesmo, a gente não tinha uma distância. Você era regente, mas não era “a” regente porque você mandava mais, enfim... por essa hierarquia estabelecida professor-aluno e tal (...)Tinha a questão toda de ter uma regente, uma questão técnica do coral e tal, mas a forma de lidar com o outro, de lidar com as pessoas, de chamar a se comprometer, é outra... A gente era mesmo junto, a gente não tinha uma imposição da sua parte, essa hierarquia, nesse sentido (...) porque naquele espaço ali não havia necessidade, não tinha necessidade pra isso existir, então isso transformava as coisas mais simples pra gente. E aí, você acolhia mais, o coral era muito mais acolhedor e também as pessoas acolhiam umas às outras, né? (...) Cantar no coral era também uma forma de escapar de algumas coisas da vida e ao mesmo tempo criar outras coisas... enfim, não que você não quisesse enfrentar a tristeza, mas quisesse viver uma alegria...*

Érica: *Meu colégio foi outro por causa do coral. Minhas amigas tiveram um colégio e eu tive um outro totalmente diferente. O colégio, pra mim, quando eu penso em Pedro II, é, assim, um monte de flor, um monte de cores, um monte de coisas boas. E assim, uma experiência no ensino normal, com as pessoas do colégio, não foi a melhor de todas. Pessoas não eram as mais legais. Eu não era a pessoa mais legal com as pessoas também, mas, no coral, era outra coisa. No coral era... tô em casa. Tô em casa. O que eu não me sentia em casa na turma eu me sentia em casa no coral. Enquanto eu saía com 5 amigos da minha turma, do coral, eu saía com várias, várias pessoas que eu gostava, que eu gostava de abraçar. (...) Então, foi... foi muito importante pra minha vida.*

Vinicius: *(...)... uma coisa muito marcante (...) cantar para as pessoas do hospital do câncer, (...) num ambiente de muita vulnerabilidade emocional, de muita instabilidade. (...) Muitas famílias choravam com a gente, dizendo das suas dificuldades e como a música era um momento de cura. (...) Isso é muito forte. (...) O próprio Dr. Eduardo, que coordenava o projeto, nos disse várias vezes que o número de remédios nesses dias reduzia bastante. Então, (...) de que maneira a música também leva uma preservação mental, uma cura, o momento disso...?*

(...) cantar lá no INCA [Instituto do Câncer] (...) mexe com muitas coisas. Te dá uma dimensão de você pensar a vida... a vida! (...) E no efeito que a música faz sobre elas e faz sobre você, porque é isso: (...)tem uma troca e que eu acredito também ser energética (...): você dá um alento pra família, mas fica uma sensação de que... além de afetar as subjetividades, os inconscientes de todos que estão ali, e também de gerar uma diminuição do remédio no paciente, tem também um outro efeito sobre você que canta: de você entender, de você tá aberto àquela realidade

e de você se trazer pra outro lugar. De... entender: eu tô ali porque existe uma pessoa, sabe, que tá ali e eu faço isso para o outro, pelo outro.

Fred: E aí, a gente sentou primeiro pra conversar, né? Você puxou conversa comigo, querendo saber o que... o que ia acontecer? O que que vamos fazer? E aquela conversa foi a maior ajuda que tive dentro daquele colégio, e na questão da vida toda, porque o máximo de ajuda que eu recebia da maioria das outras pessoas era pra saber da minha situação no colégio, o que que eu ia fazer ali. Se eu ia trancar matrícula, se eu só ia deixar de lado e tentar correr atrás fora do colégio. Mas você, no caso, foi quem deu aquela... me foi muito, muito importante pra a vida toda, e, naquele momento, especificamente, pra me reerguer, ou pelo menos pra começar a dar uma reesperança pra mim. (...) Foi muito difícil ter que olhar pra você, falar que eu não ia mais pras aulas, mas eu iria pro ensaio do coral. Eu tinha um compromisso muito grande com você, com o coral. Naquela época, eu era bolsista, fazia parte do seu projeto de iniciação artística com bolsa, era diretor musical do FESTCOR, e o coral, o coral inteiro, né, os ensaios, os arranjos, é... e tudo. Tudo, simplesmente - os equipamentos, todas coisas que a gente conquistou praticamente junto e que tava ali ainda, né, permanecendo.

Vinicius: E pra mim a coisa mais aterrorizante foi quando você me botou na parede e falou assim: - Não sei se você vai viajar [para o Festival Internacional de Ouro Preto]! E isso foi muito importante porque aí você chega junto, aí você tá junto. É óbvio que existe “o “quê” da disciplina que reprime e existe também o “quê” da disciplina que educa no sentido de presença, de estar ali, de ter frequência. Precisa dessa disciplina. O ensaio é um processo importante. Eu me lembro daquele desespero, dos esporros também, da coisa de falar: - “Oh, você não fez isso. Você ... não sei o quê”. Isso chama pra situar também que é importante a gente entender esse processo...

Sarah: (...) a própria vivência do coral, a própria vivência com outras culturas fez a gente abrir um pouco mais a mente pra aceitar fazer parte de movimentos diferentes, que não eram comuns ao nosso cotidiano. E foi justamente essa vivência que fez o pessoal mais novo se abrir no final pra cantar o “Grito Olímpico”. (...) Eu acho que isso tem muito do que a música, de fato, a música em coro mesmo, faz com a gente... muita gente ali nunca foi muito fã de MPB (...) e aceitou de boa, porque era o canto em conjunto, e ninguém destoava, então, por cantar, por estar aberto a cantar com outras pessoas, pelo tempo da busca, a própria busca da timbragem faz você querer entrar no que a música tá querendo dizer, no que a música tá querendo viver. Porque, se não, não funciona. Harmonia nenhuma funciona se você não tentar entrar em sintonia com as outras pessoas. Então, eu acho que a vivência de coro - de coro - não é nem por uma questão de idade, é a vivência de coro que faz a gente conseguir levar uma proposta para frente de fazer cantos tão diferentes.

Vinicius: A escola é as pessoas e as pessoas são a escola. Na realidade, aqui existe uma relação paradoxal: a escola dá sentido para as pessoas que estão lá dentro e as pessoas que ocupam esse espaço criam e recriam sentidos para aquele espaço. De um modo ou de outro, a escola nos dá um sentido na medida em que ela cultiva valores, métodos de ensino e aprendizagem, diretrizes do conteúdo

escolar. Entretanto, nós podemos, em certos espaços, transbordar a escola de sentidos - sentidos nossos, sentidos que partem de nossas vivências pessoais, histórias de vida, desejos, dos encontros... isso acontece com o coral! (...)

O que que é que tá ali? Escola pública, sabe?! E isso é uma coisa forte. E ter esse espaço... seja do coro, (...) seja de outra atividade extracurricular, pra fora da sala de aula regular, é você dar espaço, dar entendimento, dar outros pulmões para a escola. Ela respira de uma outra forma, diferente... minha relação com a escola nessas atividades era outra. Eu fiz parte de vários projetos da escola: o coral, o grêmio, o jornal, tudo isso... ir pra escola por causa dessas outras coisas tem outro sentido. Dá tesão ir pra escola! Dá tesão! Você vai pra escola! Eu vou pra escola! (...), mas, assim... também houve isso em algumas disciplinas regulares, com determinados professores. Mas a estrutura é engessada.

Vinicius: *[palavra que resume a experiência dele no coro:] Amor. Experiência de amor. Tudo, tudo, tudo, tudo foi amor. Foi esse sentimento... foi... amor ..., mas amor foi... foi isso, assim. Acho que isso que fluiu-me... ah, foi isso, sabe?! Tudo! Amor e todas... tudo, tudo o que tá contido na palavra “amor”: da paixão pelas coisas... de você gostar de alguém, de você... Amor. Amor. Foi feito através do amor. Amar os amigos. O amor da amizade. De construir amizade através da música. O amor pela música. A relação do amor aluno-professor, foi a coisa mais forte, né? É... amor, amor. Uma experiência de amor. E é isso que eu acredito. A escola... a escola tem que ser a experiência de amor, de afeto, de coisas boas e é isso. É... amar. Amar sem medida. Amar...*

RESSONÂNCIAS...



Caminhos molhados - Martha de Barros. Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/start.htm>.

(...) talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser logos), mas além disso ressoe.

(Nancy, 2014, p. 17)

Esta tese tematiza a prática coral como educação filosófica e musical. Parte da experiência como regente-professora da educação básica, no Colégio Pedro II do *campus* Engenho Novo II, e das experiências vivenciadas no Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias – NEFI, em especial, três encontros vividos no projeto de extensão *Em Caxias, A Filosofia En-caixa?*. Destes contextos, apresentam-se elementos que possibilitam um exercício filosófico sobre um pensar musical, um exercício que não pretende encontrar uma resposta certa, mas perseguir uma inquietação, uma provocação.

Num primeiro momento, esta tese pretendeu realizar um estudo de duas diferentes propostas: parte da minha prática coral no Colégio Pedro II no *campus* ENII e uma prática filosófico-musical com grupos de crianças do Projeto *Em Caxias, A Filosofia En-caixa?*. Porém, a necessidade de afastar-me do projeto, impediu-me de dar prosseguimento a inclusão de outros encontros com as crianças caxienses, de modo que a inserção dessa proposta nesta pesquisa conteve-se a série aqui relatada de três encontros, com uma turma do 5º Ano.

Num segundo momento, dediquei-me a pensar a minha prática coral no Colégio Pedro II, trazendo as vozes de alguns ex-cantores do grupo que estiveram envolvidos em duas experiências importantes para essa pesquisa: a composição do arranjo da música *Estórias da*

Floresta (Nascimento), sobreposta ao *Grito Olímpico* (canto indígena do Alto Xingu), e da composição da música *Som* (sobre o poema de Drummond). As entrevistas foram uma potência para o meu estudo – reforçaram elementos que já compunham minhas questões de pesquisa e abriram outras perspectivas. Essas entrevistas passaram a compor o último capítulo da tese, como uma apresentação de um coro de vozes em polifonia.

O segundo capítulo reflete o movimento que ensaiei para conectar e desenvolver noções potentes à compreensão de uma prática coral como pensamento musical e filosófico. Algumas dessas noções já trazia do meu estudo no mestrado e outras me foram apresentadas durante os encontros, cursos de formação e colóquios promovidos pelo NEFI. Parti de uma retrospectiva de uma tradição escolar, tal como surge na Modernidade, e da problemática que a envolve na medida que ainda é viva em nossos dias, inclusive em nossas próprias práticas. Perguntei-me sobre a possibilidade de invertamos uma outra escola dentro dessa escola ainda fortemente apegada a sua tradição. Apresentei a noção de *Skholé* - “escola como tempo livre” discutida por Masschelein e Simons que se amplia na “escola dos sentimentos” de Giuseppe Ferraro como um modo de “ser escola”: a expressão de uma educação nos sentimentos, dos sentimentos, para os sentimentos, tendo a “filosofia como escola de relações, escola de cidade” (FERRARO, 2018, p. 24). Uma escola de relação, que cuida para que o outro cuide de si, que tem carinho pelo outro, escola como um bem no bom que ela é – naquilo que a fazemos ser quando estamos juntos, quando a habitamos. Um modo de ser escola que afeta nos sentimentos suscitados no tempo das relações e produz conhecimento como verdade, como aquilo que se sustenta, que ressoa e por isso se faz narração – um modo afetivo de contar aquilo que é vida. Aquilo que nos toca e nos soa hoje atualizado e sempre diferente numa restituição ao que nos foi dado, passado, e que agora devolvemos diferente ao mundo, no momento em que sentimos que falta aquilo que podemos restituir a um outro no outro que somos com ele, com ela, com um “nós”.

Por isso, é impossível não pensar na educação como política. Especialmente no contexto em que vivemos, onde as emoções são capturadas para consumo – de tudo e de todos, sempre naquele ciclo de uma captura rápida, imperceptível, na qual a educação é uma máquina, por isso, perseguida, desejada, odiada – o espaço-tempo onde estamos, onde nos colocamos para ocupar, para lutar, para sonhar como pensamento numa ligação entre coração e razão tomando o sentimento como o infinito do finito, como paixão educada pelo tempo, um tempo que sinto como filosófico-musical.

Deleuze e Guattari também me ajudam a pensar isso, quando falam dos microagenciamentos sociais de poder, de uma sujeição social aos enunciados normatizantes;

quando falam das linhas que nos constituem e nos colocam em movimento para pensarmos uma educação que libera fluxos e composições com linhas diferentes, de fuga, de criação, do devir como o processo que faz escapar as determinações, como estar entre, sempre no meio como força, um encontro com aquilo que não existe, ainda... Mas que se torna expressão. Giuseppe, Masschelein e Simons dão força para pensar uma educação política como fuga à escola maior dos números, dos relatórios e dos conteúdos listados e provados – não como sabores...

Então, o conceito de filosofia de Giuseppe é uma expressão política – diz de um modo de habitar e ser escola, de habitar e ser cidade, um modo de habitar, de ser, de saber. Então, ver/escutar o que falta naquilo que é, não parte de uma determinação senão de um movimento imprevisível e sensível do sentir algo que está no fundo... É um movimento educativo, educacional, sentimental – um agenciamento afetivo. E, se quiser, uma máquina de afeto, como pode ser a música, uma prática coral: um modo de fazer um território – tal como faz um pássaro que canta, que mostra suas cores, uma postura, um estilo, que se expõe e ocupa o espaço com seu canto. Um território que chama outros pássaros, que vai de encontro a outros, vai e vem. Amplia seu percurso e o desfaz também... E começa tudo de novo num outro momento, em outro lugar que assim se faz pelo que atrai, naquilo em que ele mesmo se transforma – uma outra paisagem... Assim, é a música, um plano de composição, de experimentação, sempre estética, despertando, criando sensações tornadas monumentos a cada novo encontro, a cada nova composição entre os que a faz soar em novas paisagens, noutras variações. Um pensamento musical assim se faz.

Esta tese marca um passo na direção do que me surgia como uma questão de estudo: a música, em especial, o canto em grupo, como experiência de afirmação da vida. Por isso, eu realizei esta pesquisa; por isso, precisei chegar aqui, e talvez, não tenha sido possível chegar de um outro modo – meio engasgada, meio sem voz, soltando lentamente aquilo que trago no corpo, esvaziar num tempo interior, buscando sentir aquilo que falta para que esta tese seja aquilo que é. É como aprender a cantar... de novo, mais uma vez, diferente... É isso o que essa tese pretendeu: fazer um canto próprio e comum, trabalhoso e simples, como uma fuga, fazer da escola um canto, uma música, um agenciamento de novas composições, fazer respirar, cantar junto, saber de relações, saber sentir, amar na escola para amar a escola. Isso é político, filosófico, musical. Um pensamento como heterogênese, como coração regendo a razão, num canto que pensa, num corpo que pensa no sentimento, com sentimento, para o sentimento. Uma escola musical do sentimento. Viva. Pública. De cada um. De todos nós. De qualquer um e de todos, de qualquer “nós” que seja.

Penso este trabalho como um exercício de abertura a uma escuta interior num tempo que não seguiu a linha de um cronograma... um exercício provocado pela necessidade de compreender o funcionamento de uma prática coral para ver aquilo que falta nela para que ela seja aquilo que ela é... Assim, a *skholé*, de Masschelein e Simons, e a *escola dos sentimentos*, de Giuseppe, me mostraram aquilo que não via: o coral como escola, como experiência de suspensão e profanação dos modos instituídos de existência, uma abertura e criação de mundos, como um pensar que se faz nas relações, nos laços sonoros, musicais, afetivos – uma forma de educação sentimental e musical, porque uma está na outra. Uma “escola musical dos sentimentos”. Nas experiências narradas e através das entrevistas, compreendemos também o coral como agenciamento, como um modo de ocupar, de “alisar” o espaço-tempo da escola, coexistindo com o espaço-tempo estriado, demarcado, da escola instituída – Escola-Estado. A música como um monumento criado sobre um plano de composição estética, música como agenciamento nas novas e múltiplas composições entre as diferentes linhas dadas pelos cantores. Música como experiência que traça linhas de fuga às subjetivações sociais capitalísticas. Coral como resistência, como pensamento que se faz no corpo, nos afetos, nos sentimentos, coro como escola – uma escola que não existe, uma escola que é naqueles que a habitam.

Além das perguntas que me fazia no início dessa escrita, muitas outras questões, dúvidas e inquietações pulsam dentro de mim, como charadas (indecifráveis?). Por que estou aqui? – uma pergunta que me acompanhou por toda a tese. Porque música é vida, e desejo pensar sobre essa vida que a música me fez resistir. A música que me faz viver. Talvez só esteja aqui porque percebi que esse era um lugar (im)possível para pensar uma experiência da música como vida – o que sempre pensamos que está em algum lugar além de nós...

Pensar a escola no corpo a corpo da sala de aula, fazer fugir seus modelos nas relações, nos modos de habitar seus espaços-tempos, fender, torcer a língua instituída, fragmentar suas normas e códigos, buscar/produzir intensidades, fazer fugir uma tradição escolar numa linha de fuga, num devir outro. Inventar uma escola que fuja daquilo que ela se tornou, ser uma escola com a música e a filosofia, num fazer que é experimentação estética, e que possibilita “ver aquilo que falta naquilo que é para que seja aquilo que é”, tornando-se - movimento de uma escuta que compõe uma vida. É nesse movimento que esse texto se inscreve... por uma educação que seja o que somos numa escuta interior que compõe com o fora, (des)cerramento de um mundo, uma abertura, um salto, um esforço também sentido no corpo, um “atletismo afetivo” ... Finalmente, talvez essa escrita seja sobre (im)potencialidades, sobre o modo como tenho

perseguido essa palavra quase impossível, quase finita, no esforço de narrar aquilo que se faz um sentir, num tocar sem tocar, numa vibração. Deslocamentos. Ressonâncias...

“Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222).

Minha [nossa]voz, minha [nossa] vida
Meu segredo e minha revelação
Minha [nossa] luz escondida
Minha [nossa] bússola e minha [nossa] desorientação

Se o amor escraviza
Mas é a única libertação
Minha [nossa] voz é precisa
Vida que não é menos minha [nossa] que da canção

Por ser feliz, por sofrer, por esperar
Eu canto
Pra ser feliz, pra sofrer, para esperar
Eu canto

Meu amor, acredite
Que se pode crescer assim pra nós
Uma flor sem limite
É somente porque eu trago a vida aqui na voz
[É porque nós trazemos a vida aqui na voz]

(Caetano Veloso)⁹⁹

⁹⁹ Para escutar esta música, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=SkB6TwgnRjA>.

REFERÊNCIAS

- ALFONZO, Neila Ruiz. *Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e dois coros infantis*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004, 325 f.
- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 2007.
- BARROS, Manuel de. *Poesia completa/Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2010.
- BEHLAU, Mara (org.). *Voz: o Livro do Especialista – Volume II*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda, 2005 (Reimpressão, 2010).
- BERLE, Simone. *Infância como caminho de pesquisa: o Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias (NEFI/PROPED/UERJ) e a educação filosófica de professoras e professores*. Rio de Janeiro: NEFI, 2018.
- BRITO, Maria Teresa Alencar de. *Por Uma Educação Musical do Pensamento – novas estratégias de comunicação*. Tese em Comunicação e semiótica – Pontífice Universidade Católica de São Paulo, 2007, p.288.
- CIRINO, Reilta Dantas. *Filosofia com crianças: cenas de experiência em Caicó (RN), Rio de Janeiro (RJ) e La Plata (Argentina)*. Rio de Janeiro: NEFI, 2016 (Coleção: Teses e Dissertação;2).
- COSTA, Alexandre. *Heráclito. Fragmentos Contextualizados*. São Paulo: Odysseus, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34 Ltda., 1995.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.4. Rio de Janeiro: Ed. 34 Ltda., 1997.
- _____. *O Abecedário de Gilles Deleuze, entrevista a Claire Parnet, em 1988*, <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario%2BG.%2BDeleuze.pdf>
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- FARIA, Rosana; COTTIN, Menena. *O livro negro das cores*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

FERRARO, Giuseppe. *Filosofia e educação*. In: KOHAN, Walter O. (org.). *Devir-criança da filosofia: infância da educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, pp. 213-221.

_____. *A Escola dos Sentimentos: da alfabetização das emoções à educação afetiva*. Rio de Janeiro: NEFI, 2018.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]* - um livro de música para não-músicos ou de não-músicos para músicos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. Apontamentos sobre a Escuta Musical. In *Revista Música Hodie*, v.1, n.1. DOI: 10.5216/mh.v1i1.19525. Goiânia: 2012, p.19 – 23. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/19525>. Acesso da pesquisadora em 28 nov. 2018.

GALLO, Silvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GROSSI, Cristina de Souza. Avaliação da percepção musical na perspectiva das dimensões da experiência musical. *Revista da ABEM*, v.9, n.6, p.49-58, 2001.

GUIMARÃES, Pablo de Vargas. Música na Escola: entre a utilidade e sentido. In: KOHAN, Walter Omar; OLIVEIRA, Paula Ramos de (orgs.). *Biopolítica, Escola e Resistência: infâncias para a formação de professores*, vol. 02. Campinas: Editora Alínea, 2012. pp.83-93.

GOMES, Vanise Dutra. Filosofia com crianças: caminho para o pensar transformador na escola. In: KOHAN, Walter Omar; OLARIETA, Beatriz Fabiana (orgs.). *A escola pública aposta no pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, pp.51-76.

JARDIM, Antonio. Escolas Oficiais de Música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. *Revista Plural*, v.2. Rio de Janeiro: 2002, p. 105-112.

KASTRUP, Virginia. Aprendizagem, Arte e Invenção. In LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado, 2001, p.207-223.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da.(orgs.) *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015, pp. 32-51.

KOHAN, Walter. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: KOHAN, Walter O. (Org.). *Lugares da Infância: filosofia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. pp.51-68.

_____. Palavras, passos e nomes para um projeto. In: KOHAN, Walter Omar; OLARIETA, Beatriz Fabiana (orgs.). *A escola pública aposta no pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a, pp.15-49

_____. Em Torno ao Pensamento como Nomadismo e à Vida como Errância: Entre Deleuze, Maffesoli e Rodríguez. In: OLIVEIRA, Paula Ramos de; KOHAN, Walter Omar

(orgs.). *Biopolítica, Escola e Resistência: infâncias para formação de professores*, vol.02. Campinas, SP: Editora Alínea, 2012b, pp.27-41.

_____. Por que ler Jan Masschelein. In: MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *A pedagogia, a democracia, a escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.27-30.

_____. A música da amizade: notas entre filosofia e educação. In: *Revista Educação* v. 43, n. 2, abr./jun. 2018. Santa Maria, p. 195-206.

_____; OLARIETA, Beatriz Fabiana (orgs.). *A escola pública aposta no pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____; SALAS, Ana Corina. Um encontro na conversa; uma conversa no encontro. In: *A escola pública aposta no pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.159-165.

LEITE, Marcos. *O Melhor de Garganta Profunda, Volume I: música brasileira para canto coral com acompanhamento de violão ou piano / arranjos de Marcos Leite*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1998.

LIMA, Juliana Maria Chrispim Campelo. *O Ensino de Música no Colégio Pedro II: a criação do ensino secundário em 1837 e a criação do 1º segmento do 1º grau em 1984*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016, 268 f.

MARCO, Tomás. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, 1917.

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *Em Defesa da Escola: uma questão pública*. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.

_____. *A pedagogia, a democracia, a escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Ed. Chão da Feira, 2014.

NARODOWSKI, Mariano. *Comenius & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa 2: a configuração do tempo na narrativa de dicção*, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC, 2002

SANTOS, Regina Marcia Simão. A noção de mapa em Deleuze e Guattari e as práticas educacionais em música. *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2000, pp. 68-73.

_____. (org.). Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? DEBATES, nº 4 – *Cadernos do Programa de Pós-*

Graduação em Música do Centro de letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro: CLA/Unirio, 2001, p.7-48.

_____. (org.). *Música, Cultura e Educação: os múltiplos espaços de educação musical*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. O jogo cartografia na pedagogia do afeto. *Anais do XXII Congresso da ABEM*, 2015

_____ et alii. Maracatu das Múltiplas Escutas e Conexões: mapa-cartografia em um Curso Básico de Música para Professores. *IX Anais ABEM 2000* disquete (comunicação)

_____; et alii. Perspectivas Pós-Modernas no Pensamento Pedagógico-Musical: o caso do Curso Básico de Música para Professores sob a ótica do rizoma. *ANAIS XIII Encontro Nacional da ANPPOM*, 2001, p. 688-691.

_____; et alii. O professor cartógrafo e o jogo na comunidade de aprendizagem. *Anais do XXII Congresso da ABEM*, 2015.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SKLIAR, C. *A escuta das diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 2019.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. *A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000, v. 1.

TEIXEIRA, Jáderson Aguiar. Percepção Musical para teóricos: diálogos e monólogos. *Ictus* v.11, nº1 – periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador: UFBA, 2010, p.18 – p.26.

TUPINAMBÁ, Irene Zagari. *Dois Momentos, dois coros – por uma análise da evolução da linguagem coral no Rio de Janeiro do século XX*. Rio de Janeiro: 1993. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Conservatório Brasileiro de Música, 1993, 79 f.

Dicionários:

Dicionário Grove de música: edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora assistente Alison Latham; trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

Dicionário de Termos Musicais (Português, Francês, Italiano, Inglês, Alemão). Editado por Henrique de Oliveira Marques. Lisboa: Imprensa Universitária/Editorial Estampa, Lda., 1985.

Sites pesquisados:

O abecedário de Gilles Deleuze, entrevista a Claire Parnet, em 1988. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario%2BG.%2BDeleuze.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2018.

Projeto Político Pedagógico Institucional – Colégio Pedro II – 2017/2020. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/images/comunicacao/2018/JUL/PPPI%20NOVO.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2019.

Referências Consultadas:

CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomás. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FERRARO, Giuseppe. il bambino di eraclito. KOHAN, Walter Omar; LOPES, Sammy William; MARTINS, Fabiana Fernandes Ribeiro (orgs.). *O ato de educar em uma língua ainda por ser escrita*. Rio de Janeiro: NEFI, 2016, pp. 63-78.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KOHAN, Walter. *Infância. Entre a educação e filosofia*. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *O mestre inventor*. Relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOHAN, Walter; LEAL, Bernardina; RIBEIRO, Álvaro (Orgs). *Filosofia na Escola Pública*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana – danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª ed., 2000. Trad. Alfredo Veiga Neto.

_____. Desejo de realidade. Experiência e alteridade na investigação educativa. In: KOHAN, Walter; BORBA, Siomara (orgs.) *Filosofia, aprendizagem, experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p.185-193.

NEFI. *Caderno de Materiais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓCIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia*. Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade. 4ª ed. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia. *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. (v.2) Porto Alegre: Ed Sulina, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANTOS, Regina Marcia Simão; ALFONZO, Neila Ruiz. Música e Educação: práticas cotidianas como composições estéticas. *ANAIS VI Colóquio Sobre Questões Curriculares / II Colóquio Luso-brasileiro Sobre Questões Curriculares*. Rio de Janeiro. UERJ, 2004.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

THEODOROPOULOU, Elena. The Problematization effect and its double gestures. In PAPASTEPHANOU, Mariana; STRAND, Torill; PIRRIE, Anne (Eds.). *Philosophy as a Lived Experience: navigating through dichotomies of thought and action - Studies on Education*, Vol. 3. Münster: LIT Verlag, 2014, pp. 135-152.

_____. Travessías de la Pedagogía de la Educación In: LEAL, Armando Zambrano; MEIRIEU, Philippe; THEODOROPOULOU, Elena; MUTUALE, Augustin; SCHAEPELYNCK, Valentin. *Filosofía de la educación y pedagogía*. Córdoba: Brujas, 2013, pp.77 – 116.

_____. Philosophy, Philosophy for Children and Educational Aims: Affinities, Parallelisms and Exclusions. In: MARSAL, Eva; DOBASHI, Takara; WEBER, Barbara (Hrsg.). *Hodos - Wege bildungsbezogener Ethikforschung in Philosophie und Theologie. Band 9. Children Philosophize Worldwide: Theoretical and Practical Concepts*. Karlsruhe: Institut für Philosophie und Theologie – University of Education – Karlsruhe, Germany, 2009, pp. 561- 570.

_____. En búsqueda de la filosofía en la literatura: complicaciones pedagógicas. In: LEAL, Armando Zambrano (Org.). *Literatura y Formación*. Colombia: Universidad Santiago de Cali, s/d, pp. 12 – 40.

_____. NIKOLIDAKI, Sofia. The emergence of emergent philosophizing: preliminary notes. In: *Childhood & philosophy*.v. 13, nº 26, revista digital. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos de Filosofias e Infâncias [NEFI/UERJ] / Internacional Council of Philosophical Inquiry with Children [ICPIC], 2017, pp. 153 -165.

ANEXOS

ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DOS ENCONTROS – PIANO DE MAÇÃS

1º Encontro de Experiência Filosofia e Música na Escola Municipal Joaquim da Silva Peçanha com a turma 503 - novembro 2013 – quatro vídeos (1-A, 1-B, 1-C, 1-D)

VÍDEO 1_A

Vanise 11:30m – lê “O Livro das Cores”

16:27m:

VANISE: “Tomás gosta de todas as cores. Ele as escuta e toca. Sente o gosto e o cheiro delas.”

Menino: A pessoa vai ver o vídeo:” que é isso?”

Menino2(fala baixo): Não entendo...eu nunca vi cor tocar...

VANISE: Fala prá todo mundo. Vai, mais alto. Que que você não entende? Diz: “eu não entendo...”

Menino2: Eu não entendo. Eu nunca vi a cor tocar tia...

Vanise: A cor tocar como?

Menino2: ué... você não tá falando que a cor...

VANISE: Eu estou falando, não... foi o Tomás que falou.

(ela pega o livro e lê novamente): “Tomás gosta de todas as cores. Ele as escuta e toca. Sente o gosto e o cheiro delas.”

Menino2: Há... ele toca nas cores! Agora entendi...

VANISE: “Ele toca nas cores...” E aí?

WALACE: Tia, como é que ele vai encostar na cor lá no céu?

WASHIGNTON: A cor não precisa estar no céu prá você tocar nela.

VANISE (após passar a bola para o menino): Levanta o dedo gente! Depois prô Luiz. Nossa, pessoal ... os gênios chegaram, mas têm que prestar atenção, né? Vai!

MENINOS que chegam: Licença.

WALACE: Tia, como é que ele vai encostar na cor lá no céu?

VANISE: “como ele vai encostar na cor lá no céu”.

WALACE: Como é que ele vai encostar na cor se a cor estiver lá no céu?

VANISE: Muito bem. Passa lá prô Washington

WASHINGTON: A cor não precisa estar no céu prá tocar nela. Tipo: essa bola tem uma cor. Eu estou encostando na cor, não tô? Então. Não é só no céu que tem cor.

VANISE: Então..., mas eu estou entendendo a pergunta dele. Ele disse que o céu é azul. Então como é que ele encostou no céu? É isso que ele está querendo saber.

WASHINGTON: Ai que droga...

MENINO4: Tia! Eu acho que eu sei! No avião...ele estava passando naquele avião dos anos 80 e aí ele tocou, assim (mostra com gesto).

VANISE: Tá...passa aí: Luiz!

LUIZ: Eu tenho uma pergunta prá fazer:

VANISE: Prá mim? Prá todo mundo?

LUIZ: Prá todo mundo: Qual é a cor que você menos gosta? A cor que eu menos gosto é rosa.

VANISE: Max! Washington – você está toda hora atrapalhando Washington- Ele é que está falando! Vamos ouvir o que ele tem a dizer. Fala, Max.

MAX: Eu vou ser sincero. A minha cor que eu não gosto é a mesma que ele falou.

VANISE: Fica com a mão levantada pra poder ir a bola. Fica só assim...Vai Denilson. Vamos prestar atenção. Vamos parar de falar com o colega do lado e prestar atenção em quem está com a bola?

DENILSON: Eu gosto de todas as cores. Todas são iguais. Tipo assim: eu gosto de uma cor... aí (...?)

MIQUÉIAS: Eu não tenho cor prá não gostar porque a maioria das cores eu uso! Eu gosto de todas as cores. Igual o Max que disse que não gosta de rosa. Mas se ele ganhasse uma blusa rosa, duvido que ele não usaria... que a maioria dos homens (...?)

VANISE: O Miquéias que tá falando!

VÍDEO 1_B

VANISE: Vitória, Vitória! Fala, Vitória.

VITÓRIA: Eu não gosto muito de preto. Eu gosto mais de rosa ou vermelho.

VANISE: Lucas, Lucas. Dá prô Lucas.

LUCAS: Eu vou responder à pergunta do Matias: a cor que eu menos gosto é verde fosforescente.

VANISE: Como é seu nome? Caio. Caio.

CAIO2: ...eu gosto menos de preto - preto lembra morte

VANISE: O outro Caio.

CAIO1: O rosa eu não gosto porque ... ele é mais ... assim... prá menina. Quando eu vou comprar uma roupa prá mim assim...eu não gosto de rosa. Ó - roxo eu não gosto - imagina rosa... Rosa eu odeio! Eu prefiro azul e preto. O Miquéias falou tia, nada a ver alguém comprar roupa rosa

VANISE: Meninas! Olha, gente! Vocês não estão prestando atenção no que o colega tá falando! Espera um pouquinho Rolando. Olha só...Você não queria ficar aqui? Tem que ficar aqui.

MENINO: Eu vou pegar um pouquinho de água.

VANISE: Mas você já saiu duas vezes! Espera só um instantinho.

CAIO: Mas tia, quando vai comprar minha roupa eu vou provar com minha mãe, pelo menos eu que escolho. Eu não tenho gosto. O que ela compra eu não gosto. Sempre eu não gosto o que a mãe escolhe. Porque minha mãe escolhe só roupa...de criança...

VANISE: Olha o que eu quero perguntar prá todo mundo aqui... Uma coisa que eu estou curiosa nesse livro né... Eu acho que esse menino não vê as cores. Eu acho que ele é cego. Esse menino aqui, o Tomás, eu acho que ele não vê as cores. Eu acho que esse livro aqui é um livro prá criança cega. Porque aqui tem o desenho aqui em cima – tá vendo? Em braile? E aqui vocês estão falando “a folha” e ele tá sentindo a folha ...entendeu? Eu acho que quando ele fala da folha: “Segundo Tomás o amarelo tem gostinho de mostarda. Mas é macio como as penas dos pintinhos. Aqui são as penas dos pintinhos (ela mostra no livro o desenho em alto-relevo). Eu acho que a gente toca nas penas dos pintinhos e vê que ela é amarelinha. Mas acho que aqui ele toca, mas não está vendo que é amarelo – Mas ele diz que é amarelo. Como pode isso se ele é cego? Eu estou curiosa disso!

CAIO2: Hi ele é cego!! Por isso que ele não vê as cores! Eu ENTENDII!!!

VANISE: Muito bem! Agora vamos rodando [a bola]. Muito bem.

[crianças conversam ao mesmo tempo]

VANISE: Como que o Tomás pode gostar das cores...Dá prá passar a bola aqui prá ela esperar, por favor?!

MENINA: Eu passei prá ele...

VANISE: Pega de novo a bola, por favor. Ele tem que esperar. Olha só: Como que o Tomás gosta...Ela...Qual a cor que você gosta? [pergunta pra a menina que estava com a bola]

MENINA: Rosa, roxo e verde.

VANISE: Então..., mas ela vê as cores, não vê? Como que o Tomás gosta das cores se ele não vê as cores? Como ele gosta das cores?

MENINO: Eu vou responder a pergunta do Macira. A cor que eu menos gosto é vermelho e preto.

VANISE: Tá. O Washington agora.

IGOR: acho que perguntando, tia. Tipo perguntando assim: aí ele vai, toca nas coisas. Tipo perguntando alguma coisa prá alguém.

VANISE: Gente! Aqui ele tá perguntando alguma coisa prá alguém?

TODOS: Não!

IGOR: Há tia... mas ele não falou o que que era...? Então...

VANISE: Não entendi o que ...perai, perai, vamos voltar aqui no que o Igor tá falando agora. Pega a bola. Isso. O Igor tá falando...

VÍDEO 1_C

VANISE: ...e a pessoa tá dizendo prá ele que é aquela cor. Por exemplo ele tá mexendo aqui nesse pufe e tem alguém dizendo: olha, esse pufe é branco. É isso que está acontecendo aqui?

TODOS: Não!!

VANISE: O que está acontecendo aqui? Ele tá dizendo que ele gosta, que ele gosta das cores...

CAIO1: Mas ele não consegue ver, tia.

MENINO: Tia, então por que ele está perguntando que cor que era?

VANISE: Ele está perguntando “Que cor é isso aqui?” Ele está perguntando?

MENINO: Não tia, que que era a coisa, tia! Eu não tô falando da cor, não!

VANISE: Eu não estou entendendo a sua pergunta. Ele tá perguntando o que é aquilo. Perguntando, entendeu? Ele quer saber qual é o objeto.

VANISE: Como é que ele sabe a cor se ele é cego?

MENINO: Acho que é pelo desenho que eles estão fazendo.

VANISE: Olha...o Miquéias tá falando. A menininha que pediu prá ficar na sala hoje também tá conversando e o Washington tem que falar gente. Senão não vai dar tempo. Igual na sexta-feira. Não vai dar tempo. Já são 11;05h! Não vai dar tempo... Fala...

WASHIGTON: Eu acho que nas letras, que nas letras que tá alí, que a senhora leu, deve ter alguma coisa nas letra alí que ele sente [faz gesto de toque com a ponta dos dedos], ele não

enxerga, tá tudo preto né? Nas letras deve ter alguma coisa assim que ele deve sentir, que ele deve saber, que...

VANISE: Peraí...como é que tu disse aí? Tudo preto?

MENINO2: É... repete de novo!

MENINO: É...se ele é cego...

MENINO2: Ele vê ou tudo preto ou tudo branco.

VANISE: Como é que você sabe que ele vê tudo preto?

MENINO 3: Claro! Quando a gente fecha os olhos tia...

[risos]

VANISE: Peraí...Eu quando fecho os olhos posso ver tudo preto. Mas será que ele vê tudo preto?

MENINO: Sim!

[muitos falam ao mesmo tempo]

VANISE? Miquéias de novo com o Gabriel.

WASHIGTON: Hem? (...?) com ele, um olho dele aqui é cego. Aí o Gustavo perguntou prá ele: você vê tudo preto ou tudo claro? Ele falou que vê tudo preto desse lado.

VANISE: Um olho só?

WASHIGTON: Um olho só. Porque ele é cego só de um olho.

VANISE: Mas ele vê com o outro. Tô falando quem não enxerga com os dois olhos.

WASHIGTON: Então, vê tudo preto.

VANISE: Mas como ele sabe que é tudo preto

WASHIGTON: Tia! Ele só enxerga de um olho só!

VANISE: Tá. Vai passando a bola, vai passando...

MENINO: É eu!

VANISE: Olha...isso é falta de respeito com o colega que está esperando a bola...

É o Caique...

CAIQUE: é que ele falou que não gosta da cor rosa nem roxo. E se a mãe dele falar: “Caio, olha teu irmão que eu vou na loja comprar roupa prá tu!” Ela vai e compra uma blusa roxa, rosa, uma cueca rosa, uma ...Que ele vai falar? A mãe dele vai falar: você agora vai ter que usar! Eu já comprei...

VANISE: Miquéias, agora é o Miquéias! É assim... o Miquéias quer falar e o Washington fica conversando com o Gabriel, os coleguinhas ali, tá vendo? Vanessa...Aí passa

prô Miquéias e o Washington fica falando com o Caíque...Aí não vai dar mesmo não gente... Não vai dar prá gente ouvir...O problema é esse, entendeu? Vai.

MIQUÉIAS: O Washington falou um negócio ali, que eu lembrei que o cara é cego. Mas a maioria dos cegos de um olho só é preto. Eu acho que eles enxergam branco porque a maioria dos cegos que eu vi sem óculos eles ficam com o olho aberto e não consegue fechar o olho, aí ele tem que usar óculos.

VANISE: Você já perguntou?

MIQUÉIAS: Não

VANISE: Você acha.

MIQUÉIAS: É. Eu acho que é branco. Aí eles usam óculos para não pegar frio nos olhos porque os olhos deles não fecham

VANISE: Tudo bem. Luiz, depois a Neila. É prá todo mundo?

LUIZ: É prá todo mundo. Gente, eu acho que cego não enxerga só preto nem só branco, não. Enxerga preto e branco. Por causa que [...] um negócio ... [...] Eu vi um negócio na TV – que o cego tem uma audição melhor, ele consegue ouvir parte do cérebro dele e ele consegue ver tudo branco. É por isso que ele não consegue andar sem aquele negócio, sem aquela vareta.

NEILA: Os cegos escutam melhor, é isso?

LUIZ: Uhum... [...]

VANISE: Mas aí você está falando de alguém que fica cego. Eu tô querendo falar de alguém que nasce cego. Quem fica cego, já viu as cores.

LUIZ; Então, tia...

VANISE: Agora quem nasce cego nunca viu as cores. Nunca viu cor nenhuma! Aí vocês estão dizendo... o Washington disse que enxerga preto. O Miquéias disse que enxerga branco. O Luiz disse que enxerga preto e branco.

LUIZ: Ou verde bem branquinho...

VANISE: Ou verde bem branquinho... Passa aí para a Neila agora...

VÍDEO 1_D:

MENINO: Pessoa... Se o Tomás nasceu cego, como é que ele não errou o nome das cores? Tipo: Se ele falasse que o vermelho fosse roxo, o amarelo fosse verde.

VANISE: Mas você acha que ele errou? Ele falou que o morango é vermelho, o sangue é vermelho, o pintinho é amarelo...

MENINO: É, mas ...como é que ele sabe?

VANISE: Como ele sabe?

MENINO: É... se ele nasceu cego...

VANISE: Segue ali prô...Max.

MAX: Professora, como é

VANISE: Prá professora ou prá todo mundo?

MAX: Prá todo mundo. Como é que ele sabe dessas cores? É porque eu acho que ele ouviu alguém falando nisso e ele pegou e ouviu e aí ele foi falando...

VANISE: Ele ouviu alguém falar...

WASHINGTON: (...?) Ele tava assim na rua e ouviu falar assim: “o sangue é vermelho” ... tá escorrendo sangue ...o morango é vermelho... a maçã é verde...um monte de cor. Ele é cego...

MIQUÉIAS: Eu acho que ele, quando ele nasceu, ele nasceu cego. E os pais dele devem ter colocado ele numa escola prá cegos. Porque aí ele deve ter aprendido a ouvir e sentir as cores.

VANISE: Sentir as cores?

MIQUÉIAS: É..tipo...a professora dele falava que...dava o morango na mão dele e ele perguntava e ela deve ter falado a cor.

VANISE: Mas você não acha que aquilo que ele falou, o Washington e o colega ali falou, que alguém tá falando prá ele as cores, entendeu? Se alguém tá falando prá ele as cores, então é possível ver as cores?

MAX: Dá professora...se a gente gravar na mente...

VANISE: Dá prá **ouvir** as cores?

LUIZ: Acho que dá prá ouvir as cores... porque se o cego, vai prá escola de cego aprender todas as cores com as coisas...dá prá ouvir as coisas, Tipo: o limão – a gente pode ouvir a cor do limão fazendo limonada. Na hora da limonada ouvindo aquele caldinho verde caindo.

VANISE: Como é que é?

LUIZ: (...?) se a pessoa já sabe que o limão é verde, vai saber que tá caindo o caldinho do limão. Ou pode ouvir o cinza também...

MENINO: É... folha de árvore...

VANISE: Como é que se ouve o cinza?

LUIZ: Qualquer pessoa sabe que o carro solta aquela fumaça cinza...

VANISE: Aqui –Rafael!

RAFAEL: Eu acho que ele só enxergava...não tem um tipo de ...não tem fruta? Então, fruta tem cheiro – que nem morango... é que nem folha...Ele sabia que as folhas tinha cheiro. Então morango também tem cheiro. Então por isso que ele sabe das cores.

VANISE: Ele sabe das cores a partir do cheiro.

RAFAEL: É..a por isso que ele ouve as cores.

MENINO: Eu vi naquele programa que tem uma...

VANISE: Quer falar amorzinho? Quer falar levanta o dedo.

MENINO: Eu vi na televisão...que ela é cega...ela sabe quem é a pessoa. Ela fala assim: “é o João, é o João”. Ela começa a falar o nome da pessoa como se ela soubesse quem é a pessoa pela voz.

VANISE: Pela voz da pessoa? O som da voz?

MENINO: É pelo som ... ela sabia o nome da pessoa.

MENINO: Vou falar agora. Não tem ele, tia, o garoto da estória, tia?

VANISE: O Tomás?

MENINO: É... o Tomás. Ó, ele é cego. Sabe como ele...Eu entendi o que você me falou tia. Ele fica no preto, ele é cego. Ele sente as cores cheirando. Viu que ele falou: “sinto o cheiro do morango – é vermelhinho”. Aí sentindo cheiro ele fala pouco

VANISE: Então vamos, Neila. Aquele exercício prá ver se a gente consegue montar aquele exercício, aquela brincadeira prá ver se a gente consegue montar os sons prá cores? O que que tu acha?

NEILA; A gente podia montar isso na outra aula...

VANISE: É... porque já falta cinco minutinhos... Vamos propor então aquela atividade... Fala aí...

NEILA: Vou fazer uma proposta...

VANISE: Prá próxima segunda...

NEILA: Prá próxima segunda?

VANISE: Durante a semana se vocês quiserem ir trazendo eu vou guardando...Fala...

NEILA: Se vocês não acham interessante se de repente no próximo encontro da gente, cada um poderia trazer algum som, ou vários sons se quiser, que lembrasse uma cor.

MENINO: Tipo músicas...

VANISE: Não...algum objeto... alguma coisa que tenha som.

NEILA: Som...ou vários sons...

MENINO: e músicas?

NEILA: Se quiser até trazer um trecho de uma música, pode ser. Mas assim... algum som que você escuta ou que você faz

VANISE: E você pensa numa cor

NEILA: e você pensa numa cor ...Será que isso é possível?

Caio: Neila...

VANISE: Passa a bola prá ver o que essa pessoa vai dizer...

CAIO: É sobre essa proposta... [...] escutar eu vou...se a gente jogar no chão...

VANISE: Gente! Miquieas...ele está tentando entender o exercício que a gente precisa fazer durante a semana prá trazer prá gente poder conversar na semana que vem. Vai.

CAIO: As cores não fazem (...) de som. O som que elas fazem é qualquer coisa. Ela faz: “tshs”. Se tu jogar tinta no chão ela não vai fazer barulhinho?

VANISE: Que cor é essa? Desse som?

CAIO: Qualquer cor. Qualquer cor. Por exemplo...tá aqui né? Pode ser amarelo, azul...você vai pintar. Quando você tá mexendo a tinta faz barulhinho, quando você

VANISE: Como é o barulhinho quando você tá mexendo a tinta?

CAIO: Barulhinho (rindo)... tem que ver até... na parede... no rolo... A tinta é um meio de... É som.

VANISE: Olha só...se eu botar aqui três potinhos, de três cores, fechar teus olhos e fazer o barulhinho dos três potinhos você vai saber que cores elas são?

CAIO: Não tem como não...

OUTRO MENINO: Tem, tem sim!

CAIO: Faz barulho de água...

VANISE: Mas você tá dizendo aí que se a gente fizer assim ó “tshs” com a tinta, pode ser qualquer cor... Foi você que falou...

CAIO: Mas quando fizer “tshs” pode ser qualquer cor. Pode ser amarelo, azul... É tudo igual.

NEILA: Mas quando você faz um som ou escuta um som – por exemplo, uma batida de carro. Se ouve uma batida de carro: “uiii, kou! “um barulho lá qualquer: “pfbovv” vem alguma cor na sua cabeça? Se você tiver que imaginar alguma coisa?

CRIANÇAS: Na minha não. – Na minha vem.

VANISE:E se você tivesse que pensar numa cor?

NEILA: É possível isso?

MENINO: Não...

VANISE: Ó... vai todo mundo prestar atenção em você agora. Mas quando você passa a bola você faz algumas coisas prá gente poder não prestar atenção... Já reparou?

WASHINGTON: Quando tu anda, tu faz com teu sapato...tu não lembra azul..amarelo...

VANISE: Por que? Por que? Peraí...Por que?

WASHINGTON: Porque a maioria dos sapatos são preto. Então quando tu anda...vão logo pensar: “ih...esse sapato deve ser preto” Porque a maioria dos sapatos são preto. Pode olhar aí... Tudo preto...

VANISE: Caramba hem? Muito legal... Passa a bola pro Max.

MAX: Tipo..se ela bater o pé no chão [bate o pé no chão] e eu pensar numa cor...será que a pessoa vai pensar na mesma cor que a minha?

VANISE: Na mesma cor que você pensou? [o menino balança afirmativamente]. Passa bola prá ele. Ele quase não falou...

LUAN: Eu quero responder essa pergunta - aquela que a senhora falou: Se botar três tintas aqui, botar no chão e mexer, com os olhos vedados não é ...se dá prá ver a cor. Se a pessoa ver as três cores antes de vendar a pessoa eu acho que dá prá saber qual é a cor que tá mexendo. Dá prá saber o lugar.

IGOR: Olha tia..quando alguém assim, peida, eu penso numa cor – verde.

VANISA: Por que vc pensa no verde?

[RISOS]

VANISE: Peraí! Vamos ouvir. Legal! Muito bem! O exercício é esse mesmo. Rapidinho Igor – Tem até um chaveirinho que faz o barulho do pum. Ele falou no verde. Por que?

IGOR: Porque nos desenhos tia, nessas coisas assim, sai pum verde quando peida.Por isso é que eu penso logo no verde.

VANISE: Falta o Luiz né? Mais ninguém, né?

MENINO: Eu...professora...eu acho que quando a gente está mexendo o mingau... [...] ou como a senhor falou dos três potes- se a senhora pegar e mexer os três potes e se a gente pegar e ver antes, mesmo a senhora “coisando”

VANIESE: Vendando os olhos...

MENINO: É... isso daí, aí se a gente misturar, aí depois que a senhora mexer, eu acho que vai fazer um barulho diferente ...

VANISE: Ele tá tentando falar sobre o que o Luan e o Caio disseram...Olha só...ele está dizendo que os potes vão ter um barulho diferente. Ele já tá dizendo que por isso é que já dá prá saber identificar...

MENINO: Se a senhora, antes de vender nossos olhos, a senhora mexer nos potes e a gente ouvir, e depois que a senhora vender nossos olhos a gente prestar atenção, e aí a senhora abrir nossos olhos [...] a gente pode saber...

VANISE: Será?

Agora, quem pode repetir o exercício que a gente vai ter que fazer durante a semana?

WASHINGTON: Eu, eu!

VANISE: Que que é prá fazer? Vamos lá...

WASHINGTON: É prá trazer um barulho que faz pensar numa cor. Tipo: minha mãe tá lá me batendo ...ela dá na mão dela: Pá! Nas minhas costas... Eu vou logo pensar na cor da mão dela...a cor das minhas costas que vai ficar vermelha

VANISE: Vai pensar na cor das suas costas ou no vermelho?

WASHINGTON: Na cor das minhas costas que ficou vermelho – no vermelho...

VANISE: O Rafael vai repetir qual é o exercício da semana...vai

RAFAEL: O exercício da semana é ver um som de uma cor prá gente... tem que ter o som de uma cor

MENINO: Tem que ouvir um som que faz pensar numa cor.

Vanise: Tem que trazer aqui prá gente, hem?

NEILA: Pode ser vários sons também...

VANISE: Olha aqui – outra pergunta. Rafael, outra pergunta aqui...Devagar Rafael, passa devagar senão a gente vai ficar com dor de cabeça

MENINO: Quando a gente ouve um tiro em que cor a gente pensa?

VANISE: Quando se ouve um tiro “pá!” “póu” (Não responde, não responde...) Qual será a cor do tiro? Não é prá responder...

Agora, prá gente encerrar, cada um aqui vai tentar fazer um som. Peraí...vamos dar um tempo... (Ai meu Deus...) Você pode dizer para as mães esperarem só um pouquinho que a gente já está terminando? Vamos lá! Então vai ser o seguinte: vamos fazer um som e falar o nome de uma cor. Você vai falar o nome da cor e vai fazer o som dessa cor. Vamos fazer? Vamos começar por aí Rafael- vamos começar do Caio, vamos dar volta...

NEILA: De repente podia ser só o som mesmo né...?

VANISE: Há...então tá! Só o som...

MENINO: Depois a gente pode descobrir a cor...

Vanise: A gente pode fazer isso outro dia ... que o Gabriel falou: fazer o som e descobrir que cor é essa...Essa ideia também é legal! Ó começa no Washington. Ó o Gabriel propôs uma

coisa legal: a gente fazer um som e tentar descobrir qual é a cor... Mas hoje não... vamos deixar para o próximo dia. Começa no Washington e termina aqui na... Maria...vai. Mas você tem que filmar Rafael!

[começa a rodada individual de sons que cada um inventa na hora]

Vanise: Gente. Vamos combinar o seguinte: faz todo mundo silêncio. Ninguém vai ficar rindo para não atrapalhar, tá bom? Se controla, se segura! Prá gente ter uma sequência dos sons. Vai!

Rodada com...25 sons diferentes... [aplausos]

2ª Encontro de Experiência Filosofia e Música na Escola Municipal Joaquim da Silva Peçanha – novembro 2013 - três vídeos (2-A, 2-B)

Neila: Bom dia! Então...a gente tinha prá hoje: cada um trazer um som, não é isso? Antes de a gente mostrar o som, eu queria fazer...

Washington: Era prá trazer um som que lembra uma cor.

Neila: É... então... antes da gente passar prá esse exercício que o ... (quem tinha proposta mesmo?)

Gabriel: Eu!

Menino: o Gabriel.

Neila: que o Gabriel tinha proposto e que a gente achou muito legal, eu queria que a gente fizesse umas experiências antes da gente passar prá essa parte, tá bom? Prá gente se entrosar mais, prá gente fazer sons, ouvir mais esses sons... Então...a primeira coisa que eu queria propor é o seguinte: que a gente ande nesse espaço, porém a gente vai andar nesse espaço sem deixar buraco e aí, quando eu bater palma, a gente para. Tá? Por enquanto é só isso.

Vanise: Olha só - sem esbarrar, andando.

Neila: e aproveitando os espaços que a gente tem – sem deixar buraco, sem esbarrar. Vamos lá?!

[crianças andam até a Neila bater palma – e aí todos param]

Neila: Muito bem! Agora dá uma olhada...tem uns buracos, ó! Pode desmontar um pouquinho – ó! -.tem um aqui, ó!...onde mais tem buraco?

[as crianças mostram os lugares em branco na sala]

Neila: Legal! Então vamos tentar melhorar esse preenchimento?

Menino: Vamos, bora!

[todos retomam a caminhada no jogo até a nova palma da Neila quando todos param e congelam em estátuas]

Luiz: Ih... caraca! (apontando para uma aglomeração de crianças num mesmo lugar)

Neila: quando eu bater palma tem que congelar onde tiver...ó... ainda tem espaço em branco, ainda?

Crianças: Tem...tem

Neila: Ah...acho que a gente pode melhorar mais essa colocação no espaço, sabia?

Vanise: as pessoas estão andando muito aqui no meio... Não é prá você seguir o seu colega. É prá você seguir você! Você vai andar no espaço que você quiser!

Neila: dentro do espaço...bora?

[começam a andar de novo]

Neila: sem esbarrar...olha os buracos...

[as crianças andam agora em direções mais diferentes entre si, riem...olham o espaço – palma: todos param]

Neila: Tá melhorando... O que vocês podem observar?

Crianças: tem buraco...

Neila: Mas...percebe que tem uns lugares que estão assim parece que apertadinho, muita gente assim... beleza... Vamos...

[retoma o andar até a próxima palma]

Neila: Já deu...olha prá mim...eu queria propor uma coisa que é assim: a gente vai ter que ficar ligado tanto no visual quanto na escuta do que é que vai acontecer. Sabe por quê? Porque agora a gente vai fazer o seguinte: Pode sair da estátua e olha prá mim. Agora a gente vai fazer outra coisa que é uma variação, que é o seguinte, ó: a gente vai continuar andando, porém esse andar vai ter que ser acompanhado por um som. Esse jeito de andar tem que ter a ver com esse som e uma pessoa só é que vai inventar. Eu vou tocar numa pessoa e essa pessoa vai inventar um gesto com um som e todo mundo vai ter que imitar, da mesma forma, tentando preencher o espaço andando. Certo? Só que ninguém vai bater palma. Quando é que a gente vai parar? Quando alguém quiser parar. Se alguém parou, congelou - todo mundo vai parar junto. Então a gente tem que estar muito ligado prá quando alguém for parar ...Certo? Combinado? Então vamo lá! A gente vai caminhar... Eu vou escolher você {toca numa criança} Você vai ser o primeiro que vai sair andando com um gesto e com um som. Então se você andar assim: [faz um gesto com um som]. Todo mundo vai ter que andar assim. Se você andar por exemplo assim

[faz outro som com movimento] –Calma...tô sou exemplificando. Você vai inventar um jeito de andar com um som. Beleza?

Vanise: Gente! Tem que ser criativo, hem? Tá?

Neila: Aí a gente vai ter que fazer igual ao que ele propôs. Certo? Quando alguém cansar, aí vai parar e congelar. No que alguém parou e congelou – pode ser você, você, você, quem for –parou e congelou, cada um vai parar e congelar seu gesto também. Vai parar aonde for. Todo mundo fica congelado. Beleza? Parou e congelou. Dá um tempinho e aí você, que era quem tava mandando, vai tocar em alguém e esse alguém vai sair andando fazendo outro gesto diferente do seu, vai inventar e a gente vai sair da estátua prá andar e assim por diante. Sempre vai ter alguém prá parar e congelar e sempre vai ter alguém que inventou antes e vai tocar em alguém prá esse sair fazendo um som com outro movimento. Deu prá entender?

Crianças: Deu!

Neila: Beleza! Então vamo lá! Congelados! Você [Neila toca no menino que sai fazendo um som com movimento e o grupo todo caminha imitando o menino]

Neila [assim que o grupo para pela primeira vez]: esqueci só de falar um detalhe: quando a gente sair com o movimento o som tem que ser de voz, tá?

[Miquéias é escolhido e sai com novo movimento/som- tú tú]

Neila: Ó..tem uma coisa nessa brincadeira que é o seguinte: é muito importante o silêncio...é prá ouvir o silêncio, certo? Já escolheu Miquéias?

Miquéias: o Igor.

[começa um novo movimento/som mpó –mpó – parece som de sapo] – para

[outro movimento/som – parece o som de um pássaro feito com as mãos em frente à boca] para [novo movimento/som; úhúúh - como uma vaia] para

[outro movimento/som; hááá...há...]

Neila: Agora a gente vai fazer uma coisa. A gente é uma estátua, não é? Mas agora eu quero que algumas estátuas saiam do lugar e ocupem o espaço onde tá um buraco e volte a ser estátua...Será que a gente está preenchendo bem os espaços mesmo? Eu tô vendo gente coladinha um do ladinho do outro...[as crianças se reorganizam]

Vanise: Tem gente que está preenchendo o espaço com duas pernas – as pessoas que têm que preencher o espaço... Você fica em pé e as pessoas é que ...

Neila: e solta... agora a gente vai derretendo aos pouquinhos... bem aos pouquinhos...devagarinho...

[as crianças vão desmontando a estátua até sentarem no chão lentamente]

Neila: Legal...agora eu queria que a gente fizesse o seguinte: que a gente vê se você está num lugar que pode continuar a derreter mais ainda e ...deitando no chão...

[as crianças vão se acomodando deitadas no chão]

Neila: Conseguiu? Beleza...agora eu queria que vocês fizessem o seguinte: que vocês fechassem o olho...Fechou?

Professora: cala boca...olha a boca

Neila: Eu queria que você tentasse ouvir esse som e apontar para a direção de onde ele vem. Só que só vai ser legal se você fechar o olho. Se você ficar de olho aberto você vai ver eu fazendo o som, Aí não tem graça porque é justamente para acompanhe o som...

Washington: Ô tia, calma aí. É prá falar se é para a esquerda ou prá direita?

Neila: Por enquanto não. É só prá fechar o olho e ouvir o som. O som é esse aqui ó...

Max: Tia, pode ser apontando?

Neila: por enquanto não. Ó... o som é esse [Neila toca uma nota de um mini metalofone].

Vanise: Fecha o olho, gente.

Neila: Se esse som for caminhando, eu quero que vocês acompanhem a direção desse som. Se for prum lado, prá outro extremo...vocês vão acompanhar esse som --mas pelo som, pela escuta, não pelos olhos. Quem tá de olho aberto, não vai poder fazer esse jogo legal. Então eu vou pedir prá vc fechar o olho. Beleza? Então... [começa a tocar o som se movimentado por toda a sala. As crianças acompanham apontando o som]

[Neila levanta um menino do chão e pede que ele toque o metalofone que antes ela tocava].

Neila: Agora a gente vai ter esse som aqui: úú úú [ela canta em glissando um som curto do agudo para o grave]. Tá bom? Com o direito, você vai apontar praquele que tava antes- esse daqui [pede para o menino tocar o metalofone] e com o outro braço você vai apontar esse aqui: úú [faz o som vocal glissado do agudo para o grave]. Então vamo lá!

[recomeça o exercício agora com o deslocamento de dois sons por um tempinho]

Neila: Obrigada! Pode abrir o olho. Deu prá perceber o deslocamento dos sons no espaço? Deu?

[CRIANÇAS DIZEM QUE SIM]

Neila: Legal! Então dá uma sentadinha agora...vamos sentar. Eu estou curiosa prá ver o som...olha só..eu estou curiosa prá ver o som,....A gente tá curiosa pra ver o som... prá VER o

som, prá OUVIR o som... Cada um trouxe? Então vamos lá? Cada um pode pegar o seu som? Tá na mochila ou tá com você?

Crianças: tá comigo... [outras se levantam prá pegar]

Neila. Legal! Então a gente pode de repente sentar um pouquinho mais em roda...

Vanise: Você vai lá, pega e pode voltar.

Neila: quem tá com o objeto na bolsa via lá e pega e trás, tá bom? Aí tá todo mundo com o som no corpo?

Crianças: eu tô

Neila: há bom...

Vanise: Ninguém trouxe objeto?

Crianças se arrumam procurando os objetos...

Neila; o exercício que o Gabriel propôs – cadê o Gabriel?

VÍDEO_2_B

Neila: E que este som tivesse alguma relação com uma cor, você observasse um som que te fizesse pensar ou sentir ou sei lá o que... uma relação com o som, certo? Então vamos lá! A gente podia abrir um pouquinho mais a roda...E aí, quando a gente for mostrar o som da gente, não pode falar qual é a cor, a gente vai tentar adivinhar qual é a cor, tá?

[Alguma criança dá a sugestão de todos tamparem os olhos]

Neila: É pra tampar o olho?

Criança: É

Neila: E como assim? Tampar o olho de todo mundo ou só daquela pessoa

Criança: não... é... tampar o olho daquela pessoa, tampar o olho dessa pessoa que você escolheu, aí vai lá e faz o barulho pra ver se alguém vai descobrir a cor.

Neila: Ok. Então, podemos fazer isso, né? É o mais legal talvez, não sei o que vocês acham, é de repente cada um falar. O que que você acha? A cor também, ao invés de só a pessoa, ou não?

Outra criança: é bom falar a cor também.

Vanise: Não, ela perguntou se todo mundo fala, fecha o olho, ouve o som ou se todo mundo fala ou se escolhe só um pra tentar adivinhar a cor.

Algumas crianças falam ao mesmo tempo: só um só

Vanise: Só um?

Outras crianças: não, todas!

Eles entram em um consenso e dizem todas.

Alguns poucos continuam a falar só um.

Neila: a gente podia começar com uma pessoa de olho fechado né?

Criança: é melhor

Neila: vamos fazer isso? Uma pessoa de olho fechado diz a cor e a gente pensa também nessa cor e vê se a gente concorda ou não... vê se a gente pensa em outro som. Pode ser?

Crianças em consenso dizer: pode ser

Neila pergunta para uma criança: quem você quer chamar para começar o exercício?

Criança diz: Washington

Neila: Quem é Washington

Washington: eu

Neila: você é Washington?

Washington: É

Vanise: Mas eu acho assim, que mesmo Washington tentando falar a cor, eu acho que todos podem fazer o exercício, né? Washington que vai falar qual a cor, mas todos podem fechar os olhos e pensar. Então todo mundo vai fechar o olho.

Neila: O Gabriel vai fazer o som dele e você (Washington) vai, de olho fechado, tentar descobrir qual é a cor, tá? E a gente também podia fechar o olho e tentar descobrir essa cor, tá?

Gabriel: tia, eu conto?

Neila: Não!?

Washington: eu posso fazer o som e vocês pensarem a cor do som?

Neila: Pode ser também.

Vanise: Mas o exercício é esse mesmo.

Washington: Ele não trouxe, então deixa eu fazer no lugar dele

Vanise: Tá, tá bom.

Neila: Então não vai ter uma pessoa que a gente vá vedar os olhos então?

Vanise: É só fechar o olho gente. Precisa vendar os olhos?

Neila: Então tá, então todo mundo fecha o olho.

Vanise: Se você fechar o olho você vai participar da brincadeira, do jogo

Vanise: Washington que vai começar, depois a gente vai escolher quem vai dizer a cor.
Vai Washington.

Washington emite um som vocal ao mesmo tempo em que bate com a mão na boca, produzindo um som semelhante aos dos índios. Enquanto isso todos estão de olhos fechados, alguns com a cabeça baixa, outros com a cabeça no meio dos joelhos.

Tia, eu posso, eu posso? Alguma criança pergunta

Vanise: Calma aí, vamos ouvir de novo.

Neila: Você (Washington) pensou em alguma cor?

Washington: Pensei.

Ele faz novamente o som.

Vanise: Beleza. Muito bem, agora Washington escolhe alguém que possa dizer qual a cor que você pensou.

Kaique levanta a mão.

Vanise: Kaique, qual a cor que você acha que tem a ver com esse som?

Kaique: Vermelho

Neila: Vermelho

Vanise: E aí?

Neila: Vocês concordam? Alguém pensa em outra cor?

Várias crianças levantam a mão e dizem que também pensaram em outra cor.

Vanise: tem que ser um de cada vez né? E tem que dizer porque que você pensou em uma outra cor

Vanise: Kaique, por que você pensou no vermelho?

Kaique: porque...eu pensei tia, pensei em falar uma cor e fui lá e pensei. (Fala ele sorrindo)

Neila: Mas esse som mexeu com você em alguma coisa assim? Tipo, fez sentir um vermelho?

Lucas responde que sentiu amarelo

Neila: O que fez você pensar em amarelo?

A criança responde que achou que tinha a ver com o amarelo

Max: eu pensei no verde...

Neila: Por que você pensou no verde?

Max: Porque o som que ele fazia (ele reproduz o som) lembra as matas, os índios... lembra isso

Neila: Então você relacionou esse som com algo que tem a ver com...

a criança interrompe e completa: ... “a vida passada”

Neila: a vida passada... um som que é usado por alguém que tá no meio do verde, por exemplo os índios. Beleza. E você?

Criança 2: eu pensei no marrom, porque os índios são morenos e eles que fazem esse barulho.

Neila: Faz de novo o som por favor

Washington faz o novamente

Neila: era assim que você tinha feito?

Washington: É.

Neila: Você chegou a ver, não?

Criança responde que só ouviu

Caio diz que acha que o fundo não tem a ver com a cor não

Vanise: Por que?

Caio: Porque você fazendo o som, você não... tipo assim... não dá para você perceber a cor. Tipo o Washington que pensou em uma cor e fez um barulho, um som. Então, não deu pra ninguém conseguir perceber. Eu acho que não dá para perceber a cor pelo som não

Vanise: Vocês estão ouvindo o que o Caio está falando? O Caio está dizendo que o som não tem a ver com a cor, que todo mundo aqui não conseguiu fazer, ver a cor do som do Washington. O que que vocês pensam disso que ele falou? Ele disse que nós aqui... olha só, o Max falou que viu o verde, o Kaique falou que viu o vermelho e alguém aí falou amarelo, não né? Marrom, alguém falou marrom. Mas o Caio está dizendo que isso não é possível. Que todos aqui não fizeram isso

Vanise: Fala Gabriel, o que que você acha?

Neila: alguém escolheu alguma outra cor diferente dessas?

Eu tia eu! Uma criança grita

Bege

Neila: E por que que você achou bege?

Criança: Por causa que eu pensei no índio. Índio não tem bege? Teve gente aqui que disse marrom, marrom é mais pros africanos lá, né?

Neila: você acha que a cor da pele do índio é mais pro bege do que pro marrom?

Criança: Mais para o bege

Outra criança: Eu acho que é o amarelo.

Neila: porque que você acha?

Por causa que ele falou (ele reproduz o som) e no final da palavra tem o LO amarelo lo lo lo

Caio: eu acho que ele falou azul

Neila: quem falou azul?

Caio: o Washington

Washington: tia foi preto, por causa dos indígenas

Neila: Existe aqui, me parece que um caminho aí de relacionar esse som com quem faz esse som. Você pensou na cor preta, porque os indígenas teriam a cor preta, ele pensou no verde porque quem faz esse som estaria morando em um ambiente com as matas, o verde; você pensou no mesmo motivo, mas marrom e ele no mesmo motivo, mas ele falou em bege. As cores foram diferentes, mas os motivos foram parecidos. E ele (Caio) acha que não é possível escolher a cor pelo som. Alguém pensou em outro som que não está ligada a essa linha de pensamento?

Caio: só dá para saber a cor se você falar assim oh: “amarelo

Professora: Mas aí você não está descobrindo a cor, você tá falando a cor.

Neila: e se eu falar amarelo, que som que vai rolar aqui?

Caio: o amarelo

Neila: O som amarelo?

Caio: Amarelo

Luiz: Ó tia, mas se alguém falar essa cor, falar em espanhol? Se o vermelho for chamado de roxo...aí todo mundo vai achar que é roxo...

Vanise: Como é? Não entendi.

Luiz: Assim, se uma pessoa chega aqui falando vermelho em espanhol, que é roxo, aí todo mundo vai pensar no roxo.

Caio: Professora... quero falar uma coisa. Não tem ó... tipo... assim- se ela falar uma cor- “amarelo” e ele falar “vermelho”, - hum...falei errado...Ela no pensamento dela vai falar vermelho, quer dizer, “amarelo”. Ela falar “amarelo” na mente dela. e a pessoa fala “azul”. E aí você falar assim: quero que descubra qual é a cor que eu tô pensando...aí todo mundo vai pensar no que ela falou?... mas às vezes tem também diferença.

Neila: Então você tá dizendo que cada um pensa de uma forma diferente sobre uma mesma coisa.

O menino diz que sim com um gesto afirmativo de cabeça.

Neila: Interessante! Bem interessante! Vamos continuar com um outro som? Prá ver se a gente descobre a cor?

Vanise: Que horas tem aí? Já são 11:30h. A gente vai ter que suspender prá próxima segunda-feira.

Crianças reclamam...

Vanise: Então fica só mais um pouquinho? só mais 10 minutinhos... Tá bom... então vamos fazer assim – quem tiver que sair sai e quem puder ficar mais

Neila: A gente pode continuar isso no próximo encontro.

[a maioria das crianças saem com a professora]

Caio: Do som eu acho difícil descobrir a cor.

Vanise: Você acha difícil?

Caio: tipo assim – o Washington falou ... fez um som e ninguém descobriu a cor.

Washington – No final eu falei.

Vanise: Caio, mas independente disso, você acha que não é possível a gente fazer um som no ser humano (?) naquela cor que o som

Menino: é tia...no ser humano (?)... Se eu faço assim [emite sons vocais em timbres diferentes imitando uma bateria eletrônica]. A bateira. E a cor dela é preta. Tem várias cores...da bateria...

Caio: Então, porque você está falando ...você acha que a bateria tem um som... tem uma cor? Não tem uma cor só não... Então como é que você vai descobrir todas essas cores?

Menino: e se uma delas estiver desafinada?

Neila: mas e a cor do som? O som...o som, o som... sem pensar no objeto, mas no som [e faz sons de estalos com os dedos] O som que você escuta...assim...

Washington: [diz coisas que o grupo não entende].

Vanise: explica porque a gente não tá entendendo o que você está falando.

Washington: Tá, O Flamengo quando tá jogando - Tipo: eu não sei o nome do time.: aí tá o Santos e o Vasco. ..(?)

Neila: Mas aí você não está pensando na cor do som você está pensando no time... Será que é possível a gente ter cor de sons?

Luiz: A cor preta por causa que – prá ter o gol tem que ter a bola né? Então...a bola não tem aquelas partizinhas preta? A maioria...todas as bolas tem aquela parte preta. Só a parte branca que muda.

Neila: Então mais uma vez a gente tá relacionando a cor ao objeto. Se a bola é preta, o som é preto...?

[Luiz concorda.]

Se a bateria é branca, o som dessa bateria é branco.

Vanise: Eu acho que os sons, prá mim né? Eu acho que tem sons que são assim; tem aqueles sons que te incomodam o ouvido...que você escuta e fica fazendo aquele negócio, te incomodando...prá mim, entendeu? Eu fico relacionando com o cinza. Eu acho que o cinza prá mim é uma cor morta, uma cor sem graça. Então por ela ser sem graça então esses sons também estão me dando assim... tipo uma buzina... dá um nervoso...Agora tem sons mais suaves... Hoje, por exemplo eu fiquei na minha casa, ontem também, olhando os objetos da minha casa pensando: o que poderia produzir um som amarelo? Aí eu fiquei procurando...um som amarelo, mas eu queria uma cor suave, uma coisa assim que quando eu ouvisse...eu amo amarelo, sabe? Então eu queria que quando eu ouvisse o amarelo viesse assim no meu corpo... nossa...esse som é amarelo...

Igor: Tia, pintinhos tia, eles são amarelos...

Neila – mas não podem ser branquinhos? (há...kkk)

Menino: mas o sol, a gente pode estar de olhos fechados que a gente vai saber a cor dele – ele é vermelho...ih...é amarelo.

Vanise: Mas não pode ser vermelho?

Menino: Ele tem o som dele, a palavra dele é muito forte, o nome dele é sol, a gente pode inventar uma música prá ele [ele cantarola algo que inventa na hora: O sol é tão bonito, o sol é nosso amigo].

Neila: gostei...O sol é tão bonito, o sol é nosso amigo” ... a gente podia colocar um monte de som amarelo nessa música...

Max: tia, a gente está de olho fechado, aí tem um pintinho, não, uma tartaruga, fazendo um som, e se a gente tiver vendado ou quem sabe um cego, será que a gente vamo pensar [...] tia? Será que vale à pena a gente saber a cor dela?

Neila: se ele não tá ...como é que ele vai associar esse som ao amarelo?

Max: Não, amarelo não. Qualquer cor.

Vanise: Vale à pena saber o som da cor? É isso?

Max concorda.

Vanise: Por que você fez essa pergunta?

Max: faz gesto de não saber.

Luiz:

Eu queria fazer uma pergunta para vocês: É prá vocês pensarem numa música, que lembra uma cor, que lembre um filme que vocês têm medo!

Vanise: Oi?

Luiz: Pensar numa música...num ritmo de um filme que vocês têm medo.

A minha música seria preto com aquele (aí canta uma estrutura melódica repetida que sugere suspense). Que é do tubarão...eu tenho medo de tubarão...

Caio: Prá mim, aquele som do interior assim: [faz um urro com a voz] é a cor vermelha ... por causa do sangue...porque vai atacar a pessoa e vai espalhar sangue.

Neila: e que cor desperta em você essa sensação ...As cores despertam em você uma sensação?

Caio: o branco. ... [faz um gesto de amplidão no alto] depois diz: o branco é infinito né tia?!

Não consegui entender mais nada do diálogo pois todas as crianças falavam juntas... (perdemos pouco menos de 1m de fala das crianças)

Acabou a bateria da filmadora – nesse momento em que não foi filmado, o grupo começou a falar sobre a relação de som, cor e sensação. Caio comentou sobre a relação possível entre o sabor, a sensação do sabor, a sensação do som produzido enquanto se saboreia e a cor; ao dizer da diferença de cores entre maçãs verdes e vermelhas – as verdes seriam azedas e despertariam uma sensação do azedo ao serem saboreadas e que poderia estar associada ao som verde-azedo produzido pela mordida -à cor verde porque as maçãs são verdes e o mesmo aconteceria com as maçãs vermelhas que eram doces e poderiam despertar outra sensação pelo sabor e som da mordida que estaria associado à cor vermelha. Então Vanise sugeriu trazermos no próximo encontro maçãs verdes e vermelhas para experimentarmos juntos.

3º Encontro de Experiência Filosofia e Música na Escola Municipal Joaquim da Silva Peçanha – novembro 2013 - três vídeo (3-A, 3-B, 3-C)

VÍDEO 3-A

Neila: Beleza... Eu me lembro que no último encontro a gente levantou algumas questões sobre essa relação do som, da música, cor e tal... E a gente fez uns exercícios antes, Lembra? Umas brincadeiras com o espaço e tal...que eu achei muito legal! Vocês gostaram?

Crianças: Sim!

Neila: Como é que foi prá vocês aqueles exercícios? Vocês gostariam de falar alguma coisa?

Crianças respondem:

- Foi ótimo! – Foi suave. - Foi interessante

Vanise: Mas diz por quê. Eu quero saber: por quê?

Washington: Porque a gente aprendeu mais coisas.

Vanise: Porque foi interessante, por que que foi suave, legal? Por que?

Washington: Ah, tia, foi interessante por causa que .no final, a gente ficou mais 10 minutinhos, não foi? A gente aprendeu...Cadê o Samuel? O Samuel falou da gente trazer as maçãs e várias coisas... aí eu pensei trazer as coisas...

Caio: Assim... o verde podia ser o amargo e o vermelho, podia ser o doce. A tia quer saber só se dá prá perceber a cor. Ao menos essas duas coisas dá prá perceber.

Caio: O verde é uma cor mais escura ...é assim [faz gesto forte com mãos fechadas e muita expressão no rosto] escura... vermelho...é... preto! cinza... só essas cores assim que esteja...amargo. E o doce pode ser as cores assim mais suaves: rosa, vermelho, roxo,

Vanise: o que eu acho interessante é que...assim...eu fui prá casa e fiquei durante a semana pensando... Foi aquele exercício que a gente fez que ela falou prá gente se derreter e aí ficou todo mundo no chão, aí ela falou prá gente fechar os olhos, aí ela fez um som: “tum” [cantarola um som suave imitando o mini metalofone], aí o som que ela fazia ele pedia prá gente apontar com o dedo prá onde estava indo o som. Depois ela fez um segundo som, junto né, fazia um depois fazia outro. Enquanto a direita apontava a direção de um som a esquerda a direção do outro som.

Neila: Quem fez o outro som mesmo?

Outro menino: O Rafael.

Vanise: Foi muito legal. Um som fazia assim e o outro descia assim [fazendo no ar com a mão um gesto em espiral], mas tudo descia prá dentro de mim. Muito lindo aquilo... Muito forte.

Neila: Eu achei interessante também quando a gente fez aquela brincadeira de ocupar o espaço, Lembra? Que não podia deixar buraco e que cada um podia inventar um som e um era escolhido e esse que era escolhido saía da estátua e puxava um som e todo mundo imitava? Aquilo prá mim...eu achei muito legal! Eu não me lembro quem é que inventou um som assim [imita o som] ...

Menino: foi o Washington.

Neila: que ninguém conseguia fazer igual...Lembra Washington? E aí na tentativa de fazer igual a ele a gente inventou outros sons E aí a Vanise até comentou que ficou bem interessante ...assim... sons diferentes juntos...que não era igual ao dele mas que eram outros e ficou muito legal...E eu, particularmente...teve uma hora que eu fiquei com medo. Foi quando alguém fez um som assim: “úhh, úhhh” [faz o som com a voz imitando]. Lembra?

Meninos: foi o Miquéias.

Neila: Quem é o Miquéias? Há...sei, sei... Então...e aí todo mundo foi andando nesse som: úhh, úhh...e aquilo foi crescendo e eu não sei por que, aquilo mexeu com alguma coisa dentro de mim que a minha reação foi... primeiro parei de fazer o som e de repente eu parei e aí todo mundo parou também... Interessante isso né? Mexeu com alguma coisa dentro de mim...muito legal...

Vanise: Eu queria perguntar – esse som – ele tá dentro da gente ou ele tá fora?

Menino; Dentro!

Caio: Fora!

Vanise: Porque nesses dois exercícios ...foram exercícios que a gente fez som do lado de fora né? O som, os instrumentos estavam do lado de fora. Mas a sensação estava do lado de dentro ...O som estava dentro ou fora da gente?

Washington: Estava nos dois.

Vanise: Por que?

Washington: Porque um faz o som e aí tá fora, aí tá dentro do corpo quando pensa, quando fica ouvindo ele por dentro.

Neila: então é uma mistura...é por fora e por dentro...

[Washington concorda com aceno de cabeça]

Neila: e essa mistura acontece onde?

Washington: Na cabeça.

Caio: no coração

Caíque: no corpo.

Vanise: a música?

Neila. Essa mistura do som. Ele falou que é uma mistura do som que tá fora e do som que tá dentro e que o resultado disso é uma mistura do fora com o dentro. E aí eu perguntei: onde acontece essa mistura? E aí ele respondeu: “aqui” [aponta para a cabeça] e aí o Caio falou;” no coração” e aí o Caique falou “no corpo”

Menino: eu acho que é no coração.

Vanise: Por que você acha que é no coração?

Menino: porque é uma coisa que flui. Prá mim é no coração.

(6:44h)

Washington: (?)

Neila: Ô louco é que ninguém falou a palavra “amada” nem nada, né? Foram sons...e aí o Caio tá falando do coração e de fluir, né? Por palavra nenhuma, né? Só pelo som mesmo.

Vanise: Mas pelo Caique então parece que está dentro, né? Ué

Criança: Por que?

Vanise: Ué...porque eu acho que de alguma maneira ela tá dentro e tá fora..., mas...

Washington: É... tá nos dois...

Vanise: Mas se a mistura acontece dentro...Se acontece no corpo, se acontece na cabeça, se acontece no coração, né? Então prá mim tá dentro...

Vanise: Você acha que, porque o instrumento tá do lado de fora...

Washington: é...porque instrumento nenhum tá aqui dentro ...

Caio 1: Mas flui de dentro...

Caio2: É tipo assim...um pensamento, não é? Então...o Washington fez um só, né? Ele não pensou primeiro antes de fazer o som? Então...

Washington: mas eu fiz o som pelo lado de fora. porque – pelo amor de Deus né?

Caio1: Você seguiu o som pelo lado de fora ...

Caio2: Você pensou por dentro prá depois fazer por fora.

Neila: Esse pensamento por dentro, ele envolveu alguma coisa de som antes? Você quando fez esse barulho aqui [imita o som com a voz] Antes de você fazer esse som você sentiu o som antes de fazer? Você sentiu o som que você ia fazer? Você sabia que som você ia fazer antes?

Washington: [faz gesto de “sim” com a cabeça].

Você escutou o som antes de fazer o som.

Washington: é

Neila: Dentro de você?

Washington_ É. Depois eu fiz por fora.

Neila; interessante...

Menino: De vez em quando tem também...que a gente tá por dentro...a gente vai lá... a gente ouve uma música, a gente roda ela, a gente pensa nela e quando alguém fala assim: “canta

uma música” a gente pensa nela, naquela música, por dentro, e a gente canta ela por fora, canta ela por fora.

Neila: hum... Então a música fica por dentro também, né?

Washington: Ela fica tanto por fora quanto por dentro. Quando tu ouve na rádio você tá ouvindo por fora.

Neila: Mas você pode ouvir por dentro também?

Washington: É pode ouvir por dentro...

Neila: Tanto que o Wallace falou que essa música fica dentro ...

Wallace: Você pode guardar ela para ouvir depois.

Caio2: Eu acho que a gente pensa a música ali [bota a mão na cabeça] A gente escuta, depois deixa fluir pelo coração...

Neila: e assim nessa ordem?

Caio2: é.

Neila: pensa, faz e depois bota no coração?

Washington: É... porque se você não pensar você não consegue fazer nada...

Neila: Mas será que quando você pensa (...? ...) o coração já não está junto?

Caio2: Não...

Neila: Não? Tá separado...

Washington: Mas o coração não pensa. Quem pensa é a cabeça.

Vanise: Mas a gente pensa essa música da mesma maneira que a gente pensa esse som, a gente pensa ...fazendo outras coisas tipo ...comendo...sei lá...no banho... É da mesma maneira? Não tem uma maneira diferente de pensar a música? O som?

Washington: quando botar água na comida, que minha avó fazia, aí a minha mãe fala: “Maria, para de bater o dente na colher, aí fazia barulho.

Caio1: Eu acho assim... que a gente pode pensar numa coisa que a gente quer fazer e não dar certo. Eu fui fazer um carrinho de rolimã – eu pensei nele todinho! Aí deu... (...) nele todinho... mas na hora de andar ele não funcionou.

Vanise: e com a música? Acontece isso?

Caio1: Eu acho que não...

Caio2: Tipo: a gente tá no ensaio aí quando chega na hora a gente esquece...

Caio1: Há é...

Caio2: Esquece, não...às vezes não dá certo - a gente ensaiou, mas não dá certo.

Wallace: eu queria resolver uma música, aí pra depois quando a gente for cantar até a primeira estrofe para terminar ela. a gente não vai saber que terminou ela...

Washington: Igual a eu... quando vou cantar uma música, Às vezes eu fico cantando o começo da música, fico cantando, fico cantando e quando vou cantar o resto da música e aí eu não sei...Aí eu tenho que ouvir, aí ficar cantando, cantando até que eu consigo cantar a música.

Neila: eu queria perguntar uma coisa para o Washington: Washington, você tinha dito assim: que você fez aquele som, você já tinha ouvido antes, você já sabia como você ia fazer. Aí alguém ali falou, “mas nem sempre dá certo...” A gente pensa uma coisa e quando vai fazer, não dá certo às vezes, né? Mas quando você fez esse som e as pessoas reproduziram você imaginava que ia dar naqueles sons todos que a turma fez?

Washington: Não. Eu pensei que ninguém ia saber...que só eu quem sabia... pensei [...]

Neila: e os sons que saíram foram sons iguais?

Washington: não.

Neila: e o que você achou dos resultados conforme você foi escutando?

Washington: Mais ou menos...

Vanise: parecia uma música...

Neila: Posso ler uma coisa aqui prá vocês? A Vanise achou um livro que é O Piano das Cores E aí eu queria ler um pedacinho. Pode?

Crianças: pode!

Neila: (lê trecho da estória) – 12:47h

Wallace: Mas ele sabia das coisas sem ser as cores? Ele sabia onde ficavam as coisas também? Ele sabia onde estavam as coisas na casa dele? Tipo: ele tá dentro da casa dele. Ele quer ir para a cozinha. Ele sabia onde é que ficava? Mesmo sendo cego?

Neila: Ele não era cego. Nem cego nem surdo.

Washington: Ô tia...tenho uma pergunta. A senhora que é da música não é?. Quando a senhora tá lá com o negócio lá na música (faz gesto de tocar violão) a senhora vê cor?

Neila: Hum...(risos) olha...a experiência de fazer música prá mim é muito interessante... porque ...Cada um tem uma experiência diferente do outro. E às vezes quando eu estou tocando alguma coisa, cantando, eu sinto coisas que eu nunca tinha sentido antes. Lembro de coisas... Às vezes vem a voz de alguém que eu lembro...é muito daquele momento ali, né? Agora...se eu escuto as cores? É essa a pergunta que eu faço prá vocês – se isso é possível.

Menino: Tem aquele instrumento da bateria (faz um gesto no ar com o braço como se estivesse tocando uma peça) ...

Vanise: o prato

Menino: Isso! Aí eu acho que só tem um tipo de cor desse prato. Quando a gente bate, faz um som que a tia fez aqui na aula passada. Aí a gente bate assim, a gente faz o som e todo mundo vai saber qual é. Porque é o som da bateria.

Vanise; e qual a cor que você daria prá esse som?

Menino: daria dourado. Não! Dourado não. Prateado.

Neila. Por que?

Menino: Por que? Porque eu já fiz bateria. Tem aquele som prateado, aí bate e faz barulho. Mas eu acho que eu já vi dourado.

Neila: Você tá falando da cor do prato então... E a cor do som?

Menino: amarelo.

Neila. Se a gente não conhecesse a bateria. Se a gente nem visse a bateria. E você ouvisse aquele som de prato: “pá” ...

Menino; um dia (17:34h) meu cunhado ele fez tipo uma bateria. Ele colocou uma vasilha, um negócio assim [mostra com a mão um formato redondo], aí fazia assim [faz um movimento com o pé] e aí batia embaixo com o gancho. Aí não tinha um prato, mas ele colocou uma placa de carro. Aí ele bateu e ficou igualzinho o som.

Neila: e não era um prato de verdade.

Menino: Não era um prato. Era uma placa de carro

Neila: e qual era a cor do som dessa placa de carro.

Menino: Hum...

Neila: era a mesma cor do som de um prato de bateria?

Menino: Só que o som não era muito igual não... era um pouco diferente.

Vanise: Eu acho assim... que as cores prá mim que são...os sons suaves, assim bem suaves, eu vou associar a cores leves, a cores bem clarinhas, bem... sabe...tipo azul-bebê, lilás...Acho que eu faria isso, entendeu? Agora... os sons mais fortes, eu associaria a cores mais fortes, mais vibrantes né? Porque se a gente falar que a cor é vibrante, ela tá vibrando...e vibração é som né gente?

Washington: posso falar rapidinho? Só tem como (...?) o barulho se sentir a cor, sabe por que? Não tem os soldados quando chega o (...?) eles fazem “sim, senhor!” [faz gesto deposição de sentido e continência militar]. Aí quando vai marchando lá batendo o pé? A roupa deles é verde e o sapato deles todo preto quando ele vai batendo o pé.

Vanise: Aí tu acha que o som da marcha: “pá, pá pá pá” é verde e preto?

Washington – é.

Neila: é interessante que a Vanise diz que associa, né? Há uma associação Fecha o olho todo mundo...só um minutinho... Mas fecha de verdade, tá? Dá uma escutadinha nesse som [faz som com um saquinho plástico onde estavam as maçãs]. Pega e passa para o colega do lado...vai pegando esse som...vai fazendo som com ele...

VÍDEO 3_B

Neila: Não deixa o som interromper... [as crianças vão passando o saquinho de mão em mão fazendo sempre um som com ele]

Neila: Pode abrir os olhos. Vocês sentiram o som caminhando? O que mais vocês podem falar desses sons que vocês ouviram caminhando?

- Sons diferentes

-Sons suaves

- Som devagar

-Som lento

-Som leve

-Som relaxante

Neila- Teve algum momento que o som ficou bem diferente?

Crianças – sim, quando estava amassado...

Neila: Onde na roda que ele ficou assim?

Crianças: por ali [apontando a direção de onde veio o som amassado]

Menino: e quando veio aqui alguém bateu no chão [faz o gesto com a mão]

Neila: isso! Alguém experimentou essa sonoridade. Quem fez esse som?

Menino: Eu! Eu! Lucas!

Neila: em algum momento ficou bem baixinho?

Crianças: foi! Foi! Veio dali [crianças começam a mostrar de onde veio os sons bem suaves]

Neila: e vocês pensaram em alguma cor?

Vanise: eu pensei num cinza...

Menina: eu pensei no azul

Max: branco!

Neila: eu também pensei no branco...

Menino: eu pensei no cinza

E eu pensei no transparente

Caio: eu pensei num som bagunçado

-Eu pensei no coral

-Eu pensei no verde

Neila: Agora eu queria sugerir uma outra experiência. Eu sugeri não...quem sugeriu foi o... Caio! e a gente pensou em fazer essa experiência: se realmente a gente ao comer uma maçã verde, a gente sente um som verde.

Caio: Não! Amargo!

Neila: há tá – o amargo e se o amargo tem a ver com a cor da maçã. E a gente vai sentir outra maçã que é a vermelha – que você (Caio) falou que é...

Caio: Doce!

Neila: doce, - vamos ver se ela é doce mesmo ou se é amarga ...e se, quando a gente faz essa experimentação, se a gente sente, pensa no vermelho de verdade, né? Que é a cor da maçã... e vamos ver se a gente percebe isso da mesma forma...se o som é doce ...enfim...Vamos fazer?

Washington: Mas a senhora vai fazer um negócio: a senhora tem que morder uma maçã. Se a senhora for morder essa, por exemplo, sentir o gosto e morder a outra você vai sentir um gosto diferente ...

Vanise: Como assim?

Washington: vai misturar um gosto com o outro...

Vanise: A gente mastiga uma, espera um pouquinho e depois mastiga a outra...

Max: e se a gente pegar a metade de uma e a metade de outra e mastigar as duas juntas – será que a gente vai pensar numa outra cor?

Neila: (ri) Muito bom!!!

[...comentários...]

Vanise: Quem quer cortar?

Neila: e será que a gente consegue escutar

Reilta: quer ajuda?

Neila: Quando vocês fizerem isso [gesto de mordida], que vocês também escutem a maçã...

[Neila começa a cortar as maçãs que já estão lavadas e separadas em duas bacias.]

Menino: deixa eu cortar

Professora: cê tá com a mão suja...

Criança: Deixa ela [Reilta] cortar... deve ser um monte de cozinheira...

Neila: Vamos escutar o som? Já começou um monte de sons aqui na experiência...

Criança: ó o barulhinho...

Professora: tem barulhinho...

Crianças apontam para a bacia das maçãs verdes e dizem: o som aqui tá mais forte.

Menino: eu sei porque...é que essas maçãs [verdes] estão mais duras.

Menina: esse som tá mais suave...

Neila: eu quis cortar as maçãs vermelhas pra ver se o som fica diferente. Teve diferença ou não?

Crianças: teve tia? Teve?

Neila: não...

Crianças: muitos comentários sobre as texturas das maçãs... sobre os sons mais leves e mais pesados

Quando as bacias estão cheias com os pedaços de todas as maçãs, as crianças começam a comentar:

-Essa tá mais pesada e a outra tá mais leve.

- Essa aqui vai fazer um som leve...

Neila e Reilta começam a balançar as bacias fazendo sons com as maçãs que chacoalham dentro da bacia.

VÍDEO 3-C

Reilta começa a arrastar a bacia e Neila faz ritmos chacoalhando os pedaços de maçã dentro da bacia.

Vanise: Olha... não parece uma bateria de escola de samba?

Menino: bateria...é verdade...

Vanise: balance assim mais rápido as duas

Wallace: tia, mexe assim... [faz o gesto]

Neila balance a bacia, mas ele ainda não está satisfeito: “Faz fora do chão”

Neila passa a bacia para o Wallace que começa a balancear a bacia de maçãs verdes sorrindo

Vanise: será que a gente pode fazer música sem ser instrumento musical?

Crianças: SIM!

Caio começa a bater a faca no chão fazendo um ritmo

Outro menino: pega a outra faca e começa a batucar fazendo um contraponto ao Caio.

Vanise: Isso não é um instrumento musical?

Criança: Virou instrumento!

[Washington pega a outra bacia da Reilta e começa a experimentar sonoridades chacoalhando a bacia com os pedaços de maçãs.]

Vanise: isso aí é um instrumento musical? Ou nós usamos como um instrumento musical?

Crianças: usamos como instrumento

Vanise: por que isso não pode ser um instrumento musical?

Crianças: por causa que isso é comestível.

- Por que isso pode estragar o alimento

- Pode ficar sem nutrientes.

Vanise: mas gente, não saiu som daí?

Crianças: saiu...

Muitos comentários...

Vanise: prá mim isso é um instrumento musical...

Neila: Gente! Já viu aquele caxixi - que é usado aqui [mostra a posição na mão] prá tocar junto com

Crianças – o berimbau!

Neila – vocês sabem o que é que tem lá dentro? Semente! É!

Walace: Mas aquilo ali tá ...tia

Neila: Então vamos lá? Agora eu queria que vocês fizessem ...prá gente poder ouvir o som das maçãs, né? Vamos lá... Vocês querem que todo mundo coma juntinho? Cada um pega um e vai comendo, como é?

Caio: Tudo de uma vez

Criança: melhor tudo junto, tia.

Vanise: Vamos prova em silêncio prá gente poder ouvir o som que você está produzindo.

Max: Cada um pega um de cada, aí a senhora fala: “pode comer” - aí a gente come junto, e aí vai lá e fala o que é que a gente pensou.

Neila: então tá.

Walace: por que cada um não come de cada vez? Cada um dá uma mordida a gente faz uma roda? Eu mordi a primeira, aí a outra pessoa morde a segunda, prá ver se dá diferença ...o mesmo som...

Neila: interessante...

Vanise: vamos fazer as duas coisas.: pegar as maçãs e aí primeiro faz como ele falou; aí depois a gente faz como o Wallace falou.

Neila: Então vamos lá! Só pra gente pensar: a proposta dele primeiro,

Vanise: assiste depois tem [...] [risos]

Neila: a gente segura e aí faz juntinho e depois a mordida de cada um. tá.

Max: vamos junto, depois cada um fala de acordo com o (...?) e o som, se foi suave ou não.

Neila: é... e pode cada um estar

Wallace: aí, tipo assim, depois eu mordi aí depois ele foi lá e mordeu ...

Vanise: na sequência [da roda]

Neila: então não pode comer tudo na primeira experiência. Tem que deixar um pedaço para a segunda experiência. Então vamos lá!

[Neila e Reilta passam as bacias com os pedaços de maçãs para que cada um pegue o seu. Cada criança pega um pedaço de maçã verde e um pedaço de maçã vermelha e segura]

Depois que cada um tem os dois pedaços na mão, o grupo define qual maçã vai ser mordida primeiro: a verde. [barulho da mordida em tutti]

Todos mordem juntos o pedaço de maçã verde. Todos fazem uma cara de quem come algo de sabor ácido☹...risadas

Vanise [depois de um tempinho]: Agora, a vermelha.

Menino: é mais crocante

Outro menino: tá mais doce.

Professora: uma delícia a vermelha!

Crianças comentam sobre o sabor da maçã vermelha

Vanise: Agora a gente vai fazer assim ó: não pode perder a sequência, hem? Começa um provando, aí vai... [ela aponta cada um da roda mostrando que é um a um].

Neila: com a maçã verde?

Olha, é assim como o Wallace falou: vai começar do Denilson, depois morde o Wallace, depois morde ...assim... entendeu?

Caio: tia, por que a gente não podia falar assim: o que você pensou, assim?

Vanise: Agora, fazer isso agora?

Caio: é.

Neila: Posso sugerir de a gente manter a proposta dele? Porque assim como a gente fez a proposta do Max primeiro que era de comer junto, né? Ao mesmo tempo, e depois comer a

outra ao mesmo tempo e a gente não falou, eu queria propor da gente continuar com a proposta do Wallace, mas também a gente não falar – a gente só ouvir e ver o que cada um vai fazer individualmente. Acho que a gente tem mais chance de ficar ligado no som mesmo.

Vanise: Isso! Vamos começar com a verde. Vamos fazer assim – vamos começar com a verde e quando chegar no Denilson a gente faz com a vermelha. Não para.

Neila: ok. Maravilha!

{as crianças começam a sequência de sons}

Vanise: gente, sensacional!

Wallace: Legal, né?

Vanise: gente... parecia uma música que a gente tocou...

Criança: da hora!

Criança: tia, como foi um ...aquele instrumento? Aquele...piano...Quando a gente toca um aí vai assim [faz geste de toca uma a uma tecla indo para a região mais aguda do teclado] E quando começou a chegar mais aí, começou a ficar mais suave...

Crianças comentam todas ao mesmo tempo... estão excitadas com a experiência...

Vanise: agora com as duas maçãs

Criança: parece um piano

Neila: incrível...

Menino: tá suave...

Menino: e se o som ficasse um pouco mais grosso? A gente não pode fazer melhor do que a gente tá fazendo?

Vanise: Mais alto?

Menino: Isso!

Vanise: o pessoal tá fazendo muito barulho também, né? Eu acho...

Menino: é porque...aqui foi grosso, aqui foi grosso...

Vanise: mas não é assim o piano?

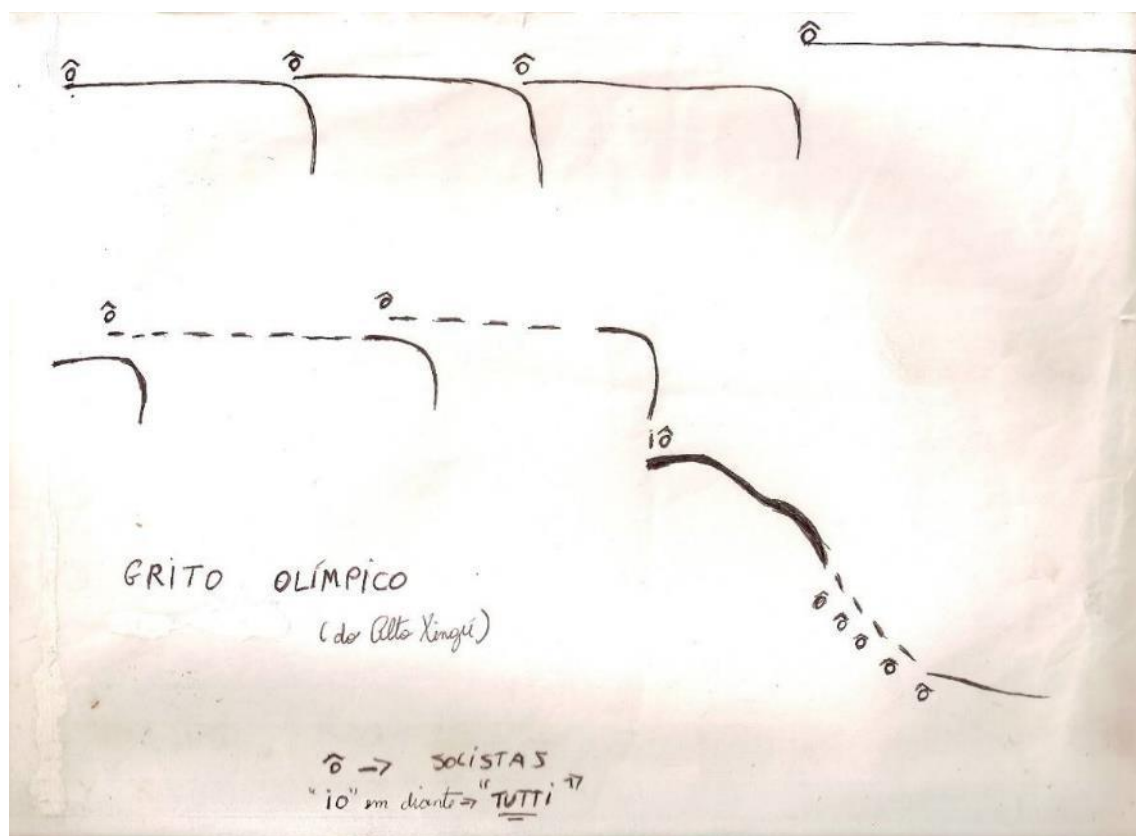
Neila: Dependendo de como você toca, pode ser mais forte ou mais fraco...

Vanise: gente! Já é 11:30h? Então a gente vai ter que suspender ...

Crianças: há...

Vanise: quando vocês chegarem em casa vocês podem escrever sobre isso? E trazer na semana que vem? prá gente não perder isso...

ANEXO 2 – PARTITURA DE “GRITO OLÍMPICO”



ANEXO 3 – PARTITURA DE “ESTÓRIAS DA FLORESTA”

Estórias da Floresta

Música: Milton Nascimento
do disco TXAI

A bri-sa a-cor-da bra-sa que dor-mi - a o ri-o a-que-ce su-a á-gua fri - a

on-dea on-ça be - be a ser-pen-tees-pi - a a ma-ta es-tra - nha o que tra o di - a

a lu-a vai in - do nos dei-xa sem gui - a sol não a - pa-re - ce a co-ru-ja-pi - a

a gen-te seen-co-lhe na ma-nhã va-zi - a já não há que fa-le e quem é que po-de-ri - a

17

a noi-te de vol - ta qual é a ma-gi - a que des-per-tao me - do que eu es-con-di - a

21

qual é o mis-té - rio qual a ma-es-tri - a que pa-ra a or-ques-traem ple-na sin-fo-ni - a

25

o sol de re-pen - te tra a luz tar-di - a e a a-le-gri - a es - pa-lhaa can-to-ri - a

29

on-de-ha-vi-aes-pan - to só há ou-sa-di - a foi só brin-ca-dei - ra de um cu - ru - mim

33

on-de-ha-vi-aes-pan - to só há ou-sa-di - a foi só brin-ca-dei - ra de um cu - ru - mim

ANEXO 4 – CARTA DO CACIQUE MUTUA

(texto com trechos selecionados por dois cantores do coral do Colégio Pedro II – Engenho Novo II, ano 2011, para o arranjo coletivo da música *Estórias da Floresta*)

Como guiso da serpente, o Vento anuncia perigo.

O coração pesa e a garganta saliva.

O grande espírito da floresta está bravo.

Xingu quer dizer água boa, água limpa...

Hoje o nosso povo está triste, Xingu recebeu pena de morte.

Se Xingu morre, curumim do futuro dominará para sempre o passado.

O canto de sabedoria de nosso povo irá para o fundo das águas de sangue.

Quando avistarem um reflexo nas águas de um rio, lago ou mar, é a mensagem de lamento do Xingu clamando por viver.

O homem branco devia saber que nada cresce se não prestar reverência à vida e à natureza.

Tudo o que acontecer aqui vai voar como vento, que não tem fronteiras, e recairá um dia em calor e sofrimento para todos os povos da terra.

(Xingu, Pará, Brasil, 08 de junho de 2011)¹⁰⁰

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.iela.ufsc.br/noticia/carta-do-cacique-mutua-aos-povos-da-terra>>. Acesso em: 05 maio 2019.

ANEXO 5 – GRAFISMOS E CENÁRIO INSPIRADOS EM “ESTÓRIAS DA FLORESTA/GRITO OLIMPICO”



ANEXO 6 – POEMA “SOM”

Som

Nem soneto nem sonata
Vou curtir um som
Dissonante dos sonidos
Som
Ressonante de sibildos
Som
Sonotinto de sonalhas
Nem sonoro nem sonouro
Vou curtir um som
Mui sonso, mui insolúvel
Som não sonoterápico
Bem insondável, som
De raspante derrapante
Rouco reco ronco rato
Som superenrolado
Como se sona hoje-em-noite
Vou curtir, um som
Ausente de qualquer música
E rico de curtição.

*Carlos Drummond de Andrade*¹⁰¹

¹⁰¹ In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1979, p. 784.

ANEXO 7 – PARTITURA DE “CALEIDOSCÓPIO”

Joaquim Carlos
75
LENDEMBERGUE CARINOSO

CALEIDOSCÓPIO

5" 2 3 4 5"

sussurrado-variando ritmo
M.A.
T.X.C.
ppp

(simile)
T.X.C.
ppp

(simile)
T.X.C.
ppp

(simile)
T.X.C.
f

ha
ha
ha
ha
há

4 *do 60*
4 *p*

3 *do 180*
3 *mf*

5 *mf*

*sempre fechados abridos
pontos e pontos*
cresc.
simile
cresc.
simile
cresc.
mf

ha
ha
ha
ha
há

- 2 -

10

This system contains measures 1 through 6 of a musical piece. It features four staves: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has whole notes with lyrics 'S...'. The Contralto staff has eighth notes with lyrics 'X...'. The Tenor staff has eighth notes with lyrics 'S...'. The Bass staff has eighth notes with lyrics 'S...'. The system is divided into two measures of three measures each. There are two empty staves below this system.

15

This system contains measures 1 through 6 of a musical piece. It features four staves: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano staff has whole notes with lyrics 'S...'. The Contralto staff has eighth notes with lyrics 'X...'. The Tenor staff has eighth notes with lyrics 'S...'. The Bass staff has eighth notes with lyrics 'S...'. The system is divided into two measures of three measures each. There is one empty staff below this system.

- 3 -

Musical score for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) staves, measures 1-24. The score is written in 4/4 time. The Soprano part begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic and a crescendo leading to a *20 f* (fortissimo) dynamic at measure 20. The Contralto part begins with a *fp* dynamic and a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic at measure 20. The Tenor and Bass parts begin with a *fp* dynamic and a crescendo leading to a *f* dynamic at measure 20. The Soprano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Contralto, Tenor, and Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Soprano part has a *S...* marking at measure 1 and measure 24. The Contralto part has an *X* marking at measure 1 and measure 24. The Tenor and Bass parts have a *S...* marking at measure 1 and measure 24.

Musical score for Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) staves, measures 25-34. The score is written in 4/4 time. The Soprano part begins with a *fp* dynamic and a crescendo leading to a *f* dynamic at measure 25. The Contralto part begins with a *fp* dynamic and a crescendo leading to a *f* dynamic at measure 25. The Tenor and Bass parts begin with a *fp* dynamic and a crescendo leading to a *f* dynamic at measure 25. The Soprano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Contralto, Tenor, and Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Soprano part has a *S...* marking at measure 25 and measure 34. The Contralto part has an *X* marking at measure 25 and measure 34. The Tenor and Bass parts have a *S...* marking at measure 25 and measure 34. The score includes a section marked 30, where the Soprano part has a *fp cresc.* dynamic and a *f* dynamic at measure 30. The Contralto, Tenor, and Bass parts also have a *fp cresc.* dynamic and a *f* dynamic at measure 30.

[illegible]

-5-

Nº 2 (SIMILE) Nº 3 (SIMILE)

ataca

5^{ss} *afinar o diapasão* *pp* *pru* *5*

5^{ss} *cantado* *4* *♩ = 60*

AEIOU... *pp* *5* *mp* *a... sempre*

simile *b.c.* *mp* *a... sempre*

UOLAE... *pp* *b.c.* *mp* *a... sempre*

simile *pp* *b.c.* *mp* *a... sempre*

LOREN *f* *pp* *b.c.* *mp* *a... sempre*

simile *pp* *b.c.* *mp* *a... sempre*

o u a e... *b.c.* *mp* *a... sempre*

Handwritten musical score for a 10-part system. The score is written on ten staves, with the first four staves representing vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the remaining six staves representing piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and include the words "tum", "bê", "ta", "tum", "pa", and "ta". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte), *fp* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for articulation like *div.* (divisi) and *subl.* (sublime). The score is numbered 10 at the top right and 20 at the bottom right. The bottom left corner of the page contains the text "Star Nr. 51, 10 Systeme".

- 7 -

25

f *fp* *f*

S. Ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê

C. ta tum ta tum bê ta tum pa ta tum bê ta tum pa ta ta tum bê ta tum pa

T. Ta tum bê Ta tum pa ta tum bê ta tum pa ta tum bê Ta tum ta tum bê ta tum pa

B. ta tum bê ta tum pa Ta tum bê Ta tum ta tum bê ta tum pa ta tum bê



30 35

fp *p* *subt. cresc. molto* *cresc. molto* *cresc. molto* *cresc. molto*

S. ta tum bê ta tum pa ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê

C. ta tum bê ta tum pa ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê

T. Ta tum bê ta tum bê ta tum pa ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê

B. Ta tum ta tum bê ta tum pa Ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê ta tum bê

-8-

Muito mais lento
♩ = 60 stacc. sempre

40

pp *p* *subt cresc.* *ff* *p* *cresc.* *ff*

S. Ta Tum bê Ta Tum pa ta Ta Tum bê Ta Tum pa Ta Tum bê Ta Tum pa Ta Tum bê Ta Tum pa Ta Tum bê ta

C. pe ta tum bê ta Tum pa Ta Tum bê Ta Tum pa Ta Tum bê Ta Tum pa Ta Tum bê ta Tum pa ta tum bê ta

T. Tum pa ta Tum bê ta tum Ta Tum bê Ta Tum pa Ta Tum bê Ta Tum pa ta Tum pa ta tum bê ta

B. ta tum pa ta Tum bê ta Ta Tum bê ta Tum pa Ta Tum bê ta Tum pa Ta Tum bê ta Tum pa ta tum bê ta

45 *acel. molto...* $\frac{1}{2}$ $\text{♩} = 90$ *cresc. e accel. poco a poco*

S. { ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

C. { ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

T. { ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

B. { ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

S. ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

C. ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

T. ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

B. ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê ta ta tum bê ta tum bê

10" 2 bocêjo; começar c/ a boca aberta, fechando poco a poco

pp cresc. *ff* *HA*

Silvestre - Dama, 14 de novembro de 1975

José Carlos

duração aprox: 2'35" ou 3'55"

ANEXO 8 – UNIFORMES DO CORAL



“Uniforme do Colégio” – o mesmo usado pelos(as) alunos(as) do Colégio Pedro II



“Uniforme azul” – composto pelo grupo em 2012 para apresentações mais informais.



“Uniforme com a logo” do Coral



Colégio Pedro II . Campus Engenho Novo

Logomarca do Coral criada por Rose Araújo em 2016, a partir das propostas do grupo.

**ANEXO 9 – TRÊS PARTITURAS PARA A PRIMEIRA SEÇÃO DE “SOM” –
COMPOSIÇÃO COLETIVA**

Partitura 1

Música Sem
BULA:

Parte I

BOOM!

Explosão na superfície
antes de pular na
guilhotina

rodista recita 1 estrofe
anódia

todos recitam
versos do poema

SON!

Céus
grita som
e depois fica
PARADO

RESUMÃO...TÔ!

DE SOMSSSSSSSS

SOUNDOM

SOMOTINTO?

DE SOMALHU

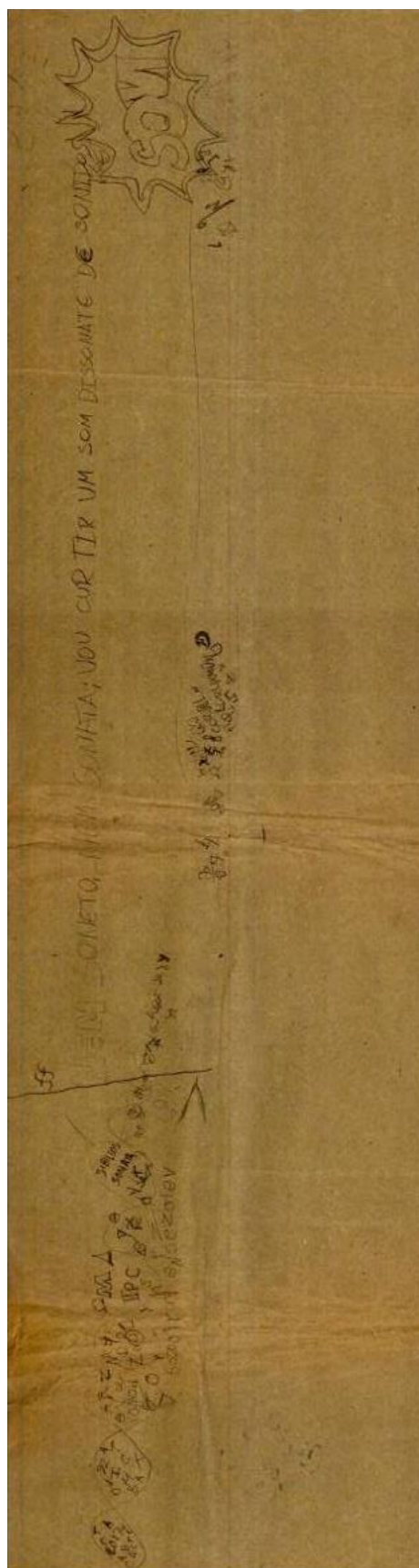
NEM SOMBOURO...

FOFO

NEM SOMBOURO!

VOU CURTIR
UM SOM
SOM SEM som
(Eco)

Partitura 2 (ver na direção “paisagem”)



NEM SONETO, NEM SONATA. VOU CURTIR UM SOM, DISSONANTE DOS SOMIDOS

SOLO (PZANO)

COPO

SOLO (PZANO)

COPO

Partitura 3 (ver na direção “paisagem”)

Partitura 3 (ver na direção “paisagem”)

2 4

S.

M-S.

C.

BAR.

E. GTR.

DR.

7

SOLISTAS

S.

M-S.

C.

BAR.

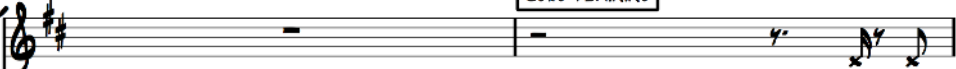
E. GTR.

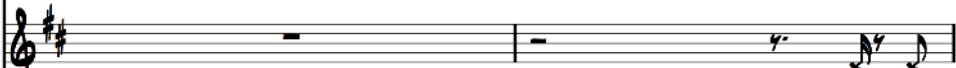
DR.

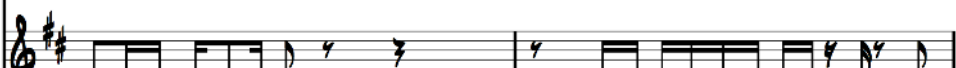
SOM NÃO_ SO-NO-TE-RA-PI-CO

MUI SON-SO IN-SO-LU-VEL

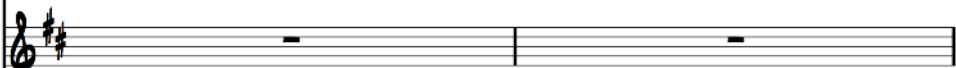
9 CORO FEMININO 3

S.  RECO RECO

M-S.  RECO RECO

C.  BEM IN-SON-DÁ-VEL SOM. VOU-CO RE-CO RON-CO RA-TO RECO RECO

BAR.  DE RAS-PAN-TE DER-RA-PAN-TE

E. GTR. 

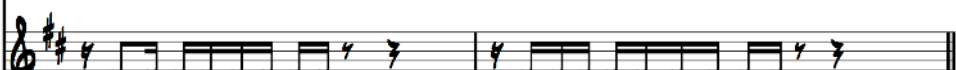
DR. 

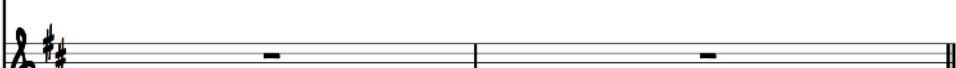
11 CORO FEMININO

S.  RECO RECO

M-S.  RECO RECO VOU CUR

C.  RECO RECO VOU CUR

BAR.  BEM SU - PER EN-RO-LA-DO CO-MO SE SO-NA HOJE EM NOI-TE

E. GTR. 

DR. 

4

13

S.

M-S.

C.

BAR.

E. GTR.

DR.

TIR VOU CUR - TIR VOU CUR - TIR UM SOM AU - SEN -

TIR VOU CUR - TIR VOU CUR - TIR UM SOM AU - SEN -

AU - SEN -

[illegible]

15 5

S. TIR VOU CUR-TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU - SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ SI CA E RI-CO DE CUR-TI-ÇÃO

M-S. TIR VOU CUR-TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU - SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ SI CA E RI-CO DE CUR-TI-ÇÃO

C. TIR VOU CUR-TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU - SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ SI CA E RI-CO DE CUR-TI-ÇÃO

BAR. TIR VOU CUR-TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU - SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ SI CA E RI-CO DE CUR-TI-ÇÃO

E. GTR.

DR.

REFRAO

17

S. VOU CUR - TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU

M-S. VOU CUR - TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU

C. VOU CUR - TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU

BAR. VOU CUR - TIR VOU CUR-TIR UM SOM AU

COM PALHETA D C

E. GTR. GLISS.

DR.

6 20

S. SEN - TE DE QUAL - QUER MÚ - SI - CA E

M-S. SEN - TE DE QUAL - QUER MÚ - SI - CA E

C. SEN - TE DE QUAL - QUER MÚ - SI - CA E

BAR. SEN - TE DE QUAL - QUER MÚ - SI - CA E

E. GTR. B^b C

DR.

21

S. RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO VOU CUR TIR VOU CUR-TIR UM

M-S. RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO VOU CUR TIR VOU CUR-TIR UM

C. RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO VOU CUR TIR VOU CUR-TIR UM

BAR. RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO VOU CUR TIR VOU CUR-TIR UM

E. GTR. $D^{(SUS4)}$ D D

DR.

23 7

S.
M-S.
C.
BAR.
E. GTR.
DR.

LOCUTOR SÉRIO:

*RESPEITÁVEL PÚBLICO! SENHORAS E SENHORES, BOA NOITE!
ORGULHOSAMENTE, O CORAL DO COLÉGIO PEDRO II DO ENGENHO NOVO
VEM BRINDÁ-LOS COM UMA MERECEIDA HOMENAGEM AO GRANDE POETA BRASILEIRO
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE.
APRESENTAREMOS O POEMA SOM, QUE FOI ADAPTADO EM UMA COMPOSIÇÃO
FEITA PELOS PRÓPRIOS CANTORES DURANTE OS ENSAIOS, INSPIRADOS NO QUE HÁ
DE MELHOR NAS MONTAGENS CONTEMPORÂNEAS..
(O CORO TODO PUXA O APRESENTADOR PARA TRÁS DO CORO)*

MENINO ENTRA E ADORMECE NA FRENTE DO CORO:
SEQUE CONTRAPONTO

25 **CORO RÍTMICO**

S. *[Musical staff with whole rests]*

M-S. *[Musical staff with whole rests]*

C. *[Musical staff with rhythmic melody and lyrics: SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM]*

BAR. *[Musical staff with whole rests]*

E. GTR. *[Musical staff with whole rests]*

Dr. *[Musical staff with whole rests]*

28

S.

M-S.

C.

BAR.

E. Gtr.

Dr.

SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

30

S.

M-S.

C.

BAR.

E. Gtr.

Dr.

SON - SO SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO SON-SO

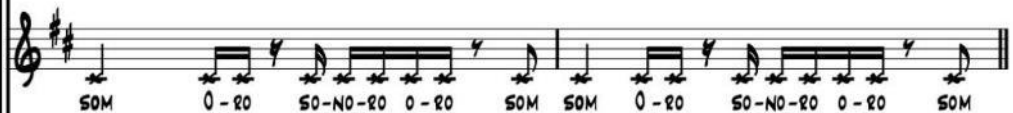
SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

10

32

S. 
SON - SO SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO

M-S. 
SO -

C. 
SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

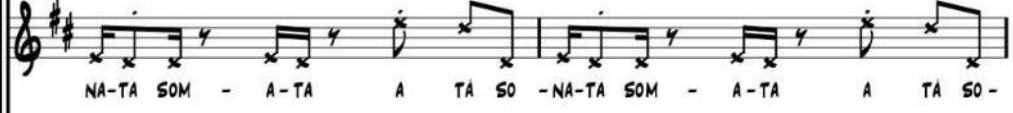
BAR. 

E. GTR. 

DR. 

34

S. 
SON - SO SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO SON-SO

M-S. 
NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C. 
SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

BAR. 

E. GTR. 

DR. 

11

36

S. *GLISS.* *GLISS.*

SON - SO - SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO

M-S. NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C. SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

BAR. SI -

E. Gtr.

Dr.

38

S. SON - SO - SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO SON-SO

M-S. NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C. SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

BAR. SIL - DOS AH AH SI - SIL - DOS AH AH SI -

E. Gtr.

Dr.

12

40

S. 
SON - SO - SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO

M-S. 
NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C. 
SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM SOM O-RO SO-NO-RO O-RO SOM

BAR. 
SIL - DOS AH AH SI -SIL - DOS AH AH SI -

E. Gtr. 

Dr. 

42

S. 
SON - SO - SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO SON-SO

M-S. 
NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C. 

BAR. 
SIL - DOS AH AH SI -SIL - DOS AH AH SI -

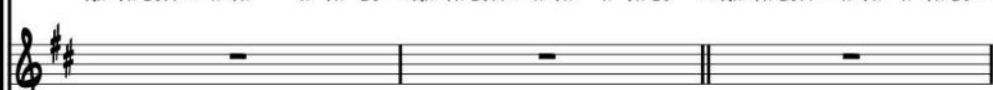
E. Gtr. 

Dr. 

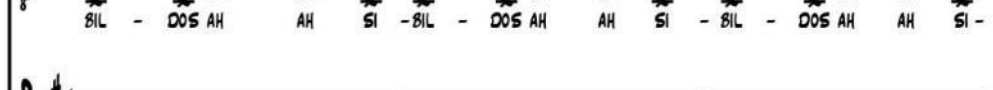
44

S. 
SON - SO - SON - SO SON-SO SON - SO SON - SO

M-S. 
NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO - NA-TA SOM - A-TA A TA SO -

C. 

BAR. 
BIL - DOS AH AH SI -BIL - DOS AH AH SI - BIL - DOS AH AH SI -

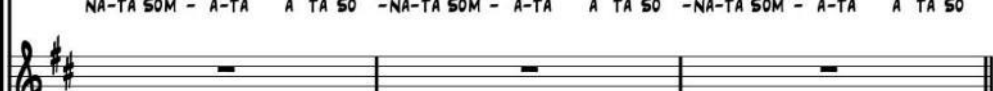
E. Gtr. 

Dr. 

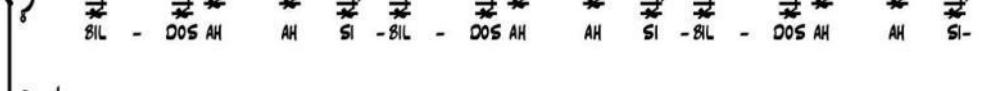
47

S. 

M-S. 
NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO -NA-TA SOM - A-TA A TA SO

C. 

BAR. 
BIL - DOS AH AH SI -BIL - DOS AH AH SI -BIL - DOS AH AH SI -

E. Gtr. 

Dr. 

14

50

S.

M-S.

C.

BAR.

E. QTR.

Dr.

50

51

SIL - DOS AH AH SI - SIL - DOS AH AH SI -

Detailed description: This block contains the musical score for measures 50 and 51. It features six staves: Soprano (S.), Mezzo-Soprano (M-S.), Contralto (C.), Baritone (BAR.), Electric Guitar (E. QTR.), and Drums (Dr.). The key signature has two sharps (F# and C#). The Baritone staff contains the vocal melody with lyrics: 'SIL - DOS AH AH SI - SIL - DOS AH AH SI -'. The other staves are mostly empty, with some rests in the Mezzo-Soprano and Contralto parts.

52

S.

M-S.

C.

BAR.

E. QTR.

Dr.

52

53

SIL - DOS AH AH SI - SIL - DOSSSSSSSSSS...

Detailed description: This block contains the musical score for measures 52 and 53. It features the same six staves as the previous block. The key signature remains two sharps. The Baritone staff continues the vocal melody with lyrics: 'SIL - DOS AH AH SI - SIL - DOSSSSSSSSSS...'. The Electric Guitar staff has some notes in measure 53. The Drums staff shows a double bar line in measure 53, indicating the end of the piece. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 53.

54 $\text{♩} = 180$ 15

S. 3/4

M-S. 3/4

C. 3/4

BAR. 3/4

CHAMADA CELULAR

E. GTR. 3/4 $\text{♩} = 180$

Dr. 3/4

59

S.

M-S.

C.

BAR.

E. GTR.

Dr.

16

62

S. 

M-S. 

C. 

BAR. 

E. GTR. 

DR. 

RAPAZ ADORMECIDO
ACORDA, SE LEVANTA, JOGA O GORRO
NO CHÃO E COMENTA:

QUE SACO!
QUALQUER BARULHO ME ACORDA!

SEQUE CORAL...

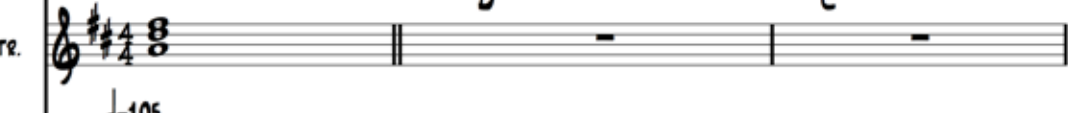
63 $\text{♩} = 105$ **REFRÃO FINAL**

S. 

M-S. 

C. 

BAR. 

E. GTR. 

DR. 

66

S. SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO - VOU CUR

M-S. SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO - VOU CUR

C. SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO - VOU CUR

BAR. SEN - TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E RI - CO DE CUR - TI - ÇÃO - VOU CUR

E. GTR. B^b C $D^{(sus4)}$ D

DR.

68

S. TIR - VOU CUR-TIR UM SOM - AU - SEN-TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E

M-S. TIR - VOU CUR-TIR UM SOM - AU - SEN-TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E

C. TIR - VOU CUR-TIR UM SOM - AU - SEN-TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E

BAR. TIR - VOU CUR-TIR UM SOM - AU - SEN-TE DE QUAL-QUER MÚ - SI - CA E

E. GTR. D C B^b C

DR.

18

71

S.

M-S.

C.

BAR.

E. GTR.

DR.

74

S.

M-S.

C.

BAR.

E. GTR.

DR.

ANEXO 11 – APRESENTAÇÃO NO FIC – Museu da Inconfidência



ANEXO 12 – BANDA DO CORAL



ANEXO 13 – I FESTCOR



ANEXO 14 – LOGOMARCA DO FESTCOR



Logomarca criada pelo nosso cantor e *designer* Lucas Teixeira.

ANEXO 15 – II FESTCOR

 II FESTCOR CENII ORDEM DAS BANDAS			
17 DE OUTUBRO		18 DE OUTUBRO	
1º BLOCO 10h	2º BLOCO 14h30	1º BLOCO 10h	2º BLOCO 14h30
1º Um banquinho, um violão. 2º Band-aid. 3º POU. 4º New Project. 5º Pesherman 6º NOOB. 7º Lesami. 8º Domínio Público. 9º Mulambos Tangoneiros. 10º É POU. 11º Ponto Final +Convidado	1º Amy band 2º NOOP 3º Insonnia 4º Marvelous Things. 5º Casal de dois. 6º Ultmato. 7º Neverland. 8º Endless love. 9º New Chronos. 10º Iron Star. 11º Síndrome de Down. 12º Five Star.	1º 6 no palco. 2º Way Evolution. 3º Scarallon. 4º Samba a 6. 5º Alegria e Harmonia. 6º 4ever. 7º Post Scriptium. 8º Martini Seco. 9º Secret chord. 10º P.P.G. 11º Mochila de criança. 12º Sambaleou.	HOMENAGEM AO ALUNO VICTOR FORTINI. 1º War Master. 2º The Unknown. 3º One CM. 4º Supernova. 5º Back to 92. 6º Bruxos do tempo. 7º Red Chicago Blues. 8º LRM. 9º 3(pi). 10º Sharp Dreams Band. + 2 Convidados.



ANEXO 16 – ENTREVISTA COM SARA

As escritas que estão entre parênteses, são percepções da transcritora.

Neila: Você lembra quando você cantou no coral Sarah, o tempo?

Sara: Eu entrei no Coral... eu lembro que foi... eu comecei a cantar... na verdade eu nunca tinha cantado na vida. E aí um dia a senhora me encontrou com o professor Max. Ele tava preparando uma apresentação de flauta, e aí de repente ele me pediu para cantar (Walk me up), eu nunca tinha cantado nada na vida. Aí a senhora me intimou (risos) pra fazer parte do coral. E aí eu fiquei fugindo durante um tempo, eu acho que isso foi quando eu tava no oitavo ano. E se eu tava no oitavo ano... isso foi 2009 ou 2010 mais ou menos.

N: Em 2009 você já estava no coro.

S: É, 2009. E aí fiquei até sair do Pedro II.

N: Que foi em...

S: Saí em 2012.

N: Acho que foi um ano antes da gente viajar para Ouro Preto.

S: Isso, isso! Foi.

N: Foi 2012... Quatro anos.

S: E eu... assim, eu nunca tive interessada, nem... (risos) pela música popular brasileira, e nem por canto em local nenhum, porque minha família nunca teve essa tradição de música, tanto que se você for procurar, não tem nenhum musicista dentro da minha própria família. Muito menos cantor né? E aí, fui para a experiência do coral.

É... fiz muitos amigos lá, confesso que, de início, entrei por conta da amizade (risos), e depois fui me descobrindo. Porque eu não sabia que eu cantava! (risos de Sarah e Neila).

N: É mesmo?

S: E a primeira vez que eu cantei na vida, foi porque o Max de repente me pediu para cantar a música do... ele perguntou quem sabia a letra. Eu sabia, e aí cantei. E aí foi que a senhora me viu. Mas foi uma experiência sensacional! Tanto que até hoje, ainda mantenho algumas amizades dentro do coral e continuei cantando né... fiquei... tive a oportunidade de participar pouco tempo de dois musicais... Isso é... Pela questão do cantar mesmo, atuar nunca me chamou muita atenção não, mas, como tinha me despertado né... e na época também do coral me despertou a fazer aulas de música fora, Fiz na Villa Lobos, fiz “cello”, que infelizmente não deu para dar sequência (risos). Quem sabe um dia vou voltar. E acabou

que encontrei um musicista né... o Leonardo [seu marido] toca tudo! (Risos) de órgão até violino.

N: Olha! (surpresa)

S: (Risos) É... a música vai atraindo... (risos)

N: É... criou um ciclo em tudo. (risos)

S: É verdade. E lá, especialmente no coral, foi onde eu realmente tive contato com músicas, e músicas brasileiras que eu, por mais de estar no convívio aqui, vivendo com familiares do meu irmão que são sambistas e tal... nunca tive muito apreço.

Na época do coral era muito legal da música japonesa, sempre gostava... (risos)

N: Eu lembro. (risos)

S: Hoje em dia nem sei mais nada daquela época de japonês... meu repertório já mudou bastante. E aí... e o mais me despertou foi um talento que eu não sabia, de estar cantando.

Hoje eu já não... eu tive que sair do grupo dos musicais por conta do tempo e do trabalho, que é difícil ficar indo pra longe. E também com o bebê chegando fica mais difícil. E... mas a gente continua tocando em igreja... cantando, aproveito que tenho companhia em casa pra isso. E acho que o que mais me despertou mesmo foi uma coisa que eu não sabia, poder cantar e começar. Dali que foi aflorando esse talento.

N: Legal. Eu achei bonito que você comentou que entrou por causa da amizade, que você tinha amigos que eram do coral. Não é isso?

S: humhun. Acabou que eles foram embora e eu fiquei! (risadas) (As duas começam a rir)

N: Acabou que isso abriu para outras coisas né?

S: Sim, sim. E outra também. A gente sempre teve dentro do coral, a senhora sempre despertou muito na gente, essa questão do pensar nas outras culturas, pensar em povos diferentes, nas dificuldades deles.

Eu confesso que na época eu era bem alienada. Antes de até mesmo entrar no Pedro II, e confesso que eu sempre tive uma dificuldade desse lado mais humano. Sempre fui muito racional.

Então... esse lado de pensar na política, pensar na situação econômica do país... eu sempre quis deixar isso de lado e fingir que não tinha nada a ver comigo. E querendo ou não, dentro do coral, com os temas que a gente abordava, nas músicas que a gente cantava, a gente tem um despertar diferente de que precisa se ligar quanto a isso, e que existem outras

culturas que precisam da nossa atenção, que são riquíssimas, e que, a gente nem se quer nunca ouviu falar. Como quando a gente conheceu os *Três Canto dos Índios Kraó*. Quem são, quem eram esses? De repente chegaram gritando (risos). Foi o nosso primeiro impacto, e depois eu lembro até que na época, acho até que fui eu. Acho que fui eu. Que fui até pesquisar a letra, e descobri o que falava o canto. Então, é...

(Neila interrompe)

N: Eu cheguei a falar com a “Marlui”, e ela mesma me disse pessoalmente no CCBB quando ela veio fazer o espetáculo dela, do grupo dela, que ela não tinha a tradução. Ela tinha perdido os originais daqueles cantos, as gravações, e com as anotações dela, que foi assim, uma raridade ela ter conservado alguns cantos, que ela sentia muito que perdeu todas anotações daquela pesquisa, não me lembro o motivo. E para minha surpresa você achou na internet. (risos)

S: Foi. Falava alguma coisa sobre pássaros que iam para o oceano. Não lembro direitinho como é que é.

N: É. Acho que eu tenho lá em casa.

S: Então, isso também, acho que de formação pessoal, é incrivelmente enriquecedor pra mim. E confesso que até hoje tenho um certo bloqueio que “há! Você tem que falar, e se importar mais com isso e aquilo”, (risos) acho que é porque me distanciei do lado artístico também (risos), que eu parei um pouco de meditar sobre esses tipos de assuntos que nunca foram muito comuns ao meu cotidiano. É que eu sempre trabalhei mais com a parte mais biológica em hospital, então... mas que são importantes para a formação né?

N: Você me surpreendeu agora. Porque você sempre foi muito participativa nessas coisas. Sempre trazia elementos da pesquisa, de texto, discutia, conversava...

(Sarah interrompe Neila)

S: Então, justamente porque eu não entendia (risos)

N: Era muito legal! Você agitava as conversas.

S: Eu sempre fui muito curiosa, mas, como eu nunca entendi muito esse lado, essa parte de filosofia, de sociedade, eu nunca...

E sempre foi um enigma pra mim, então eu procurava entender, procurava pesquisar sobre, para sempre ter pelo menos o que argumentar. Mas, de me importar a ponto, antigamente não.

N: E você acha que o coral despertou isso em você?

S: Claro! Sim.

N: De que forma você acha que isso aconteceu?

S: Porque não dá pra você cantar algo que você não sente. Se não, se tornam apenas palavras ao vento. E então, de certa forma, pelo menos eu, sempre busquei me colocar dentro daquilo que eu estava cantando. Então era preciso entender o que eu tava falando.

N: E esse exercício de pensar sobre o que tá falando, você acha que a gente fazia isso no coral?

S: Sim, sim! Até porque pra gente aprender...

É como aprender uma língua nova. Se você não praticar, você nunca vai conseguir. Se não tentar entender o significado daquilo, não vai fazer sentido nenhum o que você está falando né? Então a gente buscava... até porque a gente achava, confesso que na época a gente achava engraçado algumas coisas, (risadas) e isso acabou de uma certa forma lúdica, chamando a nossa atenção pra poder descobrir o que que era.

E aí... e com isso, não sei, pelo menos a mim, me chamou refletir sobre certos assuntos. Tanto até que, depois a gente teve *Estória Da Floresta* né?

N: Ham então, legal! Fala sobre isso aí. *Estórias da Floresta* para pesquisa é interessante até porque tem um relato dele disso lá.

S: Eu lembro.

N: lembra como é que foi? Como é que ficou na tua memória isso?

(Neila parece fechar uma porta ou janela)

S: Minha memória não é uma das melhores não. Mas, eu lembro que na época, a gente tava aprendendo, a gente fez, acho que era eu e o Stiven. Era o Steven?

N: Era!

S: A gente fez, montou um textinho sobre os índios do Xingu...

N: acho que foi o Leo [codinome]!

S: Isso, verdade, era o Leo!

N: É que você estava ajudando a trabalhar com o grupo dos novos. Você lembra disso? Mas o texto foi o Leo.

S: lembro! Foi, foi, verdade, a gente até tava na casa dele que era lá perto do Pedro II na época, antes de fazer um... (risos). Eu lembro que a senhora xingou a gente (risadas), porque a gente escreveu num papelzinho, numa folhinha de caderno, e na hora a gente só tinha esse papel pra poder ler (risadas).

E foi bem emocionante. Eu lembro. Ham, também teve, a gente escreveu algumas coisas nas mãos, não foi? Salve Xingu. Que chamou bastante atenção.

N: (risos) Mas você lembra como foi o processo? O que ficou na tua memória disso?

S: Eu lembro que essa montagem desse texto, que a gente ficou pensando no que poderia falar, na movimentação sobre um tema que tava sendo comentado, mas que não tava chamando tanta atenção assim, que era a questão do Xingu, e também acho que a gente até chegou a tentar preparar e até ajudar o pessoal na regência dele. Mas acho que não acabou indo pra frente.

N: Você lembra como a gente chegou na regência? Você teve que ir pra frente né? (risadas)

Mas você lembra como a gente chegou nessa experiência da regência?

S: Eu lembro que eu sempre fui muito coringa dentro do coral, saía do soprano, ia pro contralto, e ficava... nisso acabei sempre tendo uma certa aptidão com, pegando os arranjos mais rápido e tal, e, o que a senhora falou, agora eu recordei mesmo. Eu realmente trabalhei com as meninas do contralto, tentando ajudar a acelerar, e foi aí que, a senhora até me chamou: “Vamos tentar fazer a regência e tal” (risadas). Mas eu acho que eu nunca tive coragem não (risos). Eu lembro depois só de ler o relato de fazer e ler esse texto junto com o Leo, no dia da apresentação.

N: Então, mas antes da gente botar o texto e antes da regência, você lembra do *Grito Olímpico*? Porque *Estórias da Floresta* a gente cantou junto com o *Grito Olímpico*

S: verdade.

N: Você lembra de como que foi, você guarda isso na memória? Ou não? Como é que você chegou a ir pra reger? Porque teve um processo. Eu me lembro assim, que teve o pessoal que era do ano anterior da turma de 2011, que queria fazer essa coisa de resgatar a música indígena, e como o canto dos kraós talvez fosse complexo para aquele grupo, aí eu trouxe *Estórias da Floresta*, e levei a partitura e tal. Daí você lembra alguma coisa? Ou não? Ficou na tua memória?

(Sarah fica pensando)

S: Porque o que ficou gravado em mim mesmo, foi a questão desse texto junto com o Leo, (risos) dessa preparação, e acho que como eu fiquei meio com medo. Eu lembro que alguns dias, a senhora ficou tentando me ensinar, pra ver como é que eu poderia fazer para tentar a questão da regência com os meninos, mas aí, como que eu tava com medo (risos), muita coisa bloqueou. Mas, como chegou a isso eu não lembro não (risadas).

N: Mas, eu não sei se você lembra, você lembra quando a gente pegou a partitura do *Grito Olímpico* (Neila reproduz o canto) “Yôôôô!”. Você lembra se as pessoas queriam fazer ou não?

S: Eu acho que teve uma certa, tipo “o que é isso?” (risadas) Acho que a mesma reação que a inicial do *Canto dos Índios Kraó* também. De repente um grito no meio do negócio! “O que é isso?” Que, o que causa estranhamento é a cultura diferente. A galera mais antiga encarava de boa, mas os novos, tipo...

N: Mas, aí você lembra o que aconteceu a partir disso, ou não lembra mais?

S: Não.

N: Que pena.

Então, teve uma coisa da *Estória da Floresta*, que vieram depois né? E...Ham que pena!

(As duas dão risadas)

N: *Estórias da Floresta* foi uma música que veio primeiro, como vocês não quiseram, vocês não, a maioria do grupo dos novos não quiseram, pois acharam ridículo, acharam feio, eu botei *Estórias da Floresta* que falava de índio mas era uma coisa que, “Parariparapa” (Neila reproduz um canto), aí todo mundo achou bonito e começamos a fazer e tal.

Aluna: É que a senhora falou agora, e eu lembro. Era um grupo bem novo, bem diferente, quando a gente foi fazer especialmente essa música. Mas a entrada da *Estórias na Floresta* que é o que ficou muito marcado em mim mesmo. Mas, eu tenho uma lembrança de uma certa repulsa do pessoal.

N: do *Grito Olímpico*?

S: Do *Grito*.

N: E você lembra como a gente conseguiu virar isso? Porque acabou ficando uma coisa legal. Eles adoraram fazer depois, o grupo adorou a coisa da pintura, do gesto, da mistura do *Grito* junto com *Estórias da Floresta*. Mas no começo eles não quiseram. Quando eu levei a gravação, lembra quando eu levei a gravação? Ia acompanhando e as pessoas iam rindo e tal. E a gente achou melhor deixar pra lá, “vamos pensar em outra música”, eu trouxe outra música, que foi *Estórias da Floresta*. Aí a gente começou a ensaiar *Estórias da Floresta*.

Não sei se você e lembra, eu perguntei para o grupo como é que a gente poderia fazer, se vocês topavam fazer um arranjo comigo, “Como é que a gente iria cantar aquela música?”, se tinha alguma ideia de como fazer, e as pessoas foram falando, cada um dando uma ideia.

E você, (se referindo a Sarah) falou assim: “a gente podia cantar essa música como se a gente fosse contar uma história, porque isso é uma história contada”.

S: huhum. (faz um som como se estivesse concordando com o que Neila diz).

N: E alguém perguntou: “Mas como assim contar uma história?” Daí você respondeu: começa uma pessoa cantando como se estivesse contando uma história, depois um outro grupo cantando e contando outra parte da história, depois outro grupo, como se todos fossem aos poucos participando daquela história.

S: (Risadas), é verdade, agora a senhora falando eu lembrei! A gente que foi montando. Eu lembrei da Elisa começando a cantar a música. (risos)

N: Exatamente!

S: a gente foi dividindo.

N: Mas você lembra quem fez a divisão? Quem foi sugerindo?

S: Fui eu? (risadas) Ai meu pai! (risadas) Então, eu acho que realmente fui eu.

N: Eu falei pra você: “Sarah, vai lá e rege então!” (risos)

“vai lá, você vai indicando quem você quer e quem você acha”.

S: É verdade. Agora que a senhora tá falando eu tô lembrando. Até pouco tempo, eu ainda tinha, quer dizer, ainda tenho, é porque tá na casa da minha mãe e lá tá tudo encaixotado, todas as minhas partituras do coral estão lá.

E aí, agora que a senhora falou, é verdade, a minha partitura de *Estórias da Floresta* é extremamente riscada.

N: exatamente porque você foi mapeando as coisas.

S: É! (risadas) Agora lembrei desse detalhe.

N: E aí você ia regendo e as pessoas comentando os efeitos. Tá lembrando? E depois disso? Você lembra, teve outros que regeram, ou foi só você?

S: Na *Estórias da Floresta*?

N: Na brincadeira lá do ensaio.

S: Eu lembro que quem pegou o texto para ver comigo foi o Leo, a própria Elisa também, que era ela até que começava. E como ela também já era de bastante tempo, nunca teve bloqueio nenhum com nada, sempre adotou bem as ideias. O Rafael também tava com a gente na época, não tava?

N: tava ajudando o coral como regente assistente.

S: Acho que só lembro desse pessoal, a Robertinha também tava com a gente.

N: Tava. Mas você lembra de alguém que regeu também? Depois de você, outro menino passou a participar muito, dando sugestão também.

S: Era um menino novo, que era da turma mais nova do coral. Tô aqui tentando lembrar o nome. Era um menino que era da turma, um mais novinho.

N: Era o Kayodê. Ele é rapper agora. E aí ele começou a dar muitas sugestões, e eu falei: “Então rege você agora.”. Aí você sentou e ele foi reger, e ele regeu de uma outra forma.

S: E ele acabou levando no final? Porque eu tinha na cabeça que no final quem tinha feito... quer dizer, na verdade eu não lembro da regência em si, eu lembro mais é das cenas do pessoal. Eu lembro que a gente fez pelas laterais, o texto foi escalado pelas laterais, e depois as mãos, isso é o que eu tenho bem fixo na memória. Agora, da regência...

N: Você lembra como começava a música? Na apresentação?

S: Eram os barulhos da floresta, não era?

N: Era. E se lembra como a gente botou os barulhos da floresta e tal? Então, tinham os barulhos da floresta, e depois se lembra o que vinha?

S: Então, o *Grito*, depois que a senhora falou do... eu até puxei na lembrança, agora o conjunto completo já não... eu já não consigo lembrar.

N: (Neila relembra e reproduz o som de um grito)

S: Iam de vários locais. Eu lembro disso, que a gente fez, e o pessoal até se assustava na hora que... o pessoal que estava assistindo, porque foi bem interativo com todo mundo. Então, o texto foi dentro do *Grito* não foi?

N: Foi. Mas não foi no início. A abertura da música tinha a floresta... (Sarah interrompe Neila)

S: Tinha a floresta e depois vinha o *Grito* e o texto né?

N: E aí cantávamos “Panrariparapam” (Neila reproduz o som do canto) dentro daquela ordem que você diz que não lembra exatamente. Tinha o solista, depois vinha as meninas, depois entravam os meninos, não lembro mais qual a ordem exata.

E aí você lembra dos instrumentos de percussão?

S: Eu não sei se eu estou misturando as coisas com o *Canto dos Índios Kraó*. O *Canto dos Índios Kraó* eu lembro que, algumas pessoas tinham alguns instrumentos que imitavam os animais, pau de chuva e tudo mais. Aí, eu não lembro. Eu acho que a gente usou muita coisa do que tinha, acho...

N: Tinha uma galera nova, o Kaiodê mesmo era um.

S: E a gente usou alguns instrumentos daqueles.

N: Alguns, sim. Os apitos...

S: Agora da percussão...

N: E depois que cantávamos a música inteira é que vinha... a gente abaixava o volume, ficava uma coisa da floresta de novo, e aí vocês falavam o texto da carta do cacique.

S: É verdade. Isso. Foi.

N: como é que era o nome? Cacique Mutu... Mutua?

(risadas)

S: Aí eu já não sei. (risadas)

N: Eu vou me lembrar (risos). Você ficou até de me mandar esse texto que você tinha.

S: Então, eu ainda não consegui ir lá e revirar tudo para conseguir achar. Mas, eu vou pedir para minha mãe, que vem até aqui em casa hoje, pra ela até poder dar uma olhadinha pra gente poder encontrar. Porque eu lembro perfeitamente da folhinha de agenda (risadas). E o Leo, “E agora?”, “E agora que a gente usa essa folha mesmo que é o que a gente tem”.

(As duas ficam rindo juntas durante alguns segundos)

S: Que a gente não conseguiu imprimir, alguma coisa assim. Aí eu disse: “vai na mão mesmo!”. Mas deu tudo certo. (risadas). O povo não viu a folha.

N: E acho interessante que nesse relato, você falou assim: “tinha um pessoal antigo que era mais aberto e tal”. Então, assim, eu queria até botar uma lente de aumento para essa tua frase, e dizer, então, quer dizer que quem é mais antigo, eles tinham uma abertura maior para as coisas?

S: Sim. Nem é pela idade...a própria vivência do coral, a própria vivência com outras culturas fez a gente abrir um pouco mais a mente pra aceitar fazer parte de movimentos diferentes que não eram comuns ao nosso cotidiano. E foi justamente essa vivência que fez o pessoal mais novo se abrir no final prá cantar o *Grito Olímpico*. Por mais que tenha vindo a música nova do *Estórias da Floresta*, todo mundo aceitou no final fazer o *Grito*. Porque viu pô. “Se a galera da antiga tá fazendo, por que é que eu não posso fazer né?”.

E acho que é justamente a vivência do coral, dali, da experiência de estar ali cantando músicas que muitas vezes... muita gente ali nunca foi muito fã de MPB, nunca foi muito fã de músicas desse tipo, e, aceitou de boa, porque era o canto em conjunto, e ninguém destoava, então, por cantar, por estar aberto a cantar com outras pessoas, o tempo da busca, a própria busca da timbragem, faz você querer entrar no que a música tá querendo dizer, no que a música tá querendo viver. Porque se não, não funciona. Harmonia nenhuma funciona

se você não tentar entrar em sintonia com as outras pessoas. Então, eu acho que a vivência de coro - de coro - não é nem por ser questão de idade. É a vivência de coro que fez a gente conseguir levar uma proposta para frente de fazer cantos tão diferentes (risos).

N: e essa era um processo assim, que meio que...

Você acha que era imposto? Como é que fica pra você? Que você fala tão feliz né? (risadas)

De uma coisa da harmonia, de tudo junto. Porque pra mim interessa te escutar. Como é que você percebia o movimento dessas pessoas que de repente começaram a rir, os novos, e depois irem abrindo, sabe? E no final, quem escutava aquilo, jamais imaginava que tinha um grupo ali que dava risada e que achava aquilo ridículo literalmente.

E como que é pra você? Como é que você percebe isso, desse processo das pessoas irem mudando, e, de repente... opa! Opa! E no final, ninguém sabe da plateia, tudo aquilo que a gente viveu pra estar assim. Com todo mundo acreditando naquela conversa. Porque não tinha ninguém na apresentação achando aquilo ridículo.

S: Eu acho que isso tem muito do que a música, de fato, a música em coro mesmo, faz com a gente...assim... pra você cantar num coral, não adianta você querer aparecer e as outras vozes ficarem perdidas, se não houver uma timbragem de todo mundo, não fica bonito. Então, é meio que todo mundo percebeu, que não dá pra destoar, nem nas notas que estão sendo cantadas, como também não dá pra destoar na intenção da música, na intenção do que se quer passar. Então, quando se percebe que, tem um grupo que tá em conjunto, que tá conseguindo fazer aquela harmonia, não tão perfeita, porque a gente era meio perdidinho na época também (risada), mas uma harmonia que fica bonita de se ouvir, você também quer entrar junto.

N: Aquilo afeta.

S: É! Todo mundo, por mais que não seja músico profissional, ou não tenha uma carreira de muito tempo na música, percebe quando tem alguma coisa que tá fora. E ainda mais quando é você mesmo que tá fora (risos). E você tenta de certa forma. A música traz muito isso, você tenta se encaixar. Precisa de prática, precisa de estudo? Precisa.

E é a mesma coisa que aconteceu no próprio coral. Precisou de um certo tempo pra poder acostumar o ouvido. Precisou que as outras pessoas vissem que havia um sentido no que tava sendo proposto, e que as pessoas estavam realmente se importando com aquilo, pra também passar a se importar. É como o aprendizado da própria música. Pra você se encaixar

na harmonia, você precisa entender e querer estar junto, e não sobressair, e não querer ser diferente.

Há momentos que precisam da diferença para você ter um belo na música, um contraste, mas têm momento que não. E a própria música em si, e o fato de estar cantando em coro, faz com que a gente pelo menos tente, de certa forma, abrir para todo mundo pensar... pra todo mundo tentar viver a mesma emoção, pra poder fazer que algo ressoe bem e fique bonito.

E a gente se sente mais confortável, é como, você sente um certo desconforto, é tipo como “Eu tô fora! O que está acontecendo comigo? (risadas) por que tá tão bonito, e eu não quero fazer parte daquilo?”.

N: Como se a beleza da música te chamasse atenção.

S: chama! Chama atenção. Por mais que o *Grito Olímpico* tenha sido aceito depois da entrada da *Estórias da Floresta*, eu acho até que de certa forma...

É porque esse canto delicadinho de *Estórias da Floresta* chama a atenção, é aconchegante, então, de certa forma, aqueles que tomaram o *Grito* com repulsa, tiveram um certo aconchego, e pensaram em abrir. Até porque o conjunto inteiro, por mais que seja diferente, ele encaixa. Pô, ficou legal.

É evidente que, ninguém vai gostar de tudo, nem todo mundo vai... (Neila interrompe Sarah)

N: Então, foi um movimento de composição de coisas aparentemente diversas, que... (Sarah interrompe Neila)

S: Sim. Que aí se criou um grupo mais homogêneo. Eu gosto de tal parte, fulano gosta de outra parte, então, vamos juntar aquilo que todo mundo gosta, e no fim, fez a obra toda.

E aí, é buscando juntar os pedacinhos e tudo mais. Porque é muito bonitinho! É gracioso de se cantar, e pra alguns que tinham uma certa repulsa da... porque não é próprio de si, da firmeza, do pulso forte, da certa agressividade que tinha o *Grito*, mas, se reconfortava na parte em que era mais bonitinho.

N: E essa parte da repulsa da coisa forte...

S: (risadas). Muitos também já tinham, já gostavam desse lado. (risos)

N: Mas gostar desse lado, passou a acontecer com quem não gostava. Isso que eu achei interessante. Não foi uma coisa de “não aceitar”.

S: Porque não era algo comum. Não era algo que eles tinham contato.

N: Então, essa virada dessa coisa forte é que é legal né? Como que vocês conseguiam fazer isso junto, um com o outro, discutindo e conversando.

S: É que é a própria... Assim, era um coro muito grande, então, você tinha a realidade de pessoas bem diferentes, e tinham pessoas que... Por exemplo, o próprio Leo. Eu nunca na minha vida pensei de ter um amigo como o Leo. Porque ele sempre foi muito aberto a essas questões sociais e tudo mais, e, a gente se encontrou justamente no coral, ideias totalmente opostas, e trabalhamos muito bem juntos.

N: E são amigos né? Amicíssimos. (risos)

S: É! E contato com a realidade de pessoas diferentes dentro do coro... Porque também não era só a música como eu falei... ficaram muitos amigos, ficaram muitas lembranças de saídas [para apresentações externas] com o pessoal, e essa vivência, esses relacionamentos, dentro do próprio coral fez a gente crescer, fez a gente ter contatos totalmente diferentes. Que nem na época, eu lembro que eu nunca tive muitos amigos na minha turma, eu era do nono ano. Os meus amigos de passar recreio e coisas assim, era o pessoal do terceiro (ensino médio), pessoal da primeira turma do coral. Era com quem eu passava o recreio (risadas), era com quem eu comecei a me enturmar de início, e eram pessoas que eu nunca teria contato se eu não tivesse entrado pro próprio coral. E hoje, até engraçado isso, a congregação que eu faço parte, eu conheci por causa da Débora que era do coral. E hoje o Leonardo, meu marido, também toca lá (risos), por causa de uma amiga que eu fiz no próprio coral. Eu cheguei... O Ramon, a gente ficou no CEFETEC, a gente não ficou no Pedro II, a gente regeu um coral lá, nós dois.

N: Que legal Sarah!

S: É (risos). Lá foi a minha... Não sei se foi porque lá eu não conhecia tanta gente... Porque o Ramon foi primeiro pro CEFETEC, e aí conheceu o único professor de música que tem no CEFETEC, que tinha, não sei se ele ainda continua lá. E aí deu início ao coral lá. Só que o coral era muito pequenininho, e era obrigatório para quem fazia música, então o pessoal pelo fato de ser obrigatório, trazia uma certa... Não fez com que ele fosse muito bem aceito. E aí quando eu passei para o CEFETEC, o Ramon me chamou. E aí eu fui. E aí eu encontrei uma realidade totalmente diferente (risos), com um professor que não batia muito bem das ideias, parecia que queria que as ideias dele fossem na forçação de barra, tipo, “Não! A gente tem que fazer o canto tal. Tem que fazer não sei o que...” E você via que o pessoal não gostava, e tava ali pra conseguir a nota, e pra poder passar. E aí aos poucos (Sarah e Ramon), a gente já era de um coral antes, a gente foi quebrando o Josué [codinome], o

professor, “Pô, vamos fazer assim, vamos mudar e tal...”, com a própria experiência que a gente tinha do coral anterior. Obvio que não tinha os arranjos da professora Neila Ruiz (risadas) e que a gente não tinha estrutura...

N: Mas vocês faziam muitas coisas boas também. Eu pegava muita carona na ideia de vocês.

S: A gente tinha... Mas foi tudo sempre que nem... Eu monto muito arranjo hoje pra igreja, mas eu não tenho o conhecimento de botar isso em partitura.

N: Mas essa capacidade de montar o arranjo é uma coisa que, talvez você sinta assim, porque você fazia isso lá também.

S: É (risadas). As terças e quintas dá pra levar. (risos)

N: E todo mundo pode ter também né?

S: É uma coisa que hoje se tornou mais intuitiva. Na época também, o Ramon tinha um conhecimento muito maior que o meu.

N: Mas a intuição também não é um modo de conhecimento?

S: É! É verdade.

N: E a gente não desenvolvia isso no coral?

S: É verdade. Tanto que tinha muita coisa que a gente falava assim: “é eu até imaginei que ia ser assim mesmo” (risadas).

N: Vocês mudavam meus arranjos sempre (risadas).

S: É verdade (risos)

N: Mas continua falando, que você chegou lá, e...

S: Aí o Ramon tava meio triste porque não tava dando certo. E tinham umas cinco pessoas no coral quando eu cheguei. Aí eu entrei e falei, “Não, vamos tentar...” E assim, você via que não tinha “um por que” daquilo a gente tava cantando, umas músicas nada a ver, uma que não combinava nada com a outra. Era o que o professor tinha lá na pastinha dele e que a gente ia fazer. E aí a gente foi dando ideia e tal. E aí como ele viu que não tinha dado certo até então, ele foi deixando a gente fazer. Claro que tinham algumas coisas que ele queria porque queria que fossem do jeito dele. E a gente óbvio, ele era o professor, e a gente ia discutir? Não. (risos)

E aí fez. E aí lá, eu tive a primeira, a primeira regência. Por quê? A gente andou tanto com as coisas do coral, que por mais que você fosse obrigado, como eram os alunos que tavam fazendo, era eu e Ramon, o pessoal foi aceitando melhor, até porque pela forma de saber se comunicar no mesmo nível, e não pela gritaria.

E aí a gente fez. A gente fez várias músicas até. Foi uma apresentação grande, a primeira apresentação daquele coral. E o Ramon fazia dança de salão, ele incluiu no meio da apresentação, e acabou que a regência ficou pra mim (risadas) porque ele saiu fora. Porque ele foi dançar, e eu tive que reger.

(Neila e Sarah começam a rir juntas).

E foi bem legal, e eu acho que o mais legal até, foi que na hora eu acho que fiquei um pouquinho com raiva. Tanto o Ramon quanto eu, porque a gente fez a apresentação, ficou linda, e eu nunca tinha feito uma apresentação tão grande num coral. E todas as apresentações do coral eram cantando “Como é grande o meu amor por você”, (risos) E ele só tinha essa música (risadas).

E aí o pessoal ficou espantado, porque ficou esperando uma coisa bem chatinha, e aí viram a apresentação, e viram que a gente modificou e tal, e a gente um trabalhão de um semestre inteiro. E no fim, o Josué simplesmente ignorou o nosso trabalho “Porque eu fiz isso! Eu fiz aquilo...” (Sarah imita a voz do professor Josué).

Aí no final a gente pensou (Sarah e Ramon): “Se bem que... Deixa pra lá né? A intensão era o coro mesmo. O coro foi visto. Então...”.

N: Ele não reconheceu a autoria de vocês né?

S: pior que acabou, e a gente aceitou isso, mas a gente não conseguiu dar sequência. Porque o Ramon já tava perto de se formar, então ele já não conseguia mais dar tanta atenção ao coro. E aí eu não sei o que aconteceu, eu não sei por que eu sai.

Ham tá! (Sarah começa a recordar). E aí, como teve essa visibilidade e não sei o que... O Josué tentou entrar de novo pra levar de frente, e o pessoal foi se afastando e tal, e aí deu uma amornada também né.

N: Claro, porque todo aquele movimento de vocês já não estava mais lá.

Mas o que você diz, quando falou desse coro? No CEFETEC era um outro coro né?

S: Totalmente diferente (risos).

N: Então como é que você acha que essa experiência que você teve no coral do Pedro II colaborou para que vocês fizessem isso lá?

S: Bom, primeiro o contato com a música (risos), porque aonde eu comecei todo esse contato, de montagem de arranjo, questão de harmonia, e o que seria timbragem, foi dentro do coral do Pedro II. Sem essa base, eu não teria condições nenhuma de levar um coral à frente.

(Neila fica inquieta e tenta refazer a pergunta)

N: Desculpa, vou refazer minha pergunta.

O que você acha que tem de diferente entre esse coro que você viveu no Pedro II, e aquele que você viu lá na CEFETEC?

S: Então, do Pedro II, era um... Ninguém tava ali porque foi obrigado. Todo mundo entrou porque quis. Já no CEFET, a gente era obrigado no primeiro semestre, primeiro e segundo semestre, a escolher uma modalidade artística, tinha que ter uma matéria que era de artes, então a gente tinha três professores para escolher, três turmas; a turma de teatro, a turma de música ou a turma de fotografia. E eu lembro que na época que eu entrei, a professora de fotografia tava de licença, então a gente só tinha dois professores pra escolher, ou de música, ou de teatro. Só que o professor de música não dava aula de música, que era o Josué. Ele só tinha o coro. Então, tinha muita gente que era pra dividir em três turmas, pra dividir só em duas. E as turmas de teatro não podiam ser muito grande, porque o espaço era pequeno.

Então que acabou que virou um monte de gente, obrigada a fazer música, e gente que nunca teve contato com a música... E até porque no próprio Pedro II a gente sempre teve música na grade, então querendo ou não, você tinha um contato, já conhecia um pouquinho. E lá, já tinha pessoas de realidades totalmente diferentes, e pessoas que não se conheciam, e que estavam obrigados a estarem ali. E tudo por questão de nota.

No coral não! (se referindo ao Pedro II)

A gente entrava por convite de amigos, e pelo próprio convite da senhora, e ficava porque queria estar ali, não porque era uma obrigação.

E acabou que a gente teve que... Era um local lá no Pedro II, era um local agradável, a gente convivia bem. Se quisesse sair, tava sempre aberto pra sair, mas tava sempre aberto pra voltar. Então, era tipo casa de mãe. (risadas).

E já o do CEFETEC, era bem casa de sogra (risadas). Se tava alí porque tinha que tá. (risadas).

E isso muda muito, quando você faz alguma coisa por obrigação, você não tem o mesmo estímulo. E também é uma forma de acolhimento. Porque mesmo que fosse obrigado, tem o próprio pessoal do teatro, no teatro, não tinha aquela repulsa por fazer as apresentações que o pessoal do coral tinha. Porque o tratamento que recebia quando chegava, era totalmente diferente.

Ham tá! Agora que eu lembrei porque que eu saí do coral. (se referindo ao coral do CEFETEC). Porque no semestre seguinte eu escolhi teatro. Acho que por conta do professor ter ignorado...

(Neila dá continuidade à frase de Sarah)

N: A sua contribuição... E a produção de vocês.

S: Eu escolhi teatro. E fui pro teatro!

N: Então esse senso de participação no coral do Pedro II pra você era real.

Aluna: Sim, sim. Tanto que a gente começou pequitinho, eu lembro que a gente não era muito mais de vinte cabeças, e começou a surgir gente, e foi surgindo... E a própria arte quando feita de coração, ela chama a atenção né?

E assim que a gente terminou, lá no CEFETEC, a apresentação, a gente teve muita procura pro coral.

N: E no coral do Pedro II?

S: Então, lá, eu acho que o momento que a gente começou a ter mais... A gente era uma turma pequena, mas a gente começou a crescer mais quando... Quando foi?

A gente começou a fazer apresentações maiores e mais elaboradas né. (risadas)

Aí, isso começou a chamar mais atenção.

(Neila parece mostrar uma fotografia para Sarah)

N: Esse foi o coro de 2009, você acha esse coro pequeno?

S: Não. Mas esse aqui, já tinha muita gente que não era de quando a gente iniciou.

N: Esse é o coro que cantou *Histórias da Floresta*.

(Sarah parece surpresa com a quantidade de pessoas no coral da época)

S: Eu acho que entrei no final de 2008, porque aquela apresentação de flauta não ia ser no início de ano. Do Max, que foi quando eu realmente cantei. Essas apresentações geralmente são em final de ano.

N: novembro e outubro né?

S: Nossa! (risadas) Tem gente aqui que eu não vejo há tanto tempo.

(Sarah parece ficar observando durante alguns segundos as fotografias do coral)

S: E é justamente... Quando o pessoal vê o belo, e vê que funcionou...

N: lembra da apresentação em que a Debora tocou violino? Você tava nessa apresentação natalina?

S: Sim.

N: Então, isso foi do Natal 2008. Foi quando a gente arrecadou dinheiro para arrumar o piano... Foi quando você estava entrando.

S: Eu lembro que quando eu entrei, tinha muito arranjo pronto, e eu tive que me virar. (risadas)

(Durante alguns instantes Neila e Sarah ficam observando as fotografias e relembram das pessoas, dos cenários e das apresentações do coral – a partir de 17:30 do terceiro áudio)

N: Então, a amizade é uma coisa forte né?

S: É eu acho que sim. Eu acho que é meio difícil você estar ali cantando com alguém que, tipo, a voz da pessoa tá ali encaixando com a sua e você não vai ter nenhuma relação com aquela pessoa? Você acaba criando vínculos em relação a isso. E também eu precisei de muita ajuda quando eu entrei, e foi aí que eu me aproximei da Debora. E aí a gente ficou muito amiga fora do próprio coral. E se não fosse a amizade também com o Ramonzinho, o coral nunca tinha existido (risos), nunca teria tido aquela apresentação que foi muito bacana também.

E foi de uma realidade diferente, e lá no CEFETEC, todo mundo viu que o Ramon e eu, que a gente tava querendo ajudar e melhorar a nossa situação que estava bem crítica com o professor, extremamente chato, com umas músicas e uns arranjos que ninguém gostava. E assim, ele falava como se estivesse falando para músicos experientes e não era a realidade, eram alunos que vieram de locais totalmente diferentes, então, a gente tentava trazer pra uma linguagem mais... Digamos mais mundana. E aí o pessoal agarrou a ideia porque viu que a gente tava tentando ajudar. Porque a situação tava ruim. Então o pessoal colaborou. Tanto que no fim, no dia da apresentação tinha muita gente. Eu até esperava que muita gente não aparecesse.

Neila: Então, o espírito colaborativo é fundamental pra você construir juntos, uma música, pra você fazer música juntos.

S: Sim! Foi só a partir daí que começou a dar certo. E como eles viram que se cada um ajudasse, se cada um tentasse ajudar o coleguinha, dava pra ficar algo bonito. Isso é algo presente de coro, de coral.

Isso que eu falo com ele [o marido dela que passava nesse momento pela sala], que eu sinto muita falta de cantar em coral, porque depois eu fiz parte desses musicais que já é uma realidade um pouquinho... Por mais que já tenha essa parte de canto em coro, de montagem de arranjo e tudo mais, você tem também muito... O ego é muito mais ressaltado ali dentro. Porque você tem seus solos e vários sons e assim, nesse mundo mais comercial,

é assim, “fulaninho é sete vezes maior do que você?” Que bom. Ele vai aparecer sete vezes mais, dentro do espetáculo, e só lamento por você. E é bem assim.

E foi até o que fez um pouco eu me afastar do musical do último ano. Porque não...

A música pra mim nunca foi uma forma de destaque, ou de querer ser reconhecida por ela. Depois dessa experiência de estar com a música no coral, eu sempre gostei de fazer parte dela, e não que ela fosse o que me levaria a ser reconhecida, a ser destacada.

E aí, foi legal a experiência de musical? Foi, até foi. Gostaria de fazer outros? Gostaria, mas, nesse último ano, foi meio assim, tipo... Legal, mas então, eu tenho setenta coisas pra apresentar num musical, e o fulaninho não tem porque ele não é bom, e ninguém vai ajudar ele a ser melhor. Ele simplesmente vai ser descartado. E isso me incomodou um pouco, e aproveitei o ensejo da gravidez também... E não vou participar esse ano.

N: Essa coisa do descartável do “comercial” então, que você estava mencionando, do brilho individual, da falta dessa coisa coletiva, é totalmente oposta a essa experiência de cantar em coral na escola?

S: Sim, sim. E aí eu tava comentando com ele [o marido] também de... Questão de cantar na igreja. Na igreja evangélica você vê diversos coros, uma coisa bem trabalhada e tal. Na igreja católica isso já não é tanto uma realidade, você já vê um pessoal mais despreparado, e nem tão preocupado assim com a música. E dentro da igreja católica tem uma coisa engraçada que é... É errado você ser bom, que aí você tá tentando aparecer (risos).

N: Já é o contrário (risos).

S: É. Ele fica revoltado com isso. Porque tocava na orquestra da igreja dele, que era a Igreja Evangélica Brasileira, eu acho, e era uma orquestra, tinha um maestro e tudo mais, e todo mundo colaborava, e se esforçava pra aprender, tinha ensaios de horas. E aí ele entrou numa realidade, que não são de todas, mas da maioria das igrejas católicas. Você tem um ministério que se formou, e que de última hora passam as coisas pra poder apresentar. E isso também me incomodava muito, porque eu sempre participei dos processos onde você era quem preparava tudo. E se você se destaca porque canta já há algum tempo, e tem uma voz melhor, você já é o errado da situação. (risos)

Aí eu falo pra ele: Por isso que eu gosto de cantar em coral. Lá não tinha essas coisas. (risadas)

N: Você tá mapeando suas experiências musicais pra gente, e falando o que cada uma te mexeu, no sentido de dizer “Puxa vida! Como o cantar em coro foi uma outra experiência.”

S: Ano passado, depois dessas experiências de reger no CEFETEC e tudo mais, e de participar nos musicais com a Ziza, eu acabei ganhando uma carga bem maior de contato com a música, de preparação e de técnica vocal e tudo mais. E foi engraçado, um dia lá na igreja, e o dia mais importante para uma igreja católica é a páscoa, e aí, a missa de páscoa é “a missa”, e eu sempre cantava e participava, e um ano eu resolvi viajar, eu tinha um certo destaque lá. No que eu viajei, pra Formiga, pra passar a páscoa lá, foram reclamar com o padre que, a missa de páscoa tinha sido horrível, que ela não tinha sido preparada e realmente, mas, foram reclamar com o padre que a missa foi horrível porque eu não estava lá. Porque por mais que eu não estivesse de frente, como já tinha tido essa experiência de cantar em conjunto, cantar em coro, quando você vê que, não esta sendo preparado algo, você tenta ajudar a preparar.

Houve essa reclamação, e no ano passado, a gente falou “Então tá, eu vou pegar de frente e a gente monta isso daí”. Aí eu queria me matar (risos). A Neila é louca! Como é que ela conseguia levar um coral com crianças, e eu tenho cinco adultos que eu não consigo controlar. (risadas)

E aí a gente fez, a missa ficou ótima, a gente fez tudo com separação de vozes e tudo mais, mas você via que era um grupo totalmente disperso, que não tinha aquela convivência musical quanto a gente teve no coral, a gente se encontrava toda semana, duas vezes na semana, a gente tava ali junto, preparando, e não sei o que...

E em todas as outras realidades que eu tive algumas mais comerciais, então você estava obrigado a estar ali, e eram ensaios extremamente exaustivos, pois precisava estar tudo perfeito para poder apresentar o musical, ou eram coisas mais obrigadas, como foi no coral do CEFETEC e na igreja também. Não que eu seja obrigada a estar lá (se refere a igreja), mas é um compromisso que você está todo domingo, e se você não estiver não vai ter quem faça...

N: E o que te levava a estar no coral? Porque você fala tanto, acho bonito isso, da obrigação dos dois lugares. Um pela liturgia, por ter a obrigação das apresentações, o outro, por ser uma matéria de notas, por ter que fazer aquilo.

S: Porque no coral a gente vivia a música. Era o viver a música em conjunto, e estar em contato. E o que chamava a atenção era viver a música livre da forma com que ela era, a gente poder experimentar e beber daquilo quando quisesse, porque estava aberto. Já os outros era um remédio que você tinha que tomar.

N: E o que era essa “experimentação” para você? Você fala de poder “experimental”, acho bonita essa palavra. Você fala: “lá no coral a gente experimentava”, “o coral era aberto, e a gente tava aberto”. Você falava de abertura, experimento e isso me interessa muito. (risos)

S: Eu acho que lá, é tanto a questão do experimentar, porque, por exemplo, pra mim, eu não... Música brasileira eu não era chegada não, e lá que eu comecei a ter o contato. Então, eram propostas totalmente diferentes, músicas que eu nunca tinha escutado na vida, que um monte de gente conhecia e que eu nunca tinha escutado, e você tem a oportunidade de experimentar algo diferente, e poder fazer parte daquilo, mesmo não sendo daquele meio. Era o local onde eu conseguia encontrar algo diferente e que era bonito e que me chamava atenção.

Acho que esse é mais o fato do novo, e do que me permite fazer parte, e por mais que a senhora propusesse muitos arranjos, muitas vezes a senhora abria para que a gente pudesse escolher repertório, músicas que a gente achasse legal e tal, e como tinha muita gente diferente no coral, até porque no Pedro II, os alunos de lá, cada um é de um bairro diferente e vem de famílias totalmente diferentes, cada um tinha uma vivência e trazia uma bagagem própria. Então surgiam coisas ali dentro, surgiam assuntos, músicas e questões diferentes a serem tratadas que a gente não tinha contato fora dali. Então, a gente tinha lá dentro. E era legal. Essa troca de experiência de um com o outro, de conhecer a própria mistura de bagagens entre um e outro, acho que isso era o mais legal do coral em si. E de poder fazer parte da vida do outro também, aquilo ali era algo que fulaninho gostava que fulaninho cantasse, nunca me vi fazendo aquilo, e tive a oportunidade de fazer, porque estava em conjunto com ele. Acho que é mais ou menos isso.

N: Sarah, pra terminar nossa entrevista. O que fica pra você de mais forte, dessa experiência, se fosse falar em poucas palavras? O que ficou de mais forte dessa experiência coral?

S: Eu acho que, o coral, ele fez com que eu pudesse fazer parte de algo que era belo, e não era falso, porque a gente estava vivendo, não era apenas uma beleza ilusória, porque a gente vivia aquilo que a gente tava tentando cantar aos outros. E o coral permitiu estar me juntando a pessoas diferentes, a culturas diferentes, e mesmo todos sendo diferentes, éramos um só. A gente sempre foi um coral. A gente sempre foi um grupo, e no juntar e ser um só, você tinha aquela sensação de uma vibração única, acho que isso era o que mais me marcava, e era isso que eu tentava buscar em outros lugares e não aconteceu tanto (risos).

ANEXO 17 – ENTREVISTA COM VINÍCIUS

Neila: Vinícius, que bom ter você falando sobre o coral do Pedro II... Queria que você falasse à vontade pra dizer o que você acha importante sobre o coral na sua vida. Como foi tua experiência cantando com a gente?

Vinícius: Então, eu entrei no coro em 2012. Foi quando eu também entrei no Pedro II... e com último projeto... que era fazer alguma coisa que me expressasse artisticamente. Na época eu queria ir...

[N pega três fotos e mostra a V]

N: V, você se lembra? [N pergunta a V após 0:32 segundos.]

V: Lembro.

[N e V riem.]

V: Ah, legal! É... Nossa! Três momentos diferentes aqui, né? Um inclusive era do pessoal da minha galera, mas eu não estava presente [foto com o coral de uniforme novo- o de camisetas azuis]. Essa foto daqui, é uma foto de um dia muito especial! A gente ia lá todo ano fazer aquele projeto no INCA e... uma coisa muito marcante desses dias era justamente a gente ir cantar, e cantar para as pessoas do hospital do câncer... Entrar num ambiente de muita vulnerabilidade emocional, de muita instabilidade para os familiares... eu lembro que era uma saga... A gente entrava de cima pra baixo, do último andar até o primeiro...a gente cantava nos corredores e o som ia ecoando pelos quartos... Eu me lembro da gente escrevendo cartinhas de natal e era um consolo pras famílias...Muitas famílias choravam com a gente, dizendo das suas dificuldades e como a música era um momento de cura pra essas pessoas que estavam doentes... Isso é muito forte...Eu sempre achei que nessa experiência se criava uma egrégora ao redor do grupo, do coro, porque a gente saía de lá extasiado, muito emocionado e também muito contente por levar ... por ir... O próprio Dr. Eduardo, que coordenava o projeto, nos disse várias vezes que o número de remédios nesses dias reduzia bastante. Então o poder que o som, que a música levava, especialmente para o paciente que reduzia o remédio e, mais ainda, para as famílias, é uma questão muito forte. Quando você está com alguma questão e a sua família te acode, ou as pessoas que estão mais próximas de você, doente, também a saúde mental delas precisa ser preservada. Então de que maneira a música também leva uma preservação mental, uma cura, o momento disso...é uma coisa muito forte... [Ele volta a ver as fotos e comenta:] eu me lembro desse dia muito cheio, várias pessoas aqui... várias pessoas novinhas, né?! [V ri] Dudu! Dudu aqui com uma

carinha de criança... Dudu já tá um homão... outro dia encontrei Dudu na rua... Dudu já tá com barba... [V e N riem] ... Dudu pequenininho no contralto e agora tá aí, né. Várias pessoas que eu não vejo já há muito tempo, né? Engraçado... como as pessoas passam... E eu acho que isso também tá muito dentro da proposta de coro em escola, né? Como que essas coisas vêm e vão. Por exemplo, eu tô vendo aqui várias pessoas... a Tainá. A Tainá entrou comigo, estudou na mesma sala que eu e ficou três meses no coro, quatro. E ela passou, assim... rápido. Tem mais gente... o Eleandro fazendo pesquisa... Então, tem as pessoas que passam... elas vêm, às vezes ficam um ano, às vezes ficam três, às vezes passam um tempo maior... Às vezes não querem cantar... só querem tocar... o Rogério... tinha uma briga enorme com o Rogério... “Rogério, quando é que você vai cantar?” e essa coisa dele só querer tocar guitarra e tal e ir explorando assim... muito legal... Muito legal rever essa foto sua... muito legal! Várias pessoas aqui queridas e que eu não vejo há um tempo, bom tempo já. Enfim...

Mas, quando eu cheguei no coro... eu cheguei em 2012... foi quando eu entrei no coro... É... eu tinha uma necessidade de expressão e aí foi muito doido porque antes de eu entrar no coro em parte eu já sabia do que se tratava o seu trabalho, né? O Cleiton, um amigo meu, já tinha falado da sua oficina lá na Associação de Canto e Coral e falou que você era professora do Pedro II. Ele logo me indicou assim: “olha, se for no mesmo lugar que ela trabalha... vai, faz, que eu acho que você vai poder...” Não tive a oportunidade de começar trabalhando com teatro, que era a minha prioridade na época, mas fui trabalhando com coro e descobri coisas assim... loucas... muito loucas e muito fortes para mim até hoje. É... lidar com a dimensão da voz, uma coisa que eu nunca tinha trabalhado na vida, nunca, nunca, nunca, embora, algumas vezes feito teatro, mas nunca trabalhando especificamente a voz, foi muito doido porque eu entrava[na música] e eu não tinha dimensão das notas que eu emitia... Eu tinha uma voz agudinha e você vai vendo que, no processo de transformação, a sua voz vai entrando pra um outro lugar. Enfim... foram muitas descobertas... Eu gostei muito de ter entrado no primeiro ano porque eu também vivenciei a escola através do coral e isso é muito forte pra mim. O Coral é a coisa que fica da escola em mim, pra mim, que dura em mim. Óbvio que tem outras coisas que nos provocam, mas a coisa que mais me deteve dentro da escola foi o coro por uma questão de uma... de um descobrimento mesmo dentro de mim. Acho que eu tenho uma relação de todas as minhas descobertas, que passam pela minha sexualidade, que passam pela forma como eu quero me colocar no mundo, pela forma como eu quero que as pessoas me vejam. Isso tudo foi o coral que me proporcionou vivenciar dentro do ambiente da escola. Porque, por exemplo, você... eu sempre gostei dessa

coisa de fazer projetos, de gerir coisas, de estar ali com projetos, e foi no coral que eu tive essa oportunidade, né? Atuando como monitor, trabalhando no FESTCOR, acho que me deu uma dimensão - a dimensão de eu gostar muito de cultura, muito de música... Acho que isso vem de duas coisas: uma, do meu tio João, uma coisa muito pessoal de eu estar assim, ali com ele; e outra, de ter ido pro coro também, muito por conta do meu tio assim... dessa relação de música que eu construí a partir dele. E chegar na escola e poder me desenvolver através do coro foi muito importante através da música em diferentes lugares: cantando, ajudando a pensar, a planejar o coro como monitor, organizando o FESTCOR, que era um projeto também que a gente fazia e se desenvolvia. Então para mim [o coro] foi uma outra vivência de escola. Nunca fui um aluno nota 10, no sentido de ser o aluno ali que sempre tira as melhores notas, que sempre está interessado em todas as disciplinas, não é o meu perfil. Meu perfil sempre foi o de aluno de projeto, de extensão, de extracurricular. Sempre. É... tô muito mais localizado aí nesse tipo de escola do que na escola da sala de aula, da cadeira, da prova... isso nunca me agradou. Nunca me agradou ...porque eu nunca consegui me expressar nisso, né?! É... engraçado porque... eu tenho lido muito por conta da faculdade sobre essa coisa da inteligência. Inteligência nada mais é do que aquilo que a gente associa, que a gente relaciona, são as associações das coisas, as relações que a gente faz daquilo que a gente já sabe, mesmo que intuitivamente, que a gente traz no corpo. E desenvolver a minha inteligência ou desenvolver uma inteligência a partir da sala de aula era uma coisa mais de decorar, mais de “aprender” [ele faz um gesto de colocar entre aspas a palavra ‘aprender’] ... Aprender no sentido de “ler” um livro escolar pra reter uma informação, um conceito, ou decorar uma fórmula pra ser utilizada ou inutilizada na prova... E eu via que os projetos fora da escola eles davam sentido àquilo que eu aprendia. Por exemplo, hoje, eu continuo cantando... hoje, para mim, pegar uma partitura, óbvio, eu não sei todos os meandros, todos os detalhes de uma partitura, mas eu pego uma partitura e reconheço os elementos que eu aprendi porque eu cantava no coro. Muito mais do que uma simples aula “hoje nós vamos ‘aprender’ a ler uma partitura!”. “Pentagrama, não sei o que... Pausa e não sei o que...” Não. A prática do coro me fez aprender a linguagem da música mesmo que minimamente. É óbvio que eu não vou conseguir solfejar uma partitura, mas eu sei identificar elementos dessa partitura como indicações... Quando eu tô cantando eu sei que aqui tem uma pausa, eu sei que aqui a nota vai saltar pra uma outra mais aguda ou mais grave, que existe uma situação de ritmo - nota longa, nota curta, que tem uma relação da minha voz [naípe] com as outras

vozes [naipes]. Eu vejo a partitura como uma espécie de referência. Então isso foi uma coisa assim...

Descobrir minha voz também foi me descobrir, né. O que eu disse... me descobrir é saber me expressar. Eu acho que eu sempre tive isso. Eu sempre tive uma necessidade de expressão artística porque eu precisava saber me expressar prá coisas da minha vida, pro que eu sentia, pro meu inconsciente, prá coisas que passavam ...assim pra mim... então, é isso... o canto me ajudou muito, me desenvolveu muito. Eu entrei no coro... eu me lembro muito de você chegando na sala de aula junto com a Gisela, né... e da gente... por conta da aula de música... e eu ficando assim, até um pouco bolado porque o primeiro semestre seria de artes e não de música, que era uma coisa que eu tava animado. É... foi isso esse primeiro ano: conhecer pessoas e fazer amizades. Isso também é uma coisa que pra mim é uma herança que eu também recebo do coro. Os amigos que mais ficaram da escola, coincidentemente ou não, são os amigos que cantaram comigo no coro.

N: Por que você acha que essa força... estabeleceu mais [essa amizade] ...

[V responde antes mesmo de N concluir a pergunta]

V: Porque a gente fazia música junto. A gente fazia música junto. Eu, Paulo, Malu, Igor, Téio, Clarissa... tantos outros... a gente tinha uma amizade que tinha todas as tramas, tudo, tudo, tudo... todas as tramas... as brigas: “Ah, eu gosto disso você não gosta”, “ah, você é assim eu sou assado”. Coisas que a gente também vai aprendendo. A escola também dá uma dimensão da gente aprender socialmente, entendendo que o outro... existe... você tem que estar aberto pra receber o outro... o outro é de uma maneira diferente de você e você vai compondo com isso. E, pô, quando você faz música junto é do caralho! Você canta junto... a gente matava duas aulas juntos pra poder tocar depois do ensaio do coro, porque a gente tava tão animado fazendo música...

[N e V riem] N diz rindo: Eu não sabia disso...

V: A gente fazia música. Então... a coisa que eu mais gostava: terça e sexta-feira... ir pro ensaio do coro. Tinha dia que a escola, a sala de aula, eram diferentes no sentido energético, uma crença pessoal minha, ... no sentido energético o dia era diferente na sala de aula da escola, porque eu tinha passado pelo coro... que era a primeira atividade do dia. Como eu estudava no turno da tarde, era a primeira atividade do dia. Então eu cantava no coro e depois eu assistia a aula. E isso era muito doido...por exemplo, eu não era muito chegado a matemática, e normalmente às sextas-feiras, por dois anos se não me engano, eu saía do coro e ia pra aula de matemática e tinha uma outra recepção. Não porque tinha uma

mágica aí, mas porque eu recebia, aceitava isso. A música que eu fazia me expressava e então eu ia pra aula bem. E essa relação com os amigos cresceu muito em torno disso. Porque a partir do coral, do cantar junto, a gente passou a estar junto em outros momentos: “Vamo encontrar pra fazer uma música? Vamo cantar junto?”. Aí dois ou três sabem tocar violão, um sabe cantar, o outro sabe ... e a gente se organizava e virava a noite no que a gente chamava de “saraus”. Então a gente ia pra casa de um... ia pra minha casa... Já fomos pra casa da Mariana Omena, pra casa do Pedro, pra casa do Cauê... era sempre assim: a noite toda conversando e tocando... fazendo música. E aí, é claro, como a gente cantava no mesmo coral, fazia os arranjos do coro, lembrava as histórias... Isso até hoje é presente, sabe?! Se encontrar e passar um dia todo junto... e lembrar de tudo. E o coral tá dentro desse “tudo”, dessas coisas que a gente fez.

N: Quando você fala da amizade ... me interessa muito saber sobre isso. Então, eu queria que você falasse um pouquinho, como é pra você participar dos ensaios, o que você sentia que acontecia nos ensaios...o que te propiciava esse desejo de estar sempre lá, de abrir outra energia pras aulas, desses laços de amizade que se fizeram... O que que acontecia na rotina do coro, que você se lembra, durante os ensaios mesmo, que possa estar relacionado a isso que você está me dizendo? É possível dizer isso?

V: É sim. Me passaram vários momentos rápidos na mente. Eu acho que são duas relações, né. Eu acho que a música ajuda na construção da amizade e a amizade na construção da música. Acho que essa é a relação. E, por exemplo, eu me lembro muito bem que eu só pude construir uma amizade tão grande com o Paulo, porque eu sentava do lado dele. E aí é óbvio, no coro enquanto você tá ali ensaiando o outro naipe, inevitável que eu esteja ali “- Oi Paulo”. “- Oi, não sei o que...”. E aí você conversa um pouco... Então é uma dimensão que você tá fazendo ali...e também enquanto você canta junto... ao mesmo tempo você tá tentando aprender a sua voz com o outro...elaborando a música... É óbvio que, por uma questão de afinidade, você sempre procura quem você conhece mais, né.? Eu procurava muito o Paulo que sentava do meu lado e isso se constituiu em uma grande amizade. Por exemplo, algumas amizades só surgiram porque cantávamos no coral: Paulo, Malu, Téó, Clarissa. Não são pessoas da minha turma, não eram pessoas do meu ciclo, né?! Já outras pessoas, que inclusive cantaram comigo no coro, eu tive oportunidade de conhecer em outras ocasiões. Mas essas pessoas, em específico, eu só pude conhecer, só pude fazer e aprofundar uma amizade, como a que tivemos, por conta do coro. Tem uma coisa que eu acho que tem dentro do processo dos ensaios - é que tem várias coisas - é que você vai aprendendo a

compor, né? Eu acho que essa coisa de ir ensaiando os naipes...tem uma coisa que você aprendia vendo o outro cantar... às vezes o naipe estava com problema, ou de afinação - de chegar na altura de uma nota, ou de qualquer outra coisa que precisava de uma atenção. Por exemplo, agora a N vai trabalhar só o contralto. “Vamos trabalhar o contralto”. Aí às vezes canta um de cada vez pra que algumas questões se resolvam individualmente (e às vezes o trabalho era mais sobre uma ou duas pessoas) prá depois ir juntando um a um e o som daquele naipe ia se transformando... Todo esse processo permite você conhecer a sua voz, sem necessariamente que você esteja cantando, porque você escuta a voz do outro cantando sozinho e depois outros três ou quatro cantando juntos e depois todo o naipe cantando. E aí é possível apreender o que de cada voz está na relação das vozes entre si e de como formam uma sonoridade do naipe. Eu acho que o coral me localizou num lugar, e os ensaios me mostraram muito isso, [o] da composição, de como se faz, como se monta uma peça, como acontece essa relação -que é de entender que você é parte de um todo, que essa parte contribui pra um todo, mas que essa parte ela não é só, ela precisa compor, mas ela também... É uma relação muito louca essa... de você entender que o contralto faz aquela voz, e com mais a sua voz compõe isso, e com mais o soprano compõe aquilo, e com mais o baixo compõe o outro e faz um arranjo... e é bonito... é um processo de composição. Um processo onde toda a matéria, né - vou chamar assim, o coro enquanto uma matéria - tem várias particulazinhas que fazem um processo de maturidade, de trans-form-ação... Elas se transformam quando interagem entre si, elas se aprendem. Elas têm uma voz... essa é a sua voz... é assim que eu me coloco dentro do naipe também, que é de ser o micro do micro. É entender que você tem um timbre diferente, a sua sonoridade é diferente. E como é que você compõe com isso dentro de um naipe? Porque, um naipe não é uma voz só. Não é um quarteto, é quase um coro. Então você tem de cinco a sete vozes tenores... as meninas normalmente são muito mais, né?! Mas você tem cinco a sete vozes... sei lá... que eu me lembro era mais ou menos essa a quantidade de tenores que tinha quando eu cantei há uns três anos... e você vai aprendendo a compor. Um tem um timbre mais ... (como se diz?) mais “estridente”. O outro tem um timbre mais doce... Então você vai compondo com essas diferenças. Como é que você coloca sua voz ali pra soar com outras quatro (ou mais) vozes diferentes e que geram uma voz do naipe e que com outros naipes diferentes geram um arranjo?

N: O que possibilita essa timbragem... essa composição que você tá falando? Você tá falando desse processo de juntar um, o outro, de perceber o ensaio do outro naipe, de perceber a relação que os naipes têm entre si e dentro do próprio naipe das pessoas entre si,

de se perceber compondo com outros...mas o que é que basicamente possibilita isso acontecer? O que é que você acha vital pra que isso aconteça?

V: A escuta. A escuta é vital para compor com o outro. Eu aprendi no coro a escutar. É... essa é a coisa mais, “assim” [ele faz um gesto com as duas mãos espalmadas para fora]: escuta... total. Você escuta o outro pra entender que você compõe ali. Porque senão você... só emite. Você é só um emissário de uma voz que não compõe. Um emissário de cartas vazias. Você só... sabe?! Então, assim, escuta. Você escuta... você escuta... E escutar não é só o outro, não. É escutar a si mesmo. Me escutar. E isso, pra mim. Quando veio essa escuta pra mim ... foi uma grande transformação mesmo pra mim, pra minha voz, pra entender... eu tinha um grande problema de chegar na nota, você sabe... [V e N riem]... tinha uma questão de afinação... eu não sabia... eu era totalmente... totalmente [gesto da mão como que dizendo “fora”, sem noção] tinha uma questão assim, de tá perdido às vezes no espaço. Por um tempo a gente canta... existe uma questão de trabalho que geralmente se trata assim: quem precisa se escutar mais vai pra ponta do naipe [porque aí não fica entre dois (duas) outros(as) cantores(as) e sim, só ao lado de um(a)], pra facilitar aprender a se escutar enquanto escuta o outro também. E aí você se escuta e compõe com o outro, na escuta. Então, coro, pra mim, dentro desse processo que me ajuda a timbrar...a afinar... a me aprender... é um exercício constante de escuta, de escutas... Todo esse processo por exemplo, de ensaiar naipes, de você escutar um, depois três e depois todo o naipe, e todo o coro, identificando sutilezas... isso abre, transforma a sua escuta. Você passa a conseguir escutar de modos muito loucos... por exemplo, uma escuta como se fosse um “zoom” no som - você vai lá num elemento e traz ele destacado, e o contrário também...prá escutar um todo... É muito louco isso! Descobrir essa escuta...O que o coro me ensinou muito nesse processo durante esses três anos, foi escutar, escutar... assim... tudo! Desde tudo! E durante todos os processos: de técnica vocal, de ensaio das músicas, de você pesquisar, de você discutir algo, e... da gente ter as opiniões divergentes - “Ah, não quero isso. Quero aquilo” ... e pra mim, de todos esses processos, o mais forte foi a composição da música *Som*. Quando a gente vai se preparando lá pro FIC... depois pra PUC, rola um processo bem interessante porque é um processo onde a gente entende que um corpo, ele... ele... o corpo do coral, ele é impulsionado por alguém, por um trabalho de alguém, mas ele também não deixa de existir se esse alguém não tá presente. E aí, por exemplo, fazendo um paralelo, ... a regente tá ali, enquanto uma pessoa que impulsiona esse trabalho, que estimula, que provoca em determinada medida, né... porque... para a visão normativa, vou colocar assim, ela é a professora, a detentora do conhecimento

que se coloca ali, mas ela impulsiona, ela provoca, e esse corpo ele passa a se movimentar. Ativa. E você vai se relacionando, se transformando e até o momento que é possível sim que esse corpo funcione pelas suas relações, pelo modo como ele tá ali. E isso aconteceu no processo de *Som*. Você precisou se ausentar, por questões dos seus pais. Ficou um tempo fora, e a gente chegou ali pra trabalhar junto sem você, sem regente. Quem tinha um domínio maior musical assumiu a parte do ensaio... a gente começou a compor num processo de criação. O que que vai fazer com um poema? Vamo fazer um negócio mais tradicional? Vamo ler o texto, vamo ...num sei o que? Vamo fazer um som aqui? Vamo fazer umas onomatopeias explorando o som das palavras do poema? O que a gente vai fazer pra compor? E... aquele processo foi um processo louco porque o corpo também é confuso. Eu acho que é assim... existe uma questão da presença da regente... até é uma questão de planejamento do ensaio. Mas quando sai disso, quando o corpo funciona por si só, ele também entra num processo que eu vou chamar de “desorganização”, ou “organização desorganizada”. Justamente isso que foi o processo do *Som*: uma organização desorganizada porque a gente só compôs, só costurou o que ficou de processo final... não foi algo planejado. “Ah, fizemos essa parte agora tá pronto”. Não, não. Nós dividimos o coro em dois, em dois grupos. E um fez uma parte e o outro fez outra e depois no encontro fizemos uma terceira e mexemos aqui e mexemos ali...

[N fala antes de V concluir a fala]

N: É... eu não sei você se lembra de como foi esse processo, né?! Acho que seria interessante resgatar na sua memória. Porque... assim... eu me lembro... teve a coisa do festival, né?!

V: Isso.

N: E... Você lembra? Você pode resgatar isso pra não ficar eu aqui falando? Você lembra o motivo pelo qual a gente resolveu fazer o *Som*?

V: A gente ia pro Festival Internacional de Coros em Ouro Preto em 2012, em setembro de 2012, 21, 22 e 23...

N: Ah, lembra o dia, caraca...!

V: E o tema era o Carlos Drummond de Andrade e a gente tinha que escolher um poema, né, aliás... tinha a música tema e a gente se propôs a escolher um poema do Carlos Drummond de Andrade... agora eu não lembro se isso... se a questão do poema era uma determinação do festival ou se era uma questão...

N: Não. Talvez você não lembre desse detalhe, mas tinha uma peça em comum, lembra?! Que todos os corais iam fazer?

V: Sim! Que era a música tema. Foi qual?

N: A música tema, isso. Que era com um poema do Carlos Drummond de Andrade - eu não me lembro de quem era a música e o arranjo, mas foi enviado pra gente muito em cima.

V: Ah, sim!

N: E era difícil pra gente ler o arranjo em tão pouco tempo e cantar legal, né? Ia ficar muito “capenga”. Ia ficar muito tenso também. Então por isso a gente perguntou pra organização se, em vez da gente fazer a peça comum, a gente poderia fazer uma outra peça com um poema do Carlos Drummond de Andrade, nem que fosse uma composição do grupo. Aí o organizador falou que sim, contanto que ficasse dentro do tema que era a homenagem ao Drummond, né. Lembra disso agora?

[N e Vinicius riem]

V: Lembro. E lembro muito vivamente sobre o processo de escolha do poema, né. Isso foi uma luta, uma briga dentro do coro, uma questão... eu me lembro, assim, muito fortemente que eram dois, dois poemas... era o *Som* e o outro... esqueci...

N: Eram vários poemas.

V: É... vários.

N: Que a Elisa escolheu, lembra?

V: É... a gente escolheu dois pra ficar...

N: A Elisa levou um livrão...

V: Um livrão...

N: ... de uma coletânea que ela pegou da biblioteca da escola.

V: Foi... A Elisa não foi?! Foi a Elisa, né?! Elisa levou... a gente...

N: É. Ela levou acho que uns seis, sete, oito poemas... foram vários.

V: No final a gente chegou a dois.

N: Dois.

V: Eu esqueci o outro. Era o *Som*...

N: Eu tô com uma coisa de “amor” ...

V: É “amor” ... Era alguma coisa com “amor”, mas... é... que inclusive o outro grupo Água Viva, de Caraguatatuba fez, né? A gente até ficou impressionado. Fez esse e fez um outro poema que a gente não escolheu. Eu me lembro nesse processo, que foi muito louco,

que a gente... O poema *Som*, ele é uma coisa assim... [gestos com as mãos jogando coisas no ar]. O outro poema é cheio de rimas... uma métrica... tinha uma coisa assim... você lia... uma coisa bonita... era uma coisa bonita, romântica, né... eu me lembro muito dessa questão... e o *Som* era meio “sem pé nem cabeça”, né... “Eu vou curtir um som”, aí você [gesto de quem está sem entender nada] ... né... “dissonante” ... aí você vai... é...

N: Dos sonidos...

V: É... você vai entrando numa coisa que não é uma poética tradicional... não é uma poética feita com frases lógicas que despertam... imagens, por exemplo... a expertise desse poema tem outro gás - é um jogo de palavras soltas, uma brincadeira com o som das palavras, de palavras desconexas, é atmosférico. E a escolha desse poema deu a oportunidade da gente ir descobrindo isso ao longo do processo, né. Então, foi muito louco... eu lembro que eu tinha escolhido por um outro poema, que era esse do amor e... a gente entrou numa grande polêmica... eu lembro que eu fiquei muito puto nessa época... eu fiquei louco porque você acabou falando “vamos fazer o *Som* [N e V riem] que era o outro poema e aí eu fiquei assim, puto da vida com você... eu me lembro que eu já tinha uma relação muito próxima na organização do coro, né. E com você. E eu fiquei assim, muito louco com os meus amigos... “Eu não sei... não é isso” ... Acabou que o processo foi uma diversão, como o poema... a gente brincou com ele... com a atmosfera dele e logo depois que a gente passou o festival, a gente continuou o processo de composição dessa música sem você - depois eu volto pra falar com mais calma das coisas do festival, dos aprendizados... porque a gente levou o *Som* pro Festival Internacional de Coros dentro do processo. A gente apresentou a música como uma mostra de processo. Mostramos o que estava até ali. Ela ainda não estava “pronta”.

N: É, eu lembro.

V: E depois, né? que foi justamente o período pós...

N: Festival.

V: Pós-festival... que foi justamente quando você precisou se ausentar e aí a gente aprofundou o processo sem você...

N: E terminou a música.

V: E terminou a música.

N: Exatamente.

V: E aí foi assim... muito legal da gente fazer. “Vou curtir um som, som...”

N: Som...

[N e Vs cantando um trecho da composição]

V: E você fazia uma coisa onde tinha ali o coro dividido, e aí era uma outra divisão, era uma outra lógica. Não era uma divisão do naipe. Era uma divisão ali do recorte de onde as pessoas estavam, geográfico - vamos dizer assim.

N: Pra... exato. Geográfico. Espacial.

V: Pra passear...

N: Pró fazer o eco.

V: Pra fazer o eco. Também na brincadeira dos gêmeos, né? Quando um deles passa espreguiçando vestido com o uniforme da escola e outro logo vem por trás do coro já com pijama - é a mesma pessoa, porque gêmeos, né? (a plateia ficava sem entender a rapidez da mudança) - e ... já deita, já dorme... o barulho do som, do celular... você vai criando, você vai compondo dentro daquele poema outras poéticas, outras linguagens. Você faz uma interseção... você transpõe a linguagem do poema. O poema que poderia ser lido de uma maneira qualquer, ou, de uma maneira muito interpretativa, que seja, você bota ele pra música e você mexe com ele, você cria um eco, você cria uma brincadeira sonora, visual, você cria uma teatralidade... tinha isso, né?! E todo mundo ali: “som!”, tentando acordar a pessoa que tava dormindo e fazendo vários barulhos, vários sons, e ritmos... até que no final, né?!? A guitarra faz o barulho do despertador do celular e o cara acorda e fala: “- Ah, que saco! Qualquer barulhinho me acorda!” Né?! Era o que o Tomás falava. Todo mundo ria... Era muito bom... Eu me lembro daquela apresentação nossa no Encontro de Corais da PUC, onde a gente fez a música completa, das pessoas que assistiram vindo depois falar com a gente, as pessoas dos outros coros, as pessoas que estavam ali presentes: “Nossa, muito bom!”, “Que legal! Que massa o que vocês fizeram.” Lembro de você estar muito emocionada... eu tenho o vídeo, né, de você muito emocionada por todo o processo que aconteceu, um momento delicado pra você também e... veio isso e foi muito bom esse processo. Esse processo foi um processo criativo pra mim que eu, hoje, olhando pra trás - nem sempre eu pensei assim, mas, hoje, nesse momento, gravando essa entrevista - eu acho que *Som* foi um processo criativo mais... mais forte pra mim, assim... de todos.

[N pergunta antes de V concluir a fala]

N: Por que?

V: Porque teve isso: essa coisa de que parte do processo foi a gente que fez com você, parte do processo a gente fez sem você, que foi o final – aquela parte mais teatral dos gêmeos, da cena das meninas tentando acordar o Paulo e a guitarra fazendo o som do toque de um celular, a fala do Johanns como um apresentador bem chato, uma parte com humor, né?...

Foi uma parte que compôs com o todo... Porque uma coisa é você chegar e “olha, hoje a proposta é a gente fazer... por exemplo, “*Água de beber* do Vinícius de Moraes, arranjo do Marcos Leite. Vamos fazer!” Então já tem uma proposta musical que tá ali. É claro que a gente pode mexer na sonoridade, que você vai dar uma estética diferente da que o Marcos Leite fez lá com o Garganta Profunda ou com qualquer outro coro que ele trabalhou. A gente vai dar a sonoridade do nosso trabalho, do nosso processo. Mas quando a gente cria toda a parte musical é outra coisa. Por exemplo, quando a gente faz “*Som*” - a gente mexe em outras arquiteturas, em outras estruturas. A estrutura, entendeu? É... outras estruturas que eram mexidas, né...?

N: Que vocês inventavam?

V: Que a gente inventou em cima de um poema que tava ali... que tinha toda uma sequência que tava ali... e que a gente, né... trouxe musicalmente... mexendo nessa estrutura musicalmente... a gente trouxe uma música pra ela. E... legal também o trabalho depois do Bernardo de tentar fazer uma partitura com o poema...

[N fala ao mesmo tempo que V]

N: Não só do Bernardo. Teve um grupo, né?!

V: Teve, teve... É que eu me lembro... [V e N falam ao mesmo tempo]

N: O Bernardo, na verdade, começou a escrever uma partitura aonde era... onde a música era mais melódica, onde tinham notinhas com a altura definida, que era possível colocar numa pauta, mas, toda a abertura e toda a primeira parte da música que era um texto falado; “som!” “sibildo”... essas coisas de efeitos, de exploração da sonoridade das palavras, tem toda uma partitura pra isso que foi feito com vários alunos, acho que você não estava nesse dia.

V: Não. Não estava.

N: A gente tem até a foto do pessoal, assim... O Lucas Teixeira participou muito. As meninas do grupo Sonouro...

V: Bruna e Bianca...

N: Também. A... Letícia, a Ana Beatriz...

V: Isso...

N: Né... aquele pessoal, do... quarteto. A Jade... elas participaram bastante da construção... era um grupo menor... o coro não estava todo, mas a gente... eu acho até que eu tenho essa partitura ainda...

V: Tem. Nuns papéis pardos, né?

N: Isso!

V: Eu lembro... eu lembro disso... eu não cheguei a participar ativamente... eu acho que eu nem cheguei a... eu cheguei a ir a um encontro que eu me lembro do papel pardo, da proposta, acho que foi no primeiro, mas eu não cheguei a dar continuidade nos encontros, que eu me lembro tiveram alguns encontros específicos para fazer essa partitura. E aí você falando, uma coisa que me lembrou... é muito doido... aí, olhando pras fotos, você tem uma dimensão de uma outra vivência de escola, né? Gerações. Por exemplo, Ana Beatriz e as meninas, bem novinhas. Hoje, mulheres já. Entraram na faculdade! Lindas! Todas, né?! É... a gente cantar com os mais velhos, cantar com mais novos, cria uma relação muito louca com a comunidade da escola, que vai pra fora do espaço que a gente cria no coral, vai para os corredores da escola, para outros espaços da escola...Então quando você tá no recreio, quando você tá em outros dias que não tem ensaio do coro, então “pô, você conhece o Leo do terceiro ano? Ah, a Ana Beatriz do sétimo, oitavo, na época. Ah, o Dudu do nono”. Então você vai tendo uma outra dimensão da escola por conta das relações possibilitadas pelo coral ...e é muito louco, porque eu entrei no primeiro ano e com o passar do tempo você se torna mais velho também, né.

N: É.

V: E aí é muito louco porque você é o... você é... porque como eu entrei no primeiro [ano do Ensino Médio] não necessariamente eu era o mais novo, mas, era mais novo em relação as outras pessoas que já cantavam no coral antes e aí você vai envelhecendo e as outras pessoas vão chegando e vão compondo e...

N: É como o Cauê que chegou do contralto até o barítono, né?! Podia chegar ao baixo se a gente cantasse juntos até hoje.

V: É... vai passando... é um processo... Imagina o que não deve ser esse processo... pro próprio Dudu, pro Cauê, Luiz Gabriel também ... que entraram meninos no coro, no contralto, e aí “do nada” têm uma mudança de voz? Eu me lembro muito bem que tinha todo um processo de cuidado, de uma adaptação, porque é outra região que se canta, então... eu me lembro menos do Dudu e mais do Luiz Gabriel no tenor... quando o Luiz Gabriel foi pro tenor...

N: Foi uma festa! [N e V riem]

V: Foi uma festa! Todo mundo comemorou. Porque era isso, né?! Era... é, é... E isso que é engraçado porque isso também tinha uma relação muito com a maturidade da voz. Isso também era uma comemoração, pra além do “Ê!!! Ê!!! Num sei o que, mas...”, de maturidade

da voz. Dele chegar, dele ter passado... dele ter feito um processo de passagem... pro Dudu ainda foram duas vezes, né. Veio pro tenor, ficou pouquíssimo tempo... eu me lembro que o Dudu passou assim... Foi o The Flash. Dois, três meses no tenor e depois já estava cantando de barítono, né. Assim... foi bem rapidinho... é... e o Luiz Gabriel, assim... quando passou, ficou no tenor mesmo... Então, eram passagens assim... e que foram dentro do processo. Eu me lembro que uma vez você fez com a gente uma pesquisa, eu não lembro direitinho, pra ver em que estágio de mudança, da muda vocal a gente tava...

N: Ah, sim. Um curso que eu dei, né.

V: E era muito legal. A gente fez... eu me lembro que na época que eu fiz eu ainda tava no estágio quatro... (encerra o áudio MVI_0165 em 33:26)

(Inicia o áudio MVI_0166)

V: Falta mais um, né...

[N e V riem]

V: Enfim... São processos de aprendizado.

N: Eu achei bonito quando você falou logo no início do seu depoimento agora, de que cantar no coro pra você foi um processo de descoberta com o corpo, né. Com a voz, com a expressão, então... e você falando que na aula isso não acontece necessariamente, né. É como se você tivesse falando de duas escolas, né.

V: Sim.

N: Então, eu queria que você falasse um pouquinho dessa coisa da escola, né... é... são duas escolas? Como é que você vê? Porque o coral tá na escola também, né?! E as aulas também são da escola, enfim..., como é isso pra você? Quando você fala “Colégio Pedro II, né?! Meu perfil é mais assim, assim. O coral...”, é como se fossem várias escolas e aí eu queria só te ouvir mais sobre isso...

V: É... eu num sei... eu não sei se são duas escolas ou se são... ou se é uma escola aqui, como um corpo tem cada lugarzinho tem uma função diferente, num sei... não sei dar um nome. Também nem vou entrar nesse mérito, mas, o que eu quero dizer é: eu acho que existem duas, pra mim muito claro, duas formas de você... num sei... vou tentar explicar isso por uma metáfora, num sei se vou ser bem sucedido, senão eu reexplico o que é. Existem duas formas que você pode cuidar de alguma coisa. Você pode cuidar de alguma coisa...como você pode cuidar de um passarinho: com ele dentro da gaiola, ou, com ele voando, vindo todo dia na sua janela e você dá água, dá comida, troca um afeto, um carinho, qualquer coisa, e ele sai e volta... que é diferente de quando você mantém ele num cativo.

A sala de aula é isso. É o cativeiro. É o lugar aonde você coloca as cadeiras enfileiradas, o professor ali que dá aula em pé e o aluno sentado, o quadro... todas essas relações eram relações... Por exemplo, física pra mim foi um tormento. E que coisas maravilhosas tem a física pra poder falar sobre tudo, sobre cores, sobre... sensações... sobre estados físicos... A química! O maior terror na escola eram as provas de química. Então, como, como que eu vou me desenvolver, como que eu vou é... me entender através do medo? Através do terror? Através do que a estrutura da sala de aula já oferece? Coisas enfileiradas e fixas: cadeiras, alunos, quadro, professor, é... claro que sempre as relações de poder estão presentes, inclusive dentro da sala de aula, em relação ao professor e aos alunos, em relação aos próprios alunos entre si... então, enfim... isso gera muita competitividade dentro da sala de aula. E o coro era uma relação de liberdade dessa relação fixa, competitiva, era a relação aonde eu chegava ali e aprendia, sem ter algo definido para aprender por obrigação; porque o importante não era no final do ano “vamos ver o que nesse primeiro ano o Vinicius aprendeu?” “Ah, o Vinicius aprendeu a ler ...” ou... “a reconhecer elementos da partitura musical...”, “O Vinicius aprendeu a timbrar”, “o Vinicius aprendeu...” Não! Não tá em jogo nisso! O processo tá aberto. Então eu vou ali porque eu... não é a quantidade... não é um programa fechado. Não é isso aqui, ó: “esse ano você tem que aprender isso”. Não! O que que é esse tempo? Entendeu? O que é o tempo da gente aprender as coisas? Pra cada um vai surtir de uma maneira diferente. Pra uns, como o Bernardo, que tem uma inteligência musical [V estala os dedos]fo-da em termos de conteúdo, pode até ter assimilação de umas coisas: estrutura, elementos da partitura... esse entendimento teórico mais rápido, do que pra outros - que não tinham esse conhecimento prévio, mas que talvez desenvolvam mais rapidamente uma soltura da voz, uma expressividade musical no corpo, e esse conhecimento teórico venha mais adiante por um estímulo de estar fazendo essa música e mais outra.. São processos diferentes em tempos diferentes de aprendizado que eu acho que o coro respeita, e que a sala de aula não respeita, porque pra sala de aula no final de ano você tem que ter conceito 5 pra você passar pro próximo ano. Então, talvez, uma das coisas que hoje me motivam, e que me motivam até a pensar a escola, é que talvez a estrutura de escola não dê certo porque essa estrutura não respeita o tempo de cada indivíduo. São tempos diferentes, né? São tempos diferentes. Então, o tempo da sala de aula é um tempo que tá ali, de março a dezembro. E não importa. Aprendeu, aprendeu. Não aprendeu, não aprendeu. Tirou 5 (cinco), passou. Não tirou 5 (cinco), até o próximo ano e você faz tudo de novo pra vê se você assimila. E o coro não. Foram três anos de coro... três anos aonde eu fui aprendendo

continuamente, coisas diferentes, noções diferentes ao mesmo tempo, né? Ao mesmo tempo você [aprende] escutar, você [aprende] ler, cantar, não ter medo da sua voz, de colocar ela pra fora, você aprender a lidar com os outros, porque eu tive muitos outros aprendizados pra além da questão da música dentro do coro, a de você administrar por exemplo, você administrar pessoas, projetos, coisas... isso foi uma coisa que pra mim foi forte porque é você lidar com outras coisas. Existe a questão da música que fica, que você aprende, mas você aprende outras coisas, a lidar, por exemplo, com um festival... o que que é fazer um FESTCOR?

N: Mas dentro da própria música? Você acha que você aprende a lidar com outras coisas que você é... vai pra além da música? Digo na música mesmo, né. Porque quando você tava organizando o FESTCOR, você estava trabalhando num âmbito fora da música, né, de produção. Mas e na música mesmo? Quando você ensaia? Quando você tá ali... porque você falou de tempos diferentes, né. Cada um tem um tempo diferente. Mas, como, se cada um tem tempo diferente, a gente faz uma música comum, não é?! E a gente transforma esses tempos diferentes, esses corpos diferentes nesse espaço comum, numa coisa como aquela música... né? O que que se pensa quando faz música? O que a experiência musical pode produzir na vida, né? Não só... na música em si, na sonoridade que se ouve, mas, o que está por trás dessa sonoridade ou dentro dela, né? Falando mesmo da vida...

V: Sim... é... São os processos. Acho que é tudo... tudo que vai compondo, assim... porque, ali pra gente chegar por exemplo, lá na primeira apresentação que eu fiz com o coro que foi no encontro de coros da Tijuca, né? - foi a primeira apresentação que eu fiz cantando no coro - e pra chegar lá e apresentar um arranjo, a gente cantou cinco, seis, arranjos durante os ensaios ... mas... um, um arranjo que seja, existe um processo que tá ali. Então eu acho que você vai aprendendo a compor com o que te afeta... cada dia é um pouquinho mais e... cada um num grau diferente. Por exemplo, com o próprio Paulo, que era meu parceiro, né? A gente chama de parceiro de voz, de naipe. Com o próprio Paulo, por exemplo, em relação a mim, né... o Paulo sempre tinha uma percepção musical mais forte. Então você é mais... do que eu. “Mais forte” eu não sei se é a palavra, “mais forte” ou “mais desenvolvida” ... Eu aprendia junto com ele. Da mesma forma que eu tinha um timbre mais macio e o Paulo tinha um timbre mais estridente. Ele aprendia junto comigo. Então a gente tinha uma relação aonde não necessariamente aquele que detém um conhecimento conscientemente maior, vou colocar assim, ou, mais aprofundado, é quem ensina. Ele também vai aprender com aquele que tem um outro conhecimento ... aparentemente menos aprofundado e mais superficial.

Porque tem uma troca que tá ali. Acho que o processo tá aí e foi isso também que eu aprendi. Pro-cis-so. A música é processo. É todo dia... você vai construindo... fluindo... Hoje eu vou ler. Hoje eu vou entender a passagem do tema [de um naipe para outro], hoje eu vou ter uma noção do que que é aquilo que eu vou fazer. Essa partitura nova, pô, então “a N hoje vai ensinar...”, então vamo ler aqui rapidinho... vamo ter uma ideia. No outro dia a gente vai pra uma coisa... num outro dia a gente sente que precisa ir para outras coisas, as notas, a afinação de um trecho, juntar uma voz com outra... no outro dia a gente já tá trabalhando a composição, experimentando timbres, a dinâmica da música e a gente vai fazendo... Assim a gente vai entrando na música e ela vai entrando na gente, vai fluindo, vai acontecendo... Acho que isso também eu transpus pro dia-a-dia das minhas coisas. Que as coisas elas não se dão num processo completamente planejado, ou, completamente metódico no sentido de que “não, vamos fazer sempre assim!”. Não. É preciso reconhecer o terreno. Da mesma forma é preciso ter as coisas, afinar as coisas, se afinar, compor com elas, entender qual minha relação com o espaço, com as pessoas que compõe esse espaço... Essa é a maior dimensão que o coral dá: essa coisa do todo e da parte, da parte e do todo que “você é”... de “você estar nesse espaço”, de fazer esse espaço com o outro, de entender que você tem uma parte naquele todo para poder compor com ele, modificar aquele todo, porque você influencia aquele meio e aquele meio influencia você.

N: E muda as partes também.

V: E você muda as partes. Então... é uma engenharia... complexa. Que você não entende pela explicação. Não tem como explicar. É uma questão de viver... de você estar ali ... e as coisas vão acontecendo... existe uma fluidez... existe uma intensidade... a duração das coisas pela intensidade com que elas são vividas... e na medida em que o tempo passa, vai ficando um resíduo da experiência na gente. No coral isso acontece a cada ensaio, a cada repetição, a cada dia um pouquinho mais, um pouquinho mais, um pouquinho mais... Então essa relação complexa vai mudando, vai mudando e você chega a outros lugares. No erro você também chega a outros lugares, né. Quando a gente erra por exemplo, “ah, pô, o naipe sei lá... o tenor, está superdifícil de chegar”. Como é que dá a solução? Experimenta. Pensa. É preciso ser pensado, experimentado. O erro também faz a gente chegar aos lugares.

N: E esse pensamento que você se refere, ele era construído de que forma pra você?

V: Como assim?

N: Como que essas soluções eram construídas? Você diz, por exemplo, de erros, né? Então, se eram erros, quais as soluções, como é que chegava a solução desses erros que você tá chamando? Como que fica isso pra você?

V: É. Erros do ponto de vista daquilo que tá escrito, que tá colocado, né. É...

N: De uma partitura...

V: De uma partitura...

N: ... pronta.

V: ... de uma partitura, de uma proposta que tá ali pra ser executada. É óbvio, a gente também vai aprendendo nesse processo que nem sempre a gente vai seguir à risca aquela partitura. Às vezes a gente vai fazer do nosso jeito. A gente vai fazer uma adaptação aqui, ali, acolá.

N: Vocês mudavam às vezes o arranjo.

V: Mudava às vezes o arranjo.

N: A nota. [N fala rindo]

[N e V riem]

V: A nota. Às vezes o que está escrito, que parece a maior bobagem... o... “pá-pá-pá” que tá escrito na partitura vira uma outra letra: “rá-rá-rá”. Que fica melhor de você chegar na nota. De você alcançar a altura da afinação. Então, tem uma construção que está ali quando a gente faz, quando a gente experimenta para resolver alguma questão.

N: Ou pela sonoridade mais bonita.

V: Ou pela sonoridade mais bonita, é. Então ... São questões que você vai compondo. e também que te compõem ... coisas simples também. Coisas de posição, né. De composição. Também isso... isso é uma questão que passa. Por exemplo, ah, como você vai compor o coro, mas também como que você vai compor cada naipe? Que voz funciona melhor com aquela voz? Você coloca aquela pessoa mais insegura no meio do naipe? Ou você vai colocar aquela pessoa numa outra posição no grupo? Às vezes, pô... tem uma pessoa que não é tão segura, mas tem “o” timbre... então onde você vai colocar essa pessoa? Onde é que ela compõe bem? Onde ela se sente bem? E aí, depois - isso é legal porque é dinâmico, orgânico -isso vai mudando conforme as pessoas vão também se transformando. A regente, é óbvio, ela vai dando as orientações de acordo, né, com o que ela percebe também, com o que ela escuta ali, mas a gente também vai compondo com relação a isso. Tanto...

N: Propondo, né.

V: Vai propondo. Por exemplo, eu sempre quis cantar do lado do Paulo. E não foi nem por uma proposta sua, assim. “Ah, você sempre vai cantar ali”. Não.

N: Sim. Isso que eu ia falar, porque às vezes vocês chegavam e já se sentavam ali...

V: Exatamente. Já sentava. Porque, por exemplo, quando eu entrei, e aí também tem essa relação... Quando eu entrei a gente era novato no coro, eu era novato - o Paulo já tinha um ano de coro, também novinho - e já tinha uma galera que participava há muito tempo (Fabrício, David, o Steven) que já era um super tenor, já cantavam “pra fora”, eram tudo e mais um pouco, e aí a gente com aquela voz ali... por uma questão mesmo de tá chegando. E eu me lembro que quando eu cheguei no coro eu sentava na ponta do coro, pra me escutar melhor, pra eu poder me desenvolver. Eu nem sabia da existência do Paulo nem nada. A gente se conhecia... óbvio que, no caso dele, a gente sabia quem era porque tinha uma questão de ele também ter um irmão gêmeo que também cantava no coro e isso sempre é um atrativo, né. É sempre uma coisa que chama a atenção, que não passa despercebido. [V e N riem]. E aí, depois, né... no ano seguinte, David saiu, Steven saiu, o Fabrício saiu, eu me lembro que não foram simultaneamente, mas foi numa época sequenciada a saída dos três, né, que eram os tenores mais antigos. E aí a gente vai pra uma outra posição, porque quando eles saem a gente passa a ser os cantores mais antigos do naipe. Então você vai compondo. E vão chegando outras pessoas e você vai... e você vai se colocando... O Bolinha, quando entrou no coral, já tinha uma sensibilidade interessante. Ele foi se chegando e, ao longo de algum tempo. foi buscando e encontrando um lugar naquele espaço, compondo com a gente que já estava ali - Isso implica desde uma relação espacial dentro do naipe até o modo de timbrar com as outras vozes. O Paulo já tinha um lugar marcado depois que os três saíram por uma questão de que existia no coro o que a gente chamava de “faixas de Gaza” [N ri] - todas ocupadas por pessoas que tinham maior segurança vocal. E eu sempre sentava do lado do Paulo. Então era muito engraçado porque era sempre o Paulo, o Téo, que ficava da trincheira de lá [N ri] da faixa de Gaza [V ri] e eu que sentava do lado do Paulo... ali era sempre muito bom de entender... de escutar, de aprender com ele, de errar junto com o outro... é legal quando você canta junto com uma voz diferente também, você tá cantando com uma voz diferente, você tá cantando a sua linha, mas você tá cantando a outra também ao mesmo tempo. Você tem uma dimensão do todo e de uma parte do todo. O todo são as quatro vozes. Mas, pô, duas vozes compõem. Pô que legal! Esse fraseado aqui que você faz junto com o que eu faço... a pausa que eu dou, e que é movimento, é respiração, que prepara, que impulsiona a entrada de uma outra voz... “Nossa! Que coisa linda! Que coisa legal”, aí

depois você leva a música pra frente. Com as meninas, por uma questão de localização, né, do ensaio, a gente não tinha tanto contato [visual], assim é... de...

N: Mas...

V: ... de...

N: Mas e a escuta? Tinha contato?

V: Sim. Sim. na escuta tinha contato e, mais, principalmente, quando ensaiava os naipes. Talvez o naipe que a gente tinha menos contato era o contralto que ficava na outra ponta. A gente escutava bem quando, por exemplo, dava uma passada no contralto...

N: Mas o contato, quando você está usando a palavra contato, é o contato físico ou de uma escuta de...

V: Uma escuta. [V responde antes de N concluir a pergunta]

N: ... entender?

V: Uma escuta ...na verdade eu escutava, mas o contato que a gente tinha com os barítonos, que estavam do nosso lado, era maior.

N: Lado a lado. Então quando...cantar

V: Mais...

N: Mais facial?

V: Porque às vezes você canta olhando, e é uma outra coisa.

N: Ah, sim! [N exclama em tom de entendimento]

V: Porque quando a gente canta no coro, né, tem aquela formação padrão, do coro... não sei o que...

N: Das meninas na frente e os meninos atrás.

V: Os meninos a frente ou atrás, mas em duas, três fileiras, né?!

N: E aí o contato visual com as meninas é menor?

V: É menor porque elas estão sempre na nossa frente e aí você tem uma outra qualidade de relação que é mais pelo sonoro mesmo... É outra coisa você cantar quando você está olhando. Por exemplo: em roda; ou várias vezes eu, Paulo e Téó ... cantando juntos olhando um pro outro e rindo e olhando pra frente. Você vai... enfim... tendo uma outra dimensão, uma dimensão de maior cumplicidade, de presença, de vibrar pelos olhos, pelo corpo todo, uma coisa física... totalmente.

N: Uhum.

V: É... uma outra dimensão. É legal... pessoas que vão... é que a gente vai crescendo junto, acho que tem isso. Tem uma dimensão bonita. Eu acho que a escola é um lugar muito

importante pro desenvolvimento da gente. Eu acredito muito na escola. Eu acredito muito, não na escola - enquanto essa estrutura que tá falida, assim como a universidade, assim como todo projeto de educação que a gente tem, tá tudo falido porque não entende o tempo da gente. Não entende o tempo...o tempo de aprendizado não é esse tempo marcado por um semestre, por um ano... não é. É marcado por aquilo que a gente faz. Pelo processo mesmo do nosso aprendizado, das relações que a gente tem, né. As coisas que a gente faz ... é o que dá sentido a isso. A escola é as pessoas e as pessoas são a escola. Na realidade, aqui existe uma relação paradoxal: a escola dá sentido para as pessoas que estão lá dentro e as pessoas que ocupam esse espaço criam e recriam sentidos para aquele espaço. De um modo ou de outro, a escola nos dá um sentido na medida em que ela cultiva valores, métodos de ensino e aprendizagem, diretrizes do conteúdo escolar. Entretanto nós podemos, em certos espaços, transbordar a escola de sentidos - sentidos nossos, sentidos que partem de nossas vivências pessoais, histórias de vida, desejos, dos encontros...isso acontece com o coral! A ação feita ali era capaz mesmo de transformar para mim o sentido da escola, e não só de uma maneira subjetiva, não, mas a ter uma outra postura em relação ao modo como eu, aluno, ocupava os espaços da escola. Havia gosto em ocupar aquele espaço muito por conta dos sentidos que construímos em determinados espaços daquela escola, pelas frestas, nas rachaduras de uma estrutura escolar de século XIX lidando com corpos do século XXI... Pelas rachaduras, pelas frestas, nas práticas do nosso canto, criamos um espaço para além do canto, do cantar – um espaço de afetos. É... pra mim, a escola Pedro II foi uma vivência muito forte, né? Eu sou uma pessoa particularmente movido a muitas paixões e a paixões muito intensas. E a escola pra mim foi uma paixão no sentido de acreditar no projeto que ela se propõe, mas não na forma como ela executa esse projeto, sabe?! Eu acho muito forte você estar na escola, é forte você ter contato com vários conhecimentos diferentes, realidades diferentes... uma escola pública...é muito forte... Isso deu muito sentido pra mim - politicamente falando, pessoalmente falando. Ter estudado numa escola pública faz um diferencial pra mim enorme, em questão de vivência de vida, porque eu tive contato com pessoas que eu poderia não ter tido... realidades da pessoa que mora na cobertura na Tijuca e da pessoa que mora no Morro do São João, que é na frente da Escola. Então qual é a realidade? Qual é a dificuldade? O que que é que tá ali? Escola pública, sabe?! E isso é uma coisa forte. E ter esse espaço... seja do coro, seja por exemplo, do projeto lá de moda e artes da Gisela, seja do projeto de química do Carlos, seja de outra atividade extracurricular, pra fora da sala de aula regular, é você dar espaço, dar entendimento, dar outros pulmões para a escola. Ela respira de uma

outra forma, diferente... minha relação com a escola nessas atividades era outra. Eu... fiz parte de vários projetos da escola: o coral, o grêmio, o jornal, tudo isso... ir pra escola por causa dessas outras coisas tem outro sentido. Dá tesão ir pra escola! Dá tesão! Você vai pra escola! Eu vou pra escola! Óbvio que dentro da sala de aula eu também tive felicidade de encontrar disciplinas, professores, que por mais que estejam dentro daquela estrutura, né, também conseguiram [fazer] surtir efeitos, provocar coisas na gente, né. É... o Eduardo... enfim... não vou citar nomes aqui, mas, assim... também houve isso em algumas disciplinas regulares, com determinados professores. Mas a estrutura é engessada. A burocracia é estressada e é engessada, né? Eu gosto muito de uma coisa que a minha orientadora da faculdade diz: o maior cuidado que a gente tem que ter quando a gente lida com estruturas é não virar fascista burocrático - e a escola às vezes “perde a mão” nisso nas direções daqueles que governam a escola - seja aluno, seja professor, seja funcionário... A gente acaba virando fascista burocrático porque a gente acredita que o projeto vai se dar através de metodologias definidas, traçadas antecipadamente, e às vezes a metodologia se impõe sobre o acontecimento que há na sala de aula. Então, o professor segue um determinado caminho por conta da metodologia, quando o encontro que acontece em sala de aula pode sugerir outro. Quando a metodologia se impõe aos corpos é fascismo burocrático, no caso da escola... É óbvio, que num espaço escolar você vai desenvolver uma metodologia, se você sabe por qual objetivo você tá lá, mas não é a todo custo que você vai cumprir isso. É respeitando o outro, é entendendo que existem outros espaços. Eu acho que dentro do espaço do coral, dentro dessa coisa, a gente aprende a lidar com isso sem ter esse movimento de fascismo burocrático. É óbvio que existe uma metodologia de ensaio. Existe uma finalidade. Um ensaio é planejado: a gente vai fazer isso, a gente vai fazer aquilo. Mas não é uma coisa tão à risca, sabe?! É uma coisa ali... [faz movimento de ginga com o corpo] existe uma flexibilidade, existe um entendimento maior do que o que a própria escola se propõe.

N: É. Eu achei interessante que você falou “tem um planejamento, tem uma metodologia, tem as finalidades” ... É... e você falou que “a gente” se propõe a fazer. Isso faz toda diferença.

V: É.

N: Né?! Porque... eu não sei se você tem uma coisa a dizer sobre isso, né?! Por que que você falou... uma finalidade... um planejamento que “a gente” se propõe a fazer e não que a regente se propõe a fazer?

V: Porque é a gente. Não há um acordo sem o “nós”. Eu não posso...ali... dentro de um ecossistema, funcionar sem que o outro elabore comigo, sem que ele participe... é o que compõe... são todos os elementos ali dentro. Então todo mundo precisa estar junto, concordar.

N: Mas você se lembra como isso era feito na prática? Como isso era feito com o coral?

V: Nas próprias peças. “Ah, hoje nós vamos começar uma peça nova”. E aí vo... tem um direcionamento por exemplo, quando a gente começou a fazer Vinicius... Se bem que o processo do Vinicius eu... eu não... não é muito claro..., mas eu me lembro de quando a gente resolveu comemorar os 100 anos do nascimento do Vinicius. Não era isso? Mas, do nascimento de Vinicius de Moraes a gente começou a ler o *Maracangalha* e, depois, é que lemos o *Água de beber*. Foram em épocas diferentes e...

N: E uma outra música também, lembra que o Paulo...

V: E me lembro de *Berimbau*.

N: Tocava transversa. Lembra que tinha uma introdução do...

V: ... *Samba pra Vinicius*.

N: *Samba pra Vinicius*.

V: A gente acabou fazendo quatro músicas...

N: Mas, você lembra como é que a gente fazia a cada ano? Cada início de ano?

V: A cada início de ano em termos de...

N: É... que a gente trabalhava... bom, eu acho que você não tá se lembrando. Como que a gente fazia a... a... o planejamento do coral? Você não lembra disso? Como que a gente funcionava nisso?

V: Eu me lembro da gente planejar... assim... de ter um planejamento do coro no sentido de que a gente queria fazer, das datas. As datas que aquele ano representava sempre eram levadas em conta. A gente chegou a fazer em 2013 que foi o ano do Vinicius de Moraes, a gente chegou a fazer algumas coisas... em 2014 eu não me lembro, mas...

N: Só. De data só.

V: É. De data foi só. É porque também teve a disciplina em música que todo ano era alguma coisa, mas aí tô só confundindo as coisas...

N: Aí não, é outra coisa.

V: Olha N, pra ser bem sincero, eu não me lembro a rigor, eu me lembro, assim... de pensar o início, mas eu não me lembro assim, a rigor, em detalhes, o que que a gente fazia

em termos de planejamento do coro. Mas eu me lembro que esse processo de trazer uma música, de finalidade, dessa coisa da gente aceitar ou não, da gente também trazer uma coisa, tinha uma consulta... eu me lembro que a gente conversava muito e isso era uma coisa bem legal. Acabavam as apresentações - o primeiro ensaio depois era onde a gente escutava e falava tudo: Quais eram as percepções? O que que foi legal? O que que foi sentido? E o bacana é que isso era uma coisa de dentro pra fora, né? Porque ninguém de nós tinha estado fora do palco nos escutando... nos vendo, pra poder falar alguma percepção de fora. Então era uma percepção de dentro. E uma das coisas que eu também acho que a gente aprende é que é diferente quando você escuta cantando, de dentro do coro e quando você vê, escuta o coro de fora. São coisas completamente... às vezes você até toma um susto, né?

N: É verdade.

V: Lembro de ensaios em que às vezes eu estava com a voz fodida, ou estava com alguma coisa assim... então eu saía e aí me sentava atrás de você, né ? [N ri.] De frente pro coro. E você ver o coro de fora é outra coisa. É outra composição ...que você vê de outra maneira. Mas tinha muita conversa, eu acho que isso era uma coisa importante da gente... embora, nem sempre as decisões fossem tomadas pelo caminho que se discutia, né... Mas tinha muita escuta, tinha muita conversa e isso fazia muita diferença - a escuta. Escutar o que o outro tem a dizer, o que ele pensa sobre aquilo que ele está produzindo, que ele tá fazendo, né?

N: Uhum.

V: Isso é uma coisa essencial, né? Forte. Precisa. Pra gente poder escutar o que que é o incômodo do outro, o que que... enfim... o que que acontece. O que que rola, né? E... tem coisas assim muito loucas...o processo, a sala [do coral] ter aquele espaço onde a gente é, cria. Ter professor cantando com a gente, né? Isso quebra as relações de poder, eu acho - cantar com uma pessoa... e a coisa mais engraçada é que numa das conversas assim... Duas coisas que eu queria falar...Numa das conversas que eu tive com a profa. Cecília eu me lembro exatamente das frases que eu falei, conversando com ela sobre música, sobre o coro, sobre projetos de música na escola. Eu falei que... pra mim, cantar com alguém é tão íntimo quanto transar com alguém. Coisas diferentes, em lugares diferentes, com dimensões diferentes, intensidades próprias, mas que é de uma intimidade grande. Você precisa construir, por mais que aquele não seja superamigo. Tem um no coro que você passa assim [V assobia] ... Mas prá quem você se permite. Aquele espaço cria, a sala do coral cria um, uma...

N: Intimidade?

V: Hã?! [V não entendeu, pois ele e N falaram ao mesmo tempo a mesma palavra]

N: É... uma intimidade...

V: ...uma intimidade... [V fala a palavra antes de N concluir a sua fala.] uma cumplicidade... Porque todo mundo dá “sim”. Todo mundo concorda. Então quando a gente, fala... quando a gente se propõe a fazer algo... a ter uma finalidade... quando a gente se propõe a fazer isso é porque todo mundo concorda, todo mundo dá o “sim”, todo mundo se abre, né? E eu acredito que o coro, que o trabalho do coro, tudo que a gente fez ali mexeu muito com tudo: com a minha subjetividade, com o meu inconsciente, coisa de trazer pra fora mesmo, de trazer pra fora. Várias coisas minhas foram trabalhadas, foram trazidas pra fora... questões pessoais... questões, né... que eu acho que eu trabalhei... pra mim, foi muito importante estar no coro no processo de descobrimento da minha sexualidade, por exemplo. ... e de outras questões também da escola: de estar ali num espaço onde você sai também da panela de pressão, né? Onde você “xiiiiii” [V emite um som como do ar saindo de uma panela de pressão] ... faz aquele movimento que “xiiiiii”, sai! Que você canta e você escapa, né?

E tinha assim... eu acho que em termos de processo, pra falar das coisas que me vêm muito forte em termos de processos que a gente fazia, conversas: sobre um tema que o coro desejava trazer no repertório, sobre uma música sugerida, sobre uma proposta para o ano que inicia ou para uma nova apresentação (como foi para o FIC ou para Uerj, para o Encontro de Coros de Nova Iguaçu). Conversa como um processo de entender o que que você tem como propostas. Não adianta você só cantar também. Eu acho importante entender onde é que tá localizado aquilo que se canta. Você fazer um... sei lá. Você fazer um Vinicius de Moraes... você entender ali o que está a se fazer... o som, você entender também... discutir o que é que te soa, porque são elementos de arte, são elementos de expressão que não cabe ficar ali explicando “porque eu usei ou não usei não sei o que... não sei o que lá”, mas, como que aquilo, uma obra de arte, bate em mim? Porque, querendo ou não (se já foi dado o “sim” do grupo), de alguma forma eu vou atravessar esse material que é uma expressão, e eu vou me expressar a partir disso. Então, se eu vou me expressar a partir disso, como é que isso bate pra mim? Porque eu não vou me expressar de acordo com o que o Vinicius de Moraes pensou quando escreveu *Berimbau*. Foda-se o Vinicius de Moraes e o que ele pensou quando escreveu *Berimbau*! Ótimo! Parabéns que ele fez essa música! É linda! Vamos fazer, mas vamos fazer de forma que nos expresse, então vamos conversar, escutar, experimentar. É um

momento de escuta, do processo aonde a gente senta e conversa: como é que isso surge pra você? Como é que isso é importante pra você? Como é que a gente se expressa a partir da provocação que essa proposta artística produz na gente? Né? E... essas conversas eram muito importantes. De uma conversa dessas veio, por exemplo, a ideia da gente fazer a música *Bola de Meia* no evento da UERJ, por conta da temática que tinha a ver com educação, infância ...e veio toda aquela proposta da gente compor com adereços coloridos, com movimentos que cada um resgatou das brincadeiras da infância, aquela movimentação da gente ir para a plateia, brincando com a plateia incentivando o canto, a brincadeira com o corpo...Os instrumentos que foram entrando conforme quem tocava ía propondo – violão, baixo, triângulo...Foi alegre, foi lindo esse processo porque a gente foi compondo com as ideias que iam surgindo, experimentando, organizando conforme as coisas iam acontecendo. A parte “feedback pós-apresentação” [avaliação]era também uma coisa muito forte. E eu acho que dentro dos aprendizados na avaliação tem um exemplo: a apresentação aqui na reserva do Grajaú, que eu nem estava presente, uma semana antes da gente viajar pro Festival de Ouro Preto. Parece que vai dar tudo errado, mas, às vezes o tudo errado dá o lugar certo. É... sabe?! Às vezes é preciso ter experiência do que é “errado”, pra você, né, tudo entre aspas, eu não acredito nessa dicotomia de certo/errado, né, mas, errar também te leva a lugares. Então, por exemplo, talvez a gente não se dedicasse tanto à apresentação de Ouro Preto, à viagem ... se a apresentação na Reserva do Grajaú não tivesse sido um fiasco, ou ruim, ou insuficiente.

N: Uhum.

V: E a gente foi, conversou. E depois dali todo mundo chegou no ensaio “Vamos!” ... porque houve uma necessidade. As pessoas se colocam, né, porque o coro também não é só essa coisa maravilhosa, né. O coro também tem um momento onde você enche o saco, você também não quer estar ali, você também quer estar em outro lugar, porque existe isso... as energias se movimentam mesmo, as vontades, os desejos se movimentam. Então, às vezes você diz “ah!”, sabe?! Tem uma hora que dá vontade de largar tudo... por isso é importante essa escuta, porque essa escuta ela diz... se esse caminho que a gente tá tomando não me interessa...se esse não é o momento... Por exemplo, o próprio Cauê. O Cauê desde o oitavo ano vinha direto, mas teve uma pausa, depois voltou, depois não quis mais.

N: Uhum.

V: E é isso! Porque a duração dele foi essa.

N: Mas aquilo abriu...

(V fala por cima da fala da N)

V: Aquilo abriu pra ele ir em outros lugares. Tanto que logo depois que o Cauê mesmo voltava ao coral, em três meses aprendeu um violão, rápido, e claro que o coro tem influência nesse processo. Eu, por exemplo... isso é uma coisa que pra mim é forte: eu posso dizer que o coro é a herança da escola... é a herança direta que eu tenho na vida até hoje, na minha vida, porque se eu não tivesse cantado no coral do Pedro II até hoje eu não estaria cantando em outro coro.

N: No Coro da UERJ!!

[N e V riem]

V: São... óh: 2012 a 2018... são seis anos! Vai fazer seis anos que eu canto. Que eu comecei lá no Pedro II. E você vai cantando e você vai cantando... e você vai descobrindo outras coisas... e você vai vendo... você vai, sabe?! Você vai entendendo, você vai, você vai indo... você vai se expressando. Justamente, eu me lembro exatamente, assim... a gente se formou no final do ano de 2014, mas a nossa colação de grau foi só em abril de 2015. Eu já estava na faculdade. Eu me lembro que nesse dia eu faltei a uma aula da faculdade pra me formar, pra colar grau. E eu me lembro... né, daquela coisa emocionante que é sair do ensino médio, de estar ali, aquela coisa forte... estar homenageando as pessoas que passaram pela sua vida, de estar cantando, né?! Era uma coisa bonita... Eu me lembro que eu não demorei nem um mês, eu liguei pro mesmo amigo Cleiton que cantou comigo e falei: “Cleiton, eu preciso cantar em algum lugar”. E fui pra esse novo lugar porque houve uma necessidade... e pensar que lá atrás isso nem passava pela minha cabeça, que meu objetivo era o teatro! E de hoje, reencontrar essa questão do teatro na minha vida, mas ter passado pela voz, pelo trabalho de voz, pelo trabalho de musicalização que o coro me deu. Então eu vou pro teatro pra trabalhar de uma outra maneira, com uma outra pegada. As coisas se esbarram, né? É preciso sair de um lugar pra ir pro outro e eu acho que, enfim... foram coisas que me avivaram bastante. Em especial, eu acho que eu também... tem uma relação muito doida por também pensar, né? Pensar por um tempo, né, um ano e meio, dois anos, eu não só cantei no coro, mas também... (o áudio MVI_0166 encerra em 33:26)

(Início do áudio MVI_0167)

V: ... pensei o coro através da organização dele. E isso é uma coisa, também, legal da gente, né. De como que as pessoas ... qual a relação que as pessoas estão construindo ali, o que que elas projetam (desejos) naquele coro. O que que elas vão encontrar naquele coro? O coro não é uma atividade obrigatória. Você não tem que estar ali. Você não tem que

cumprir hora, você não tem que fazer nada. Você tá ali porque você quer! Você tá ali porque é um desejo seu. Então qual é a relação que as pessoas têm ali? Às vezes de ligar “pô, fulano, dois ensaios você faltou. O que que tá acontecendo? Chega aí, vamo lá!” ... de brigar com a estrutura da escola porque o ensaio era 12h e a comida só era liberada 12h, então como é que fica pros alunos que estudam de tarde, que precisam almoçar antes, pra depois ir pro ensaio do coral e ir pra aula, ou pro aluno que vai almoçar depois que sai da aula, vai pro coral e depois vai almoçar, então...

N: Ou seja, abriu um espaço de dedicação e de entrega, né.

V: É... de entrega, né.

N: Porque você falou que é transar junto, é como transar.

V: É.

N: Precisa ter uma...

V: Isso.

N: ... um contato, um... né?! Direto, de conviver junto.

V: ... de você estar junto, de você estar... e das necessidades e como que... sabe?! As necessidades que estão ali, os desejos que estão colocados ali em todos os processos: de ensaio, de viagem... o processo da gente fazer o festival, da gente cantar na formatura...Pra mim a coisa mais louca da escola é quando eu saio da escola...O último dia de ensaio pra mim foi uma coisa muito louca...foi entender que, pra mim, tinha acabado um ciclo... Durou, durou e acabou. Eu não tinha uma pretensão... Diferente de vários colegas meus, eu fui muito racional com relação ao término do coro pra mim. Eu... decidi mesmo, e aí foi uma decisão completamente consciente não frequentar o coro depois que eu me formasse na escola. Isso foi uma coisa que pra mim veio consciente e eu nem tinha a pretensão de fazer qualquer outra atividade, mas, pelas questões práticas e pelas questões não práticas também, e conscientemente mesmo... pra mim era me formar... terminar aquele ciclo e seguir adiante. É... pra mim foi muito difícil porque foi um ciclo aonde eu tive paixões, né? Gostar do meu amigo que cantou comigo muito tempo do meu lado, é uma coisa que é óbvio que tem a ver com a relação com o coro. É óbvio que tem a ver com a relação da música. É óbvio que passa por essas coisas, sabe?! Você desenvolver um afeto, o afeto que tá se desenvolvendo através também da música, porque há afeto ali, há projeção dos afetos, do que você sente. Afetos bons ou ruins. Do amor, do tesão, da raiva, da insatisfação, da indiferença às vezes, da ironia, de tudo. De tudo, de tudo, de tudo. Especialmente a gente que é adolescente, que tá numa fase ... de muitas transformações, de um turbilhão de coisas e nem sempre a gente sabe lidar

... racionalmente, ou, não sei como que dizer... mas, às vezes a gente não sabe lidar com os sentimentos que vem com a gente...

N: E como lidar com isso pra fazer a música, né?! Que que a música faz com esses afetos, né, durante esse processo de produção?

V: Né?! Faz... faz... por exemplo, cantar lá no INCA, cantar aqui, né, nesse dia aqui [V se refere-se à foto do coro tirada no INCA], mexe com muitas coisas. Te dá uma dimensão de você pensar a vida... a vida! Porque ver as pessoas no estado de vulnerabilidade e num estado terminal...

N: E o efeito que a música tem sobre elas.

V: E o efeito que a música faz sobre elas e faz sobre você, porque é isso: eu não tô ali só pra agenciar a queda de remédio que vai diminuir no dia que eu vou lá cantar. Não é pra isso que eu tô ali. Eu tô lá porque tem uma troca e que eu acredito também ser energética, de se estar ali. Então se troca. Há uma troca ali: você dá um alento pro familiar, mas fica uma sensação de que... além de afetar as subjetividades, os inconscientes de todos que estão ali, e também de gerar uma diminuição do remédio no paciente, tem também um outro efeito sobre você que canta: de você entender, de você tá aberto àquela realidade e de você se trazer pra outro lugar. De... entender: eu tô ali porque existe uma pessoa, sabe, que tá ali e eu faço isso para o outro, pelo outro.

N: Você estava no grupo que recebeu a mensagem de que no andar de cima uma pessoa faleceu enquanto a gente cantava?

V: Não.

N: Ah, você não estava. Porque a gente cantou no INCA eu acho que umas três vezes ou quatro vezes.

V: Não, eu fui a todas as vezes que a gente cantou.

N: E teve uma delas que a gente...

V: Eu não fiquei sabendo disso.

N: Que...a gente cantou antes de você entrar no INCA também, né?!

V: Ah, é?

N: A primeira vez que a gente cantou no INCA não foi quando você entrou no coral, foi antes. Eu me lembro que eu regia o coral da PREVI ainda. Na verdade, a minha experiência de cantar no INCA com um coral foi primeiro com o coral da PREVI.

V: Com o da Previ?

N: Por causa de um médico que depois passou a ser o meu homeopata que começou esse projeto *Nhanderú*, dentro do INCA, da música como uma forma de aliviar a dor, de tocar os pacientes e seus familiares. E ele tocava violino. Ele começou o projeto com ele mesmo. Depois começou a chamar colegas que tocavam com ele e aí então um paciente dele, que era cantor do coro da PREVI, teve essa ideia:

- Ah, eu canto num coral! Que lindo isso! E tal.

- Será que o coral não iria?

Ele até estranhou.

- Ah, um coral num corredor do hospital?! Tudo bem.

- E quantos tem?

- Ah, quarenta e poucos...

- Nossa! Quarenta! Vamos tentar.

A primeira vez que um coral entrou no INCA aqui de Vila Isabel foi o da PREVI. E a gente foi várias vezes. Depois de levar o coro da PREVI eu ofereci o nosso coral do Pedro II. Acho que foi... eu não sei se foi na primeira vez que o nosso coral cantou no INCA que aconteceu o falecimento de um paciente e todo mundo ficou muito mexido...porque pode ser que aquela música tenha sido a última coisa que aquela pessoa escutou...

V: Que coisa louca!

N: Forte, né?!

V: Forte.

N: E as pessoas ficaram... os alunos ficaram totalmente assim... pensando naquilo, né. De como essa vida é efêmera ... enfim. É... mas é bonito isso que você estava falando aí, né. De que isso vai pra vida, né.

V: Vai.

N: Vai pensando... faz você pensar em outras coisas.

V: Faz. Faz a gente pensar, faz a gente... faz a gente se modificar, sabe?! É isso. Eu acho que, é...

N: Te transforma?

V: Te transforma, te transforma total. Você, eu me transformo e... e que coisa legal eu aos 15, 16, 17 anos poder pensar coisas de tamanha magnitude, não que a idade me limite a pensar isso...

N: Claro.

V: ..., mas, de uma coisa tão forte quanto a experiência da existência através da morte - que seria o fim dessa existência. É pensar isso ali. E você pensa isso. Não racionalmente, não. Você pensa, você canta um canto que pensa... Quem não chorava, aliás, claro que tinha gente que não chorava. Quem não se emocionava, melhor dizendo, com a gente cantando lá “Quando o natal chegar a nós”? Aquela coisa linda! Aquelas camisas, né?! Esse ano a gente cantou com as camisas todas coisas [gesto indicando movimento] Cada um numa camisa que tinha uma cor azul, numa tonalidade diferente, cores iguais com tonalidades diferentes, camisas com texturas diferentes, coisas que são diferentes, mas que compõem. Mas o ano que eu mais gostei foi o ano que cada um foi com a cor que queria, uma cor vibrante, uma cor forte, e a gente tinha aquela coisa assim que, eu acho que representa o coro, né? O amarelo, o azul mais forte, mais fraco, o roxo, o rosa... então... as cores que estão presentes. As cores que fazem música também. Que vibram ali com aquilo, né. É... enfim. Isso é muito forte, muito forte. Foi muito bonito e muito bonito também depois saber como se reage a isso. Por exemplo, lá quando a reitoria mandou pra gente a carta da mãe que escreveu pra ouvidoria do Colégio. Isso tem uma dimensão política, social muito grande pra própria escola. O que que é a escola em relação a sociedade? O que que é o Pedro II em relação a sociedade? E o que o coral possibilita a essa troca? A escola estando na sociedade. A escola estando ali no hospital fazendo um projeto superlegal, ou, a escola em outros lugares, mexendo na vida das pessoas e não pela questão formal, não pela detenção do saber, mas pela troca: tô ali, me expresso, e me coloco e... e... vivo aquilo e... sabe?! São coisas... ah! Fortes demais, assim! Fortes, assim! Muito fortes! De cantar para a própria escola, de lidar com todas as dimensões de tudo que as pessoas acham daquilo, né? De você ter na escola uma disputa de espaço, então, é óbvio que existem várias escolas dentro da mesma escola e de você entender que, por exemplo, às vezes o aluno, olha que doideira, o próprio... eu. Eu, o Cauê que fomos alunos que, assim... a gente tinha muitos problemas, principalmente no primeiro ano, de uma adaptação ao que se espera dentro da sala de aula e de você se expressar depois já no coro de uma forma diferente. Os alunos problemas, né. Não... não... né?! Os alunos problemas que depois entram pra esses projetos e descobrem o sentido de estar ali, um sentido, né? A estrutura não está ali pra todo mundo. Nem todo mundo se adequa àquilo, porque não é mesmo pra se adequar, não é pra estar ali, né? É... então... são outras vivências de escola muito fortes. É muito, muito... intenso, assim...

N: Eu fico me perguntando às vezes... A gente tinha no coral várias alunas, vários alunos tidos pela escola como problemas, entre aspas, [N ri.] As pessoas brincavam:

- Fulano canta no coral?!!

[N ri.]

V: E essa relação também que, uma coisa que eu acho engraçado...

N: Era o caso do Diego Pelé. que é um DJ famoso hoje, e de tantos outros...

V: Talvez o Diego nem enveredasse pra uma questão de ser ou não DJ se ele não tivesse passado por ali, ou, talvez sim, mas...

N: Não se sabe.

V: Não se sabe. Mas ele ter passado por ali certamente aciona ao repertório dele uma coisa que ele usa não diretamente, mas aquela fonte... aquela água...

N: Tá aí. Vou entrevistar o Diego Pelé também. (N ri.)

V: Vamo?!

N: Fiquei curiosa.

V: Porque aquela água tá bebida. Eu bebo daquela água e aquela água passa pelo meu corpo e ela modifica essa matéria que sou eu. Como que ela traz esses frutos mais pra frente, isso ninguém sabe.

N: E essa água é a música? O que que você tá comparando? [N e V riem.]

V: É a música. É o coro. É a experiência da música. Então, uma vez que tô ali e, TÔ ALI, bebo da água do coro, da música, das coisas que colocam, ela passa pelo meu corpo, ela modifica, ela alimenta as minhas células, ela vem por ali, e por ali... Será que o Diego Pelé não seria o DJ que ele é se não tivesse bebido dessa água?... Eu acho que essa é uma questão que até eu quero saber agora... [V e N riem.]

N: Depois eu te falo. [N e V continuam rindo.]

V: Eu quero saber qual é a relação...

N: De repente quando o Diego for entrevistar você vem também.

[N e V riem.]

V: De entender, né. Tanto ele quanto os alunos que resolveram fazer música.

N: É. Jade, né.

V: A Bruna, a Jade...

N: O Fred.

V: O Fred, o Mateus Henrique.

N: O Pestana, né.

V: O Rafael Souza que eu nem cheguei a conhecer, mas, que também sei que também tem essa relação.

N: Tá na lista de entrevistados. [N e V riem.]

V: Então, assim... todas essas pessoas que passaram. E pra mim, o coro também tem uma coisa... porque quando eu entrei na faculdade, quando eu prestei o vestibular, eu tinha uma grande dúvida: comunicação social, que é o curso que eu acabei indo cursar, ou, produção cultural, minha segunda opção? E só foi possível “produção cultural” por toda a experiência que eu tive através do coro. Essa...

N: O FESTCOR.

V: O FESTCOR. O coro, a organização do coro e o FESTCOR também,

N: Então, porque, V, na organização do coral, vocês eram muito presentes, né.

V: Hum?

N: Vocês eram muito presentes na organização no coral, né.

V: Sim.

N: Vocês planejavam comigo aquilo que vocês se propunham a fazer, né. Quando você fala de finalidades, até fiquei assim, curiosa, pra saber o que que você pensa como finalidade do coral, assim... e tal? Porque... nunca me passou que existia uma finalidade determinada...

V: Não, não acho que seja uma finalidade. Finalidade que eu digo através de cada projeto, processo. Existe uma finalidade de ir pra Ouro Preto, por exemplo.

N: Hum.

V: Vamos trabalhar... digerir esse processo.

N: Hum.

V: Um objetivo.

N: Que inclusive você citou a apresentação que a gente fez antes ... Na Reserva,

V: Na reserva. [V fala junto com N.]

N: Na Reserva do Grajaú. Você falou que se não fosse aquela apresentação, na Reserva do Grajaú, talvez o coro não se dedicasse tanto...

[V fala antes de N concluir sua fala.]

V: Tanto pra aquele objetivo.

N: Pra apresentação naquele festival, né?!

V: Da mesma forma...

N: E você disse do vexame, e tal. Que não chegou a ser um vexame, enfim. Pra gente foi porque a gente sabia o que a gente podia e a gente sabia que ali a gente não tinha

conseguido tudo o que podia, né. Mas, porque..., mas por quê, né? Essa foi uma pergunta que a gente se fez na avaliação. Não sei se você se lembra.

V: Lembro.

N: E aí seria legal você trazer um pouquinho do que ficou na tua memória daquela avaliação, porque essa avaliação diz muito também de algo que o grupo deixou muito claro pra si, que era uma condição de fazer música.

V: É... todas essas avaliações, seja desse dia, seja de outras também... Eu também queria comentar uma coisa depois de uma avaliação, em específico, que pra mim mexeu muito. Mas, os processos de avaliação são muito importantes porque, a gente também aprende isso no coro, as pessoas que nos assistem elas não sabem daquilo que a gente vive junto... do nosso processo, então elas não sabem até onde a gente pode ir. E isso é uma coisa interessante, por exemplo, porque a gente se cobra demais:

- Ih, não entrou direitinho ali. Não sei o que...

Mas, às vezes pra quem está de fora, pra quem não participou do processo, não fez a menor diferença. Faz uma aqui, uma ali... alguns momentos fazem diferença, sim, a pessoa percebe, mas a forma como isso se recebe não é menor ou não é diferente do que se aquilo tivesse entrado da maneira certa. Então, os processos de avaliação são muito legais e, também, é muito interessante de entender metodologicamente como isso funciona: é o próprio coro se avaliando de dentro, porque quando a gente faz a avaliação, a gente sempre leva em consideração a capacidade, a potência que a gente poderia ter explorado em razão daquilo que a gente fez nos ensaios. Então, fica uma coisa que, na avaliação é sempre uma coisa assim, muito... muito forte. Eu me lembro que tinha uma tensão muito grande naquela avaliação [ele se refere à apresentação na Reserva do Grajaú] porque a gente tinha uma viagem dali três semanas... Eu falei que era uma semana antes do FIC, mas, na verdade, foram três semanas antes...

N: É. Foi mais.

V: Foi um tempo maior, porque eu me lembro bem,

N: Bem maior que uma semana.

V: De eu... de eu...

N: Vários ensaios aconteceram depois.

V: ...de eu ir pra ensaio... e que gera uma consequência depois que eu já falo. Mas nessa avaliação me lembrou muito da preocupação: temos que ir pra um Festival Internacional de Coros, que não era um encontro de escolas, não era uma coisa assim de

outras unidades [do Pedro II], mas era um local onde você ia cantar com pessoas de idades diferentes, lugares diferentes, né, de dentro do país, de fora do país, num lugar histórico, era a primeira viagem prá muitas pessoas, e por mais que pareça pequeno esse tipo de coisa...

N: E pra mim também.

V: Hã?

N: E pra mim também.

V: Pra você também?

N: Primeira viagem com um grupo de alunos. Nunca tinha viajado.

V: O quanto é importante...

N: Sob a minha responsabilidade, né.

V: Sua, né. O quanto...

N: Eu já tinha saído com a Fiocruz, mas, com quatro, cinco professores viajaram junto no mesmo ônibus.

V: E ali só tinham dois professores e você responsável por tudo.

N: É...

V: ...é... uma dimensão, primeiro da responsabilidade. O que deve ser pra um aluno se entender enquanto artista? Acho que isso é uma questão, né? Que se desenvolve talvez assim: ele tá ali se expressando artisticamente e quando ele vai pro festival, quando ele vai pra um palco, ele tem uma outra dimensão do que é aquilo que ele faz. Aquilo deixa de ser apenas um projeto extracurricular que ele faz terças e sextas de 12h à 13h como expressão artística do grupo, como amador, no sentido de fazer por amor, e salta para um *status* de uma “obra de arte” ou melhor, revela uma outra dimensão artística – ocupar um palco internacional, um lugar de exposição da nossa música a ser compartilhada com estranhos que não participaram do processo...Estranhos de outras regiões, nacionalidades, idades e propostas artísticas. Eu pelo menos entendi aquela viagem assim. E pra mim a coisa mais aterrorizante foi quando você me botou na parede e falou assim: - Não sei se você vai viajar! [V fala num tom impositivo.]

[N gargalha.]

V: E isso foi muito importante porque aí você chega junto, aí você tá junto. É óbvio que existe “o “quê” da disciplina que reprime e existe também o “quê” da disciplina que educa no sentido de presença, de estar ali, de ter frequência. Precisa dessa disciplina. O ensaio é um processo importante. Eu me lembro daquele desespero, dos esporros também,

da coisa de falar: - “Oh, você não fez isso. “Você ... não sei o quê”. Isso chama prá situar também que é importante a gente entender esse processo...

N: Na avaliação isso foi dito não só por mim, né?

V: Na avaliação..., mas pelas pessoas que estavam presentes. [V fala ao mesmo tempo que N.]

N: Principalmente por aqueles que estavam vindo regularmente, né?

V: É... principalmente. E aquela viagem foi muito importante pra gente amadurecer em termos de grupo... Viajar é algo... Adolescente quando viaja pela escola é uma festa, né? Você não tem a oportunidade de passar 24h com seu colega de escola, ou com seu professor, ou com as pessoas que estão ali. Isso é uma coisa. Depois, fazer uma viagem que não é uma viagem de História.

- Ah, eu vou conhecer Tiradentes. Vou conhecer não sei o quê, onde tem um professor explicando. Não. Eu tô indo pra me apresentar. É um outro lugar. Eu não tô indo para que apresentem a mim o lugar. Eu estou indo pra me apresentar num lugar, para estar ali e também conhecer e trocar com as outras pessoas. Isso gerou uma questão primeiro de medo - as pessoas se assustaram pelo o que foi apresentado. Eu acho que a reatividade disso, fazendo todo o balanço do processo, foi que os ensaios extras ficaram esvaziados... Óbvio que também tinha o fato da escola estar em greve e às vezes nem todo mundo podia estar presente, por razões diversas, né? Então você tinha uma questão ali... mas com a apresentação na Reserva do Grajaú, “uh!”, as pessoas caíram em si e disseram: “Vamo ensaiar e vamo fazer a apresentação no FIC!”. A avaliação dessa apresentação levantou uma segunda questão: por que, ao invés do medo, ao invés de se ausentar, não enfrentar esse desafio com a dedicação do tempo e envolvimento necessários à preparação das músicas, a um tipo de convívio, de entrega nos ensaios?

N: Por que cantar junto é uma entrega?

V: É uma entrega porque é vida, porque há um impulso, alimentado pelo desejo, existe um estranhamento. Quando eu fui chegando ali [no coral]eu me entreguei ...e me entreguei porque essa experiência foi me mostrando um outro lugar... uma interação... algo de me deixar levar pelo som... pelo que acontece ...pelo que me acontece...Então essa entrega tem uma face de vida, e outra face de desejo que se alimentam. A gente pode escolher – há uma escolha: você pode aceitar se entregar ou não...Eu aceitei me entregar porque tinha um estranhamento mas que era de um lugar novo que me expandia, que me ajudava a me entender como ser humano, cidadão, estudante e, acima de tudo, como artista.

N: Você pode dizer mais sobre esse processo de entrega, de como essa entrega acontecia no coral?

V: O tempo todo...na escuta. No processo de ensaio a escuta é o primeiro acontecimento de entrega. Quando chegava uma música nova a gente escutava (quase sempre quando a música não era conhecida por todos) na versão original ou na versão mais popularizada da canção. Em seguida, o segundo acontecimento de entrega: o processo de leitura do arranjo, naipes por naipes... vai soprano, vai tenor, vai contralto, vai barítono... movimento por movimento da música...

N: e sempre as leituras eram feitas nessa ordem: S, T, C e Br?

V: Não. A ordem era variada e dependia muito do que se queria trabalhar, de como você queria introduzir esse arranjo, essa composição...

E no processo de leitura, depois dos movimentos realizados - vou chamar assim -de “colagem” das linhas aprendidas até ali, a gente já tinha uma primeira noção da proposta do arranjador. Eu me lembro de muitas vezes olhar para o Paulo e o Paulo olhar para mim e a gente fazia uma cara de “WOW! QUE MANEIRO!” ou “NOSSA, QUE ESTRANHO!”. Depois que a gente completava a leitura das peças, a gente ia ao terceiro acontecimento de entrega: o trabalho interpretativo, que era realizado em profundidade nesse momento, mas que já era “pincelado” durante a leitura. Numa primeira camada a gente trabalhava a dinâmica da música. É muito vivo para mim o trabalho realizado em torno da dinâmica da composição, do arranjo: “nesse trecho vamos fazer mais leve, aqui com sonoridade tal, ali mais assim...” Era sempre aberto à opinião do grupo, de certo modo, porque sempre a gente tinha alguma sugestão em relação a interpretação e isso era dito, experimentado, discutido. Ah... e em algumas músicas, antes mesmo de começarmos a leitura, era feito um processo de discussão que podia envolver algumas questões: a temática, a sonoridade, ou sobre o arranjador, sobre o compositor - como na leitura de “Os Três Cantos Nativos do Índios Kraó”...

Enfim, para mim, fazer música é especial, e fazer música com aquele coral era especial porque todo esse processo acontecia de modo a despertar um afeto muito grande em mim, um afeto que está ligado ao som, à escuta e a partir disso falar ou cantar, é a mesma coisa pra mim. Penso que esse afeto foi também a força motriz para o grupo enfrentar todo

esse processo de entrega e se lançar para ir fazendo uma boa música no Festival Internacional de Coros em Ouro Preto. Eu me lembro que, justamente nessa época, em que a gente foi viajar, a escola voltou da greve, a gente voltou daquela greve ...

N: Uhum. Eu lembro. É verdade.

V: E aí, aquela confusão! Escola pública... quem já fez sabe como é que é volta de greve: reorganiza calendário, tem que relembrar uma matéria que você já não vê há três meses, dois meses, é uma loucura! E... a coisa mais louca que eu já tive no Pedro II é que em todas as greves, nas duas greves que eu peguei no Pedro II, sempre entrava em greve faltando um mês para o período de provas. Então quando voltava da greve era tipo assim: voltava pra revisar a matéria e já entrava na semana de provas - nas duas vezes foi assim. E aquela coisa... você precisa assimilar um conteúdo que já foi dado há dois, três meses atrás e fica...[gesto de desprezo, pouco caso] porque não se respeita o tempo. Se respeitasse, estaria assimilado, incorporado, estaria ali, no corpo, né, porque daria sentido. As coisas só ficam se fazem sentido. As nossas memórias só ficam se fazem sentido. Eu lembro de um detalhe do detalhe de algo que faz sentido pra mim - consciente ou inconscientemente. E eu me lembro dessa coisa, dessa avaliação, muito presente, muito forte e que depois disso os comportamentos mudaram, as pessoas tiveram uma outra relação com essa finalidade, com esse propósito... com essa finalidade de cantar no Festival Internacional em Ouro Preto, de estar ali. É... a finalidade do coro pra mim é cantar - se eu for colocar assim, essa questão da finalidade. Eu quero fazer música. Tocar, fazer música, estar junto com as pessoas ali.

N: Fazer a música...

V: Fazer a música.

N: Se erguer.

V: Deixar a música acontecer.

N: E essa avaliação foi muito forte pra mim, como pra você também foi, pelo que eu tô vendo, né?

V: Sim.

N: Quando você disse da preparação do coral para cantar em Ouro Preto você falou em se lançar para fazer uma “boa música”. O que é uma “boa música” pra você?

Vs: Uma boa música é aquela onde tem uma relação afetiva a partir da sonoridade que se constrói no afeto e afeto é corpo. E pra mim, fazer música com coro era um processo de alargamento, de abertura, de entrega, de expansão de corpo, de ir para um outro lugar. Pra mim isso é música boa ...

N: E você também falou em educação, da disciplina que educa. Você diferenciou duas disciplinas: aquela que reprime daquela que educa.

V: Uhum.

N: E aí eu pergunto: a música educa?

V: Educa.

N: Qual a relação dessa disciplina que parece que o coro aprendeu, talvez, nesse processo da avaliação, e o que aconteceu por conta da experiência da reserva do Grajaú? Qual, enfim, a relação disso, né, desses elementos aí? Foi a música que ensinou isso tudo? O que ela ensinou?

V: Foi...

N: Seria possível aprender se não fosse a música ali?

V: Eu acho que sim... aprender essa disciplina [que educa] é necessário para realizar uma proposta, um objetivo, tem a ver com um comprometimento coletivo em torno de um objetivo comum e isso independe da “matéria prima” que reúne um grupo. No nosso caso, a nossa matéria prima é a música então foi atravessando a música que a gente aprendeu com a experiência da apresentação na Reserva do Grajaú. Acho que pensar esse episódio nos ajudou a nos olhar, a entender o nosso trabalho de e-labor-ação ou seja, o nosso processo de fazer música. Toda energia e tempo dados à música. A gente pôde aprender o quanto é importante a dedicação de todo o grupo no processo dos ensaios, e isso inclui uma regularidade, uma presença, um estudo que impactam na expressão. Isso a música ensina pra gente como ninguém, aliás... A música, como se faz ali, tudo permeia, tudo perpassa, porque o objetivo é a música. A finalidade é a música. Se tem uma finalidade que eu poderia colocar é a música. Fazer ... o fazer da música que tá ali, que atravessa todo o coro. O que desdobra disso, desdobra através do que a gente faz com a música ali, né? Fazendo através da música, do arranjo que se faz - seja a quatro, a três, a duas vozes, né, seja em uníssono, seja lá o que for, tudo está nos modos de compor e através do que vai se compor... e isso está tudo assim...[gesto de juntar as mãos] As vivências dos processos de montar uma música, um repertório, são muito loucas, o gostar e o desgostar de uma música, sabe?! As relações de cumplicidade e escuta que você constrói passa por isso... por esses processos. As relações com as músicas também... Eu, por exemplo, hoje eu tenho duas relações. Tem... uma música que eu gosto muito desde que eu cantei no coral, até hoje eu tenho uma relação com ela

assim “pô! Que música!””. E eu sempre me lembro, eu sempre... ai! É muito! Muito linda!
[V fala empolgado.]

N: Qual?

V: *Água de beber*.

N: Olha!

V: Aquele arranjo lindo que foi trabalhoso...

N: Foi um arranjo mais complexo...

V: Dos mais complexos que a gente fez:

N: Um dos mais complexos...

V: O arranjo do Marcos Leite, aquela coisa assim, que eu... Cara, aquilo era muito forte. E... uma música que eu nunca mais consigo escutar é “Meu erro” do Paralamas do Sucesso. Não consigo mais escutar essa música de tanto que a gente cantou no coro, também, não sei uma explicação, mas, assim...

N: Cansou? [N e V riem]

V: Cansei. Cansei. Não é nem desgostei não. Não é uma questão “não gosto dessa música”, não. Eu... cansei. Só cansei. A gente vai cantando e vai descobrindo... sutilezas, por exemplo. Você vai descobrindo outras coisas. Você vai descobrindo outras canções... você também vai estudando... também história da música... eu acho que a música pode estar ali também. O elemento “música” – é aquilo que move, que cria a dimensão desse espaço de descoberta, que cria essa abertura. A abertura que as pessoas criam, acho que, em primeiro lugar, elas criam na música. No coro que eu tô dizendo, no coro da nossa escola, é isso: é na música. É a relação... é alguma relação da música que ela descobre. Óbvio que todo lugar que se compõe num coletivo, como um coro, é óbvio que nem 100% dos elementos que estão ali dentro, dos indivíduos que estão ali dentro, vai necessariamente no primeiro momento por conta da música. Existe essa questão das relações afetivas que também se coloca. Às vezes eu vou pro coro porque eu tenho um amigo, porque tem um afeto, e dali eu descubro também a minha paixão pela música. Não foi o meu caso, mas provavelmente foi o caso de alguém que entrou no coro.

N: E essa experiência de estar no coro e a paixão pela música pode também abrir...

[V fala antes de N concluir a pergunta.]

V: Repassar. Exatamente.

N: Pra outras...

[V interrompe a fala de N e continua sua fala.]

V: Porque, uma coisa que eu acredito, se algum amigo meu entrasse, ou se algum amigo meu entrou no coro por conta de uma relação afetiva comigo, certamente essa relação afetiva que fez ele entrar pro coro, em mim, está influenciada pela música, essa coisa que eu faço, isso que também me provoca e me faz fazer... e me faz estar... e pensar... tudo. Isso é uma coisa que afeta. Afeta, assim... pra mim, afeta muito e... é muito legal hoje, por exemplo, e há oito anos, estar cantando com o Paulo do meu lado, em outro espaço, em outro coral, mas estar cantando com ele do outro lado, ele estando num naipe diferente do meu.

[N e V riem]

V: Né?! A gente está cantando junto... e tá cantando do lado do Tomás. Amigos com quem você já compõe uma voz. Acho que é uma relação especial, inclusive dessa amizade. Amizade que eu levo pra vida toda, sabe?! E que é construída nos pilares da música, sem dúvida. Essa é a relação com Paulo, Téó, Malu... Tem uma lista de pessoas, amizades que foram construídas através do coro, na música que fizemos juntos - dentro do coro, fora do coro-, provocados pelo coro. Mas com eles foi... essa relação: a amizade que brotou da música, do estar junto, do tocar junto, do escutar o outro cantar e dizer: - Nossa! Que legal! Como você canta bem essa música! Vamo cantar junto! Vamo fazer uma música junto. Um som junto. Vamo tá junto! E pra mim é mais que especial estar cantando com pessoas que eu cantei lá no meu ensino médio na escola, que é um momento tão bonito, né? É... pode ser um momento horrível também, mas pra mim foi, assim, especialmente pra mim, um momento muito lindo... foi a escola, foi o ensino médio. É... e trazer eles, os amigos, comigo até hoje é uma dimensão de uma vivência de amor através da música mesmo. Música desperta sentidos, desperta ... paixões... desperta... enfim... emoções... é isso. E eu quero ter sempre, sempre, sempre, sempre comigo, a existência que eu tiver, o tempo que eu tiver, eu quero sempre ter música do meu lado e, certamente, o coro fez essa diferença, assim. Se eu puder eu canto a minha vida toda, toda, toda, toda.. no coro. E se eu não puder, mesmo que eu não possa, mas se eu tiver a oportunidade de estar velhinho, eu quero estar aquele velhinho cantando num coro, né, da terceira idade. Eu quero! Eu quero ter, porque essa foi uma relação forte, bonita e que eu levo da minha formação, do meu entendimento enquanto pessoa, das minhas questões subjetivas, de entender a mim... a música teve um papel muito importante, né? E eu costumo dizer uma coisa: que, pra mim, hoje, olhando pra trás, na época da escola eu não poderia, eu não poderia não, mas eu não tive essa percepção que hoje eu tenho que é: existencialmente só a arte, e aí a música com um papel bem fundamental porque foi a linguagem, de todas as linguagens artísticas, a que eu tive mais contato, ela chegou no

mesmo lugar que só a religião chegou pra mim - o lugar de me entender, de entender a existência, de entender quem eu sou... como é que eu me coloco no mundo, qual é a “cara à tapa” que eu vou dar ou não... um modo de estar no espaço. A música chegou nesse lugar porque é o lugar da expressão, é o lugar aonde eu me coloco pra fora e isso tá nítido porque, se eu olho pra trás, a minha memória afetiva me acusa isso. Lá no coro quantas vezes eu senti uma fruição, num momento assim de... sério...! de estar assim como se fosse um canal, como se eu fosse só um canal. Eu me sentia como um canal, um canal de alguma coisa que estava transpassando ali e a música, né... como alguma coisa que me provoca com toda a peculiaridade que eu sou, mas que também me faz um canal ali, de entender e de fazer essas coisas passarem assim... Foi muito bonito porque eu, durante 11 anos, fui religioso, e o coro do Pedro II também participou da minha vida justamente num momento de transição de fé, de crença pra mim, de me reposicionar no que eu acredito no mundo. E quando eu comecei a sentir ali que essas fruições que eu tinha na religião, nessa relação que eu construí com Deus, também estavam presentes na música, isso abriu outros sentidos pra mim da vida, abriu outras oportunidades, outras questões...Hoje em dia eu não acredito mais no cristianismo... mas o meu processo no coro não me fez acreditar mais ou menos, ou não acreditar, mas me fez entender que, também na música eu encontrava esse espaço, esse portal, esse lugarzinho que poucas vezes eu acessei, sabe?! - os momentos mais fervorosos da fé -, na música. É óbvio porque a música também tava presente lá, na igreja... mas no coro do Pedro II, pelo menos pra mim, entender que a música por si só foi nesse lugar, vai nesse lugar, sem eu colocar uma imagem, um mito, uma história por trás que, legítimos, né, mas nesse sentido, foi um momento muito importante. Eu me lembro que, logo depois que eu saí do coro do Pedro II, eu entrei na faculdade e também saí da religião. Foi um momento... foi um processo também de transição, de entendimento de mim mesmo e, até hoje, é muito louco, até hoje pra mim é...

Se eu não estou bem comigo mesmo eu não consigo cantar e isso é a coisa que mais me assusta, na verdade. Que mais me assusta. Se eu não estou bem eu não consigo cantar. Eu... recentemente, agora, há três meses, eu não conseguia cantar. E isso está diretamente ligado a se eu tô bem comigo mesmo, se eu tô num processo muito intenso de mudanças. De amadurecimento... eu acho que foi isso. Lá... lá naquela sala de ensaio Dr. Fernando Macedo [sala do coral] foi onde começou essa provocação em mim mesmo, uma relação com a música, com o canto que até hoje faz uma relação muito louca: se eu não tiver bem eu não canto e não cantar pra mim é não viver. É assim pra mim - porque eu sei que pra outras

peessoas podem ter outras expressões, mas pra mim canto é vida. E especialmente o canto - que é outra, outra dimensão. Não é a dimensão... é a dimensão do meu instrumento que está em mim. Que está em mim. Que me expressa. Que está em mim com todas as minhas ... com tudo que tá ali. Óbvio que você também pode ter isso com outros instrumentos - com o violão, com o piano, com o baixo, com qualquer coisa, mas... com você, a sua voz, você no seu momento, você... você não consegue ser frio. “Não, eu tô passando por um monte de problemas, então não sei o que...” E talvez, óbvio que pra quem tem uma relação muito íntima com o instrumento externo, né, pode também não conseguir se expressar, mas a voz, pra mim, tem uma coisa que afeta diretamente assim, uma coisa que me... que me coloca assim... uma coisa.

N: Que bonito... Tem alguns métodos que dizem, já métodos antigos dos séculos retrasado e passado, como Edgar Willems da Kodally, que um músico se torna melhor se ele canta. Um instrumentista é muito melhor instrumentista se ele tem uma experiência anterior de cantar.

(Encerra o áudio MVI_0167 em 33:26.)

(Inicia o áudio MVI_0168)

N: Então... alguns métodos, inclusive, partem do canto para depois se expandirem nos instrumentos. Eles afirmam que quem canta sente a melodia de um outro modo, dentro do próprio corpo e, por isso, faz um fraseado melhor em qualquer instrumento. Ele respira melhor a frase. Ele constrói um fraseado mais sensível, mais orgânico porque ele já passou pela experiência de fazer isso através do próprio corpo, da voz. Então o que você tá falando [N ri e V ri junto com ela], bons músicos-educadores também disseram de uma outra forma.

V: Que legal! Quero conhecer. Mas é isso, assim... o canto, essa dimensão... e tá ali no outro...tem muita coisa que rola através disso. Um dia, se eu tiver filhos, ou com meus sobrinhos que estão nascendo agora, eu quero estimular neles essa relação ... incentivar que tenham também uma relação com música, com canto, porque eu tive e pra mim foi de uma grandiosidade que eu levo pra mim. Não posso me entender sem música, sem cantar, sem estar ali e isso é provocado, em primeiro lugar, no coro porque eu não tive essa experiência antes. É muito engraçado porque... eu comecei a dar atenção pra música, de maneira geral, tarde... sei lá, com treze, quatorze anos. Não no sentido corriqueiro de você ouvir, mas, assim, de dar atenção pra música, de escutar mesmo. Música pra mim sempre esteve numa relação assim: “Ah! Ligou o rádio, toca aí. E tá tudo certo.” E você aprende a cantar, a tocar o que todo mundo escuta. Eu nunca tive uma relação... nunca parei, nunca fui uma pessoa

de escutar assim... de gostar de algum artista, nunca. Assim, quando criança, no início da adolescência. Depois, a relação com meu tio que me fez trazer isso. Só que foi muito engraçado... com meu tio eu sempre tive uma relação muito instrumental da coisa. Então...muito de escutar os instrumentos...

N: Quem é o seu tio?

V: Meu tio João. João Batista, né. Meu tio tinha um quartinho pequenininho, muitos CDs. Então ele botava o CD: “hoje nós vamos escutar...”, sei lá, ... “hoje nós vamos escutar *Funk como Le Gusta*; ou “Hoje nós vamos escutar Nat King Cole”. Então, “a gente vai escutar...” E aí escutava. E ele explicava algumas coisas. Se ele soubesse de alguma história ele me contava... e até que mais a frente, meu tio perguntava assim:

- Quais os instrumentos que estão tocando?

E eu... nossa! Não sabia de nada. Pra mim era muito difícil de escutar, identificar o baixo, por exemplo. E foi muito engraçado porque anos depois eu fui cantar com o coro uma música que era só vozes e baixo, né? Então eu escutava ali... e só depois, quando fui pro coro, eu tive uma dimensão da voz, que era uma coisa inclusive que meu próprio tio não tinha afinidade, até não gostava muito... Ele preferia muito a música instrumental.

N: Instrumental... Olha...

V: Né?! E depois de escutar muita coisa instrumental, de tá muito familiarizado com isso, pelo menos na escuta, eu fui fazer voz, fui cantar [V e N riem]. [V em 10/05/2019]: Mas, apesar dessa relação com o meu tio, cantar num coral, fazer parte de um grupo artístico, não era acessível prá mim. Por isso eu me lembro bem que a minha primeira apresentação, no Encontro de Coros do CP2 da Tijuca, foi uma apresentação muito importante prá mim. O meu pai estava lá me assistindo. Era muito importante prá mim porque era um lugar de afirmação, no sentido de que isso era algo que ele negava prá mim - a arte. Cantar num coro não era algo acessível pela minha família porque era “coisa de viado” e aí ele foi lá, viu e entendeu que era uma outra coisa e o que de fato importava ali passava muito longe desse tipo de questão...

Isso [de cantar em coro] tem muita influência também do meu amigo Cleiton. Não posso! Minha relação com o Cleiton é toda calcada na música! E olha que só depois que a gente foi ter a experiência de fazer música junto.

N: de Cantar juntos.

V: Mas a gente sempre teve, sempre teve uma coisa de fazer sarau na casa dele, de cantar e de depois eu ir e começar a cantar no coro e dele dizer das modificações da minha

voz. O Cleiton me conhece desde pequeno. Então ele sabe desde a minha voz que não tinha, que eu tinha muita dificuldade das coisas, até ... a voz que tenho hoje, sabe?! Então, uma relação também de amizade que também foi...

N: Uma amizade vocal, né.

V: Uma amizade vocal, né? Musical.

N: V, pra gente encerrar nossa entrevista maravilhosa que tem muita coisa pra pensar, eu tô fazendo essa pergunta pra todos os meus entrevistados: se você pudesse resumir a sua experiência do coro numa palavra ou numa frase - se for difícil demais uma palavra - o que você diria pra gente?

V: Amor. (V responde antes de N concluir.)

Amor. Experiência de amor. Tudo, tudo, tudo, tudo foi amor. Foi esse sentimento...foi... amor ... mas amor foi ... foi isso, assim. Acho que isso que fluiu-me... ah, foi isso, sabe?! Tudo! Amor e todas...tudo, tudo o que tá contido na palavra “amor”: da paixão pelas coisas... de você gostar de alguém, de você mesmo... Amor. Amor. Foi feito através do amor. Amar os amigos. O amor da amizade. De construir amizade através da música. O amor pela música. A relação do amor aluno-professor, foi a coisa mais forte, né? Pra mim, e eu já te falei isso, e quero registrar aqui na sua entrevista, que a relação que a gente se permitiu de amor entre aluno e professor, isso é muito forte. E isso é uma coisa que... é isso. E a gente sabe as dores e as delícias que é.

N: É verdade.

V: Amor. Tudo amor, amor, amor, amor. Do primeiro dia que a gente ensaiou, que eu cantei “Todo dia o sol levanta e a gente canta o sol de todo dia.”

[N e V riem.]

V: Até o dia em que a gente fez um discurso de homenagem a você no dia que a gente saiu...

N: Ai. Vou chorar... aqui já chorei algumas vezes você falando aí. Ainda bem que eu tô do lado de cá. [da filmadora] [N ri.]

V: É, você tá aí. É, mas, amor, amor. Uma experiência de amor. E é isso que eu acredito. A escola... a escola tem que ser a experiência de amor, de afeto, de coisas boas e é isso. É... amar. Amar sem medida. Amar...

[N e V riem.]

V: Eu sou desses. Eu me doo e é isso. E... e acho lindo. Acho muito bonito o que você está fazendo na sua pesquisa, de você estar estudando a coisa que você já faz há tanto

tempo e agora especialmente com um recorte mais voltado pra educação. Então... acho muito bonito o que você tá fazendo. E... eu vejo a beleza de hoje da gente tá junto, de ter uma amizade, de tá junto, de tá se vendo e de ver também o quanto que você tá se transformando com a sua pesquisa. Eu acho que você é uma pessoa que dá sentido aquilo que você faz. E isso, sabe... são coisas que eu tenho pensado muito, né, é... e é isso. Dar sentido ao que você faz e você vê e você rever as suas relações, suas coisas... eu vejo... o que eu tenho visto de fora, não sei do que se passa dentro de você, das suas questões, mas, o que dá pra enxergar é que você está se transformando bastante, que você dá sentido ao que você pesquisa.

N: Então tem que ter na entrevista um beijo e um abraço.

V: Ah!!!

[V e N riem e se abraçam.]

N: Aqui uma foto. A gente vai ficar juntinho.

[N e V riem bastante.]

N: Porque depois dessa entrevista eu amo ainda mais o V! Ele me falou coisas que ele nunca me disse! Eu fiquei segurando a minha ondinha atrás da câmera. Também te amo, viu?

V: Também te amo.

N: Sorriso pra câmera. Foto! Tim!

[N e V riem].

V: Depois eu faço uma foto dessas duas. Com certeza.

(O áudio MVI_0168 encerra em 7:41.)

ANEXO 18 – ENTREVISTA COM LEO

Neila: Hoje é 16 de abril, tô aqui com o Léo, ex-cantor do coral do Colégio Pedro II – Engenho Novo. Então, Léo, obrigada por você estar aí colaborando com a minha tese. E aí, a gente tá aqui para falar sobre o coral, né. Então, queria que você começasse a falar como você entrou no coral: você lembra como é que foi esse processo? Fala um pouco da tua história no coral.

Léo: Então, boa tarde! Eu entrei pro coral... caraca! Não lembro data, já faz muito tempo, mas eu lembro que foi provavelmente lá pra 2008/2009... essa data assim, um pouquinho antes, quando eu vi uma apresentação do coral lá no Pedro II mesmo do Engenho Novo. E aí sempre achei muito maneiro cantar, sempre achei legal, assim. E aí, eu vi uma apresentação uma vez... acho que era no final de ano, de natal, que a gente sempre faz, sempre fez e aí eu comecei a assistir e aí no ano seguinte abriu inscrição. Eu lembro que fui eu e mais uma galera que tava no 8º ano: eu, Elisa, uma galera que era dessa época assim. A gente se inscreveu juntos e começou a saga de 6 anos no coral.

N: Você foi pra Paty, né?

L: Fui. Fui pra muitos lugares: pra Paty, pra Ouro Preto, fui pra... qual foi aquele que teve um encontro na...

N: São Gonçalo.

L: São Gonçalo. Teve um que foi no Parque das Ruínas...

N: Parque das Ruínas, esse foi um festival internacional.

L: Teve na PUC, enfim... em muitos lugares, assim... Se eu lembrar de todos os lugares em que a gente foi num dá pra ficar aqui falando...

N: Mas Paty de Alferes foi em 2009, você já era do coral?

L: Já, já era. Já tinha ido... A gente foi duas vezes pra Paty, inclusive.

N: Três.

L: Três?

N: Três.

L: Nossa! Três vezes!

N: Então... você cantou na primeira, naquela da entrega do poema do Hino Nacional?

L: Fui nessa da entrega, fui naquela que a gente até ficou um tempo mais lá, a gente, enfim, ficou alojado lá no...

N: Ficamos uns dois dias acho... três...

L: É! Por aí...

N: E depois a gente voltou no final do ano pra ensaiar... Eu me lembro que até ensaiar o “Bohemian Rhapsody”... A gente não acabou ensaiando o “Bohemian Rhapsody”...

L: É... mas nesse a gente até acabou fazendo aquele arranjo do “Blackbird”.

N: É, isso! A gente se preparou pra Missa no Outeiro, lembra? “Da Pacem Domine”

L: “Da Pacem Domine”... é... Foi muito bom.

N: E por quê você resolveu entrar no coral, L?

L: Cara, porque eu sempre achei que era importante, dentro da escola, pra além de estar na sala de aula estar fazendo outras coisas. Não que eu tinha isso na minha cabeça muito bem construído, mas sentia isso de alguma forma. E aí, nessa época, eu tinha procurado tanto o coral quanto o teatro, que também tava começando lá no Pedro II. E aí, entrei nesse sentido, mas depois “o porquê” se transformou em vários motivos.

N: Ah, isso é legal! O que que transformou do que você pensava e queria pra aquilo que você descobriu lá e tal?

L: Então, fundamental assim é que deixou de ser uma parada individual... nunca foi na verdade... nunca foi uma questão individual... A partir do momento que a gente entra, pelo menos que eu entrei no coral, tudo passa agora a ser uma questão coletiva: pensar as coisas do repertório, pensar o que que tinha pra adiantar nos ensaios e tal... toda a dinâmica que a gente teve que construir depois, ela deixou de ser individual... as pessoas que individualmente cantam porque gostam, passam a se juntar para construir algo coletivo... O coral acaba sendo até um corpo gigante de vozes que cantam de uma forma unificada. Então assim, na verdade, o coral se mostrou um lugar de acolhimento, de amizade, onde construí muitos amigos... E até hoje encontro, até hoje a gente se encontra. Tem pessoas, enfim, que não vejo mais também, mas são pessoas que fizeram parte de um momento importante da minha vida. Então, cantar no coral se transformou pra mim em uma coisa muito maior do que eu imaginava. Maior do que eu, inclusive... foi uma coisa muito maior...

N: O que você acha que propiciou isso, sabe... Porque todo mundo fala disso. O que que você acha no coral que despertou esse coletivo, essas amizades e esse modo de se relacionar?

L: Primeiro, a gente tinha uma regularidade de ensaio, isso acaba criando uma regularidade de encontros. Então, assim, a gente se encontrava bastante pra fazer uma coisa específica que era cantar, ensaiar, eram várias coisas dentro desse campo aí... E isso fazia a gente se aproximar porque conforme a gente vai se encontrando com mais frequência mais

a gente tinha coisas para trocar. Experiências individuais que a gente tinha ... de ter visto uma música e “Ah, gosto muito dessa música e gostaria de cantar ela” e leva pro coral pra gente poder em cima disso, por exemplo, trabalhar algo de todo mundo, né. Porque não acabava sendo uma coisa assim “Ah, eu gosto dessa música, logo, vamos cantar porque eu gosto”, era “Eu gosto dessa música, acho legal, vocês acham legal a gente cantar?” A gente debatia se achava legal, se todo mundo gostava, enfim, se tinha a ver com o que a gente queria propor também. E a partir disso, a gente construía um arranjo. A professora Neila também chegava com um arranjo pronto e apresentava pra gente antes, pra gente se sentir confortável. Não era uma questão imposta, era “porque que é legal”, “por ser bonito”, em vez de uma imposição. Aí isso, com certeza, foi uma coisa importante porque a gente sempre teve essa liberdade de cantar o que a gente achava interessante e as ideias que surgiam também podiam ser muito diferentes das que a gente acreditava antes ou diferente do que a gente tinha visto, mas nenhuma delas, depois, no final, se tornou um peso ou um problema. Ao contrário, tudo o que a gente fez se tornou positivo e assim teve um saldo muito importante...

N: Vocês mexiam até no arranjo...

L: A gente mexia no arranjo das coisas e misturava, enfim...

N: Tinha arranjo: “Não, isso aqui tá bom, mas eu vou cantar de outro jeito”. Leo, como é que você vê o modo de fazer música assim? O que você acha que das coisas que a gente fazia: dos jogos, das brincadeiras musicais, da técnica vocal, os encontros aqui em casa, os piqueniques, saídas... teve até um passeio que a gente fez pro museu, pra quinta da boa vista... em fim, essas viagens... O que que você acha do modo de fazer música... queria que você me dissesse sobre esse fazer música junto...

L: Assim... pra mim na verdade música, enquanto objeto de trabalho, de apreciação, de várias coisas que servem, ela nunca é construída só por si, né? Não é uma pessoa simplesmente que constrói uma música da cabeça dela. Ela constrói a partir das coisas que ela viveu, coisas que ela experimentou e principalmente da relação que ela teve com outras pessoas... Por mais que seja uma coisa individual, às vezes, que se espera, nunca é uma coisa só sua. Então, assim, isso já é... partindo dessa ideia, o “fazer música” dentro do coral. Não é individual. É preciso pensar que o coral é bem heterogêneo – alguns eram muito experientes, outros nunca tinham cantando (muitas pessoas), enfim, de várias idades, né? Tinha desde a professora Tânia, que talvez fosse a pessoa com mais experiência de todos nós, desde sei lá... desde a galera do oitavo ano, que tava chegando, que tinha uma

experiência de vida muito diferente... mas que tinha um objetivo em comum. Então, acabou que esse “fazer música” se tornou uma coisa muito... muito tranquila. Tranquila no sentido de não ter um ego assim das pessoas, até porque a gente tinha um hábito, né, de tá discutindo o que a gente queria. Então, não tinha uma dificuldade de, inclusive, escolher música. Acho que não teve... não lembro nunca de ter brigado por causa de ter que escolher uma música ou outra... deixar uma música de lado. A gente pode até ter escolhido uma música e não ter feito ela, porque, enfim, pouco tempo também... Apesar da gente se encontrar com regularidade, não era muito tempo de ensaio. Então, como a gente ensaiar com mais qualidade? Teve até um momento em que a gente teve que escolher outros dias a mais pra poder ensaiar: fim de semana, sábado...feriado... a gente usava o tempo depois das aulas de sábado, pra ensaiar um pouco. E com a possibilidade da gente sair... da gente conhecer outros lugares... Da gente, enfim, confraternizar em outros espaços, sair ali do Pedro II - isso ajudou inclusive pra gente... ah, sei lá...lançar a gente numa dessa viagem, da gente escutar uma apresentação de um outro coral e aquilo ali mexer tanto com a gente que no ensaio seguinte já querer cantar uma música que eles cantaram. Então... a humildade também de ver que a gente podia melhorar sempre e que melhorar de acordo com o que a gente podia, com o que a gente tinha de experiência em outros lugares, com as apresentações e tal... E também muito crítico quando a gente apresentava: “ah, pô, não foi tão bom... acho que pode melhorar” então, essa crítica, autocrítica, a gente tinha com mais frequência, era importante. Acho que se torna uma questão... do fazer uma música sincera, assim, fundamental... fazer no coletivo, sempre assim... A gente não fazer “a” música só simplesmente da cabeça de uma pessoa... enfim... Mas como um acordo em discussão da maioria que tava ali construindo... Era mais ou menos isso.

N: Achei bonito quando você falou “fazer música sincera”

L: É... Porque... Acho que hoje em dia não tem muita música sincera, mas acho que as pessoas perdem um pouco disso.

N: O que é uma música sincera? Fiquei curiosa! Fala mais um pouquinho...

L: Não... No sentido de... de... levar, assim... eu penso muito na forma, no formato da música, a forma, o conteúdo que ela leva, mas essas duas coisas juntas, elas também, quando elas se juntam transformam a terceira. Então, assim, que é o que as pessoas vão... vão... em fim, experimentar, vão ouvir e tal... e... hoje em dia a gente tem muito a mercantilização da música e tal, não que não tivesse antes, né, mas na porção das pessoas assim... depois que eu saí do coral e tal... e fui... fui... participar de uma coisa ou outra de

música, percebi que as pessoas às vezes estão com uma perspectiva muito mais de ter um saldo financeiro, acumulativo, com a música - que é importante, sim, quando você é músico, trabalha com isso, tem que ter garantia de sobreviver de alguma coisa, mas no coral a gente não tinha essa necessidade, porque a gente não precisava ganhar dinheiro em cima disso ou a gente não precisava se sustentar nesse sentido. Não que não seja sincero você trabalhar com música, mas quando isso se torna o único objetivo da construção da música, isso se torna um problema pra mim. A gente não tinha esse problema porque a gente não tinha que buscar renda, não tinha que tá vendendo um trabalho e tal, pelo contrário, a gente fazia porque a gente gostava ... era um projeto, dentro de uma escola pública - é fundamental que isso seja de graça. Então, era sincero mais nesse sentido - não que não seja sincero as outras coisas que sejam feitas. Mais nesse sentido: o trabalho que a gente tinha era muito sincero porque não tinha os percalços da mercantilização que existe da vida, enfim, a gente tinha um trabalho muito mais tranquilo, mais...

N: Que a nota.

L: É, não tinha nota. Não tinha essas coisas assim. Não tinha uma pressão pra gente ficar no cem por cento, claro que a gente queria chegar ao cem por cento, mas se ficasse oitenta, se ficasse noventa a gente ficava feliz, enfim, e se ficasse ruim a gente ficava feliz também porque a gente ria e podia melhorar depois, então não tinha muito esse mistério de...

N: E você sente a diferença da experiência de música no coral e da experiência música na aula de música?

L: Pô, não e sim! Na aula de música tem uma questão assim: nem todo mundo tá ali com a atenção virada pra aula, por vários motivos, né? Pode tá cansado, pode não gostar de música, que eu acho impossível, mas, tipo, mil motivos pra você não estar atento àquilo ali. No coral, não, você tava ali porque você queria. Dificilmente você tava indo lá porque... “ah, hum... vou viajar!”. Pode até ter tido pessoas que passaram ali um tempo achando que iam viajar, que iam fazer umas coisas muito diferentes, mas não estavam ali com o pensamento objetivo de, enfim, construir o coro e tal, de fazer apresentações bacanas. Mas eu acho que a gente, relacionando a forma de fazer música na sala de aula e no coral, a gente [no coral] não tem essas exigências, né, de ter uma prova, de ter que prestar atenção naquilo ali porque vai cair na prova... Então, muita gente tinha que tocar uma flauta porque tinha que apresentar depois e eu sempre tive problema com a flauta... Tinham essas questões das obrigações, tinham as nossas obrigações: obviamente [no coral] tinha que ensaiar, tinha que cuidar da voz, tinha que fazer outras coisas, né, mas que não eram obrigações que... sei lá “daqui pra

frente sua nota ia ficar vermelha”, você ia pra recuperação. Então... acho que isso já era um diferencial e também porque dentro de sala de aula você geralmente é silenciado... aí já é questão da vida, né, de educação... O aluno, às vezes, não se sente tão confortável de dar determinado opinião, de fazer determinadas coisas porque... assim... a forma de ensino que a gente vive e tal, essas coisas todas, reprimem isso.

N: Mas você sentiu isso na pele sempre... talvez.

L: Não... sim, porque eu tive aula de música com vários professores assim e lá no Pedro II e em alguns momentos foi tranquilo a gente se colocar, reclamar, falar alguma coisa e em outros momentos não. Então, no coral não. Se a gente não gostava, a gente não gostava e falava. Se a gente gostava de alguma coisa, queria contribuir e avançar naquilo a gente continuava dando ideia e participando...

N: Sendo sincero...

L: Sendo sincero. A gente tinha essa liberdade, assim, e porque a gente... não ia ser expulso, não ia ser... nem nada... não tinha essa ideia de uma repressão em volta disso... até porque todo mundo tava ali com objetivo comum, né? Então... é diferente, né, nesse sentido.

N: Uhum... E Leo, você já tinha cantado antes de entrar para o coral?

L: Não que eu me lembre, tipo, assim cantado, nunca solei nada, nunca tinha participado de um coro. Eu lembro que eu ia muito ao centro espírita... de cantar lá e tal, mas não era nada muito extravagante nem nada, era só música junto e tal.

N: E pra você a experiência de cantar... e, especialmente cantar junto de outras pessoas, significa alguma coisa pra você? Mexeu com você em alguma coisa, te transformou em alguma coisa de alguma forma?

L: Pessoalmente pra mim, a experiência de cantar no coral foi uma forma de, inclusive, me conhecer mais também. Eu nunca tinha cantado e aí entro num coral, tipo... tinha uma responsabilidade também e... ter uma responsabilidade com o coro, com algo, com tudo, assim de alguma forma... me abriu possibilidade de pensar, né, também como estar na escola, pra além da sala de aula, como é que eu poderia participar da vida da escola Pedro II, pra além da sala de aula. Então, o coral, na verdade, foi um primeiro espaço que eu entrei ... para trabalhar coletivamente. Isso aí me ajudou a pensar coletivamente e também como estar em outros espaços. Foi daí que eu descobri também a militância, descobri também mil outras coisas dentro da vida cotidiana do Pedro II, que eu poderia estar inserido sem ser só na sala de aula. Porque na sala de aula também tem a parte coletiva, era representante de turma, essas coisas todas, mas não tinha essa movimentação, era só uma

questão reativa, tinha que ir lá enfim... tinha um problema dentro de sala, você tinha que ir lá pra resolver, uma coisa mais ampla. E no coral tive essa oportunidade, inclusive de conhecer outros lugares e tal e de ver que a universidade, a escola, eram muito maiores do que eram pra mim até ali. E aí, isso me deu uma visão social mais ampla também, porque a gente fez muito trabalho nesse sentido também: de quem a gente é... a gente não tinha muito um posicionamento político enquanto coral assim... mas muito do que a gente colocava, de certa forma expressava uma coisa política... porque algumas músicas, algumas coisas que a gente colocava, tinham uma expressão nesse sentido, política, e aos poucos eu também fui me politizando mais com o coral e fora do coral também, porque sempre foi uma coisa muito junta né? Uma coisa alimentando a outra. E aí... participar dentro do colégio depois foi o quê? Participar do grêmio, essas coisas... Dentro do colégio, o coral foi o espaço onde eu pude aprender a trabalhar com o coletivo - mais do que qualquer outro que tive na escola - porque em sala de aula não tem esse “espaço em comum”, lá estão apenas sujeitos e trabalhos em grupos.

N: Entendi. Então o coral foi o primeiro momento que você viveu essa experiência de coletividade na escola. Então você pode, de alguma forma, relacionar isso como uma experiência política pra você?

L: Sim. Com certeza, porque aí tem um outro lado. O fato de você estar cantando, não somente só, mas necessariamente com outras pessoas, é uma maneira de você se colocar no espaço. E se colocar num espaço cantando com outras pessoas que te ajudam a crescer de alguma forma, né? Você está ouvindo outras pessoas no seu ouvido, isso te faz prestar atenção na afinação, prestar atenção na sua própria voz, na voz dos outros, prestar atenção em outras coisas, o ouvir fica diferente, né? Você começa a escutar o que as pessoas tem a falar também, né? Você trabalha um pouco mais a paciência também, né? Também o fato de se apresentar junto com o coral, ter oportunidades: de estar num teatro, de perder um pouco da inibição (uma coisa que é normal nas pessoas), por exemplo, falar em público ou se colocar numa situação em que alguém se sente, expressar uma indignação de alguma forma. Tudo isso vai te ensinando, vai te transformando... E aí... com o tempo, depois que comecei a tá no coral, tipo, tinha mais de dois ou três anos de coral, já tava me envolvendo com outras coisas. Aí foi lá pra 2012 - me envolvi também com a militância, esse era meu último ano no coral, se não me engano... não sei, não me lembro.

N: Você ficou no coral até você se formar, né.. Você formou em 2011...

L: 12... 13! Porque teve greve, em fim e tal. Aquela coisa...

N: É...

L: E... teve uma época que eu comecei a militar com mais frequência, participando mais da vida política da escola e junto com o coral, então comecei a conciliar as duas coisas. Eu lembro de você reclamando pra não ficar gritando nos atos das grandes manifestações para não ficar gastando a voz, porque tinha...

N: Eu falava pra você não gritar! Não falava pra você não participar!

L: Pra não gritar, não tinha nem como não participar..., Mas eu sou uma pessoa que não consegue, eu não conseguia, eu lembro de “Ai, tenho que fazer aqueles gargarejos, várias coisas, pra não chegar com a voz arranhada no ensaio e tal”. Então meio que me ajudou bastante assim, me ajudou muito, foi meio que um canal. Não que tenha sido um canal direto, assim: “ah, eu entrei no coral e logo depois me politizei”, mas foi meio que um caminho que me ajudou a chegar na militância. Hoje já milito sei lá a quanto tempo, tenho feito bastante coisa já inclusive.

N: Pra você, a gente ali cantando junto fazia uma ação política na escola?

L: Sim, com certeza. Primeiro que não tinha outro projeto na escola. Estava lá desde 2002, não sei, desde o Pedrinho até... e não tinha visto um projeto paralelo à sala de aula assim, tipo, podia ter uma coisa ou outra, mas que era muito pouco incentivado, enfim, não tinha um espaço... tanto que quando a gente começou o coral não tinha um espaço específico pra ensaio, a gente ensaiava em diversos lugares: em diferentes salas de aula, no auditório e tal... Então, claro que foi um cantar político. O coral foi um uma espécie de ação de resistência, de posição política dentro da escola. A escola não oferecia nenhum tipo de espaço para isso, não oferecia uma ajuda de suporte estrutural, enfim, essas coisas que todo, qualquer tipo de projeto, precisa. Quando a gente começa a cantar e começa a fazer coisas que as pessoas começam a gostar, as pessoas começam a se interessar e depois quererem entrar ...Teve um momento que o coral começou a encher bastante porque a gente começou a fazer apresentações. Isso mostrou pro lado da direção da escola que tinha alguma coisa acontecendo que valia minimamente a pena prestar atenção... E depois disso a gente, com esforço, inclusive com o presente do pai da Luísa [o projeto de uma sala de ensaio com tratamento acústico, o material e a execução do projeto], a gente conseguiu uma sala e tal, isso com certeza foi algo que mexeu dentro da escola numa micropolítica do coral. Eu me lembro, inclusive, que depois daí começou a aparecer outras coisas, hoje em dia a galera tá fazendo FESTCOR – o festival organizado pelo coral, com não sei quantas edições...

N: Vai pra sétima...

L: Com certeza deve ter mais coisas, não acompanho tanto a vida do Pedro II Engenho Novo mais... mas sei que depois a galera avançou em várias coisas. Hoje em dia as pessoas podem usar o uniforme da forma que quiserem... Eu não tô falando que o coral fez as pessoas hoje usarem o uniforme da forma que se sentem melhor, mas que isso é uma movimentação política que...

N: Uma relação com o corpo...

L: Com certeza. Isso [uniforme mais aberto] não tinha. O coral enfrentou muita coisa política dentro da escola, porque, enfim, tem seus conflitos e contradições, é normal, e a gente tava lá agindo, movimentando a escola de alguma forma.

N: Você falou da escuta no meio da sua fala, achei muito importante isso. A sua escuta mudou?

L: Pô, muito! Com o coral a minha escuta mudou pra música e pra vida... Eu comecei a pensar a música... Não tenho muito conhecimento musical, técnico, tipo assim - longe de ser a pessoa que tem esse conhecimento todo - mas o coral me ajudou a ter um conhecimento musical... a ter um ouvido mais paciente para a música, a gostar de escutar as músicas mais de uma vez e ir detalhando as coisas que eu escuto... Por exemplo, numa música prestar atenção em todos os aspectos musicais de harmonia, melodia, timbres, as dinâmicas, os andamentos, nessas coisas assim, tentando decifrar isso. E aí foi uma coisa que eu só aprendi no coral porque a gente tinha que, ao mesmo tempo, ler a partitura, tinha que ver, escutar os companheiros cantando, tinha que escutar a professora afinando do outro. Ter um ouvido pra si e pras pessoas também, porque a gente tinha que parar para escutar, ouvir o que a gente tava errando, o que a gente tava acertando, fazer tudo junto, então isso era importante. E aí, hoje, claro que já faz muito tempo do coral, mas acredito que até hoje isso faz surtir efeito, até hoje o fato de eu estar como DJ, inclusive, trabalhando com isso, é fruto do coral por gostar de música, por não ter querido largar a música como algo pra trabalho, apesar de fazer história. Eu ainda acho que a música é o melhor lugar onde eu gostaria de trabalhar com história, mas enfim, é isso.

N: Você falou que levou pra vida também, né, mudou a escuta da música e na vida. E por que você falou “na vida”?

L: Ah...porque eu não me sinto, assim... tenho quase certeza que durante a minha vida na escola eu fui aprendendo muita coisa, mas minha vida também era muito conturbada, um menino só... sei lá, eu só de 15 anos, com muita coisa na cabeça pra fazer, muita ideia, mas não conseguia juntar isso, assim, tipo, muito animado, muito impulsivo, mas sem um

direcionamento. E levei isso pra vida - o fato de ter que escutar os outros... escutar no sentido geral, dentro do coral, me fez ser um pouco mais paciente na vida, porque eu tenho a impulsividade de querer fazer as coisas de uma vez só, de querer fazer as coisas logo e no coral não dá pra gente fazer isso assim... “Ah, a gente tem que ensaiar” ... Tem que preparar... Tem o tempo... O tempo era muito importante. E então assim... [No coral] eu tive que aprender a trabalhar com o tempo, escutar esse tempo que tava aí, não dava pra fazer tudo de uma vez... Ah, eu me lembro que a gente queria fazer *Bohemian Rhapsody* lá, pô ...mas... a gente precisava de muito tempo para ensaiar isso e a gente não tinha esse tempo todo inteiro, né? E aí a gente, infelizmente, não conseguiu fazer no sentido do que a gente queria, mas a gente conseguiu fazer outras músicas que, com o tempo que a gente tinha, ficaram muito boas. E aí eu levo isso pra vida porque é uma forma de lidar com tudo, com os outros também... de me relacionar com as outras pessoas, de escutar um pouco mais, enfim, de ser mais paciente nesse sentido também de sentir o tempo...

N: Leo, deixa eu ver a hora... cinco e vinte... tá cansado?

L: Não.

N: Então, eu queria te perguntar daquele processo do Xingu, com *Estórias da Floresta*, daquele disco *TXAI* do Milton e que a gente acabou misturando com o *Grito Olímpico*, né? E depois, da apresentação - não me lembro se foi a primeira ou a última das apresentações que a gente fez, mas foi uma música que surtiu um efeito muito bonito, foi um processo muito bonito também... Queria que você me falasse um pouquinho, até porque eu relato essa experiência na minha tese, então queria escutar de você porque você teve uma atuação muito forte nesse processo, né? Você, Mariana, Kayodê... outros, mas especialmente vocês. Eu queria que você falasse um pouquinho. Eu sei que é difícil a gente resgatar o que a gente viveu no processo dessa música, mas o que ficou pra você?

L: Então... acho que todo o trabalho... uma coisa que me chamava atenção no coral é que a gente não se furtava de fazer umas coisas diferentes que podiam fazer, em princípio, as pessoas estranharem. A gente sabia que ia estranhar e era exatamente isso que a gente queria fazer nas pessoas...

N: Não era agradar ninguém...

L: Não era agradar, o objetivo de fato era mostrar que, por mais diversidade que a gente tem no Brasil, e isso é uma coisa que é fundamental, a gente cantava desde músicas genuinamente brasileiras, no sentido mais específico da palavra, até músicas que eram estrangeiras e tal. Era uma variedade importante. E quando a gente foi pensar as músicas

brasileiras, a gente já tinha, eu já tinha tido a experiência de cantar o Canto dos Índios Krahô, né?

N: 2009...

L: Em 2009, que foi uma das primeiras formas de “estragar” as pessoas... Numa apresentação, né? [risos] E dali, pra mim, já não tinha muita surpresa se a gente fizesse alguma coisa diferente. E aí, num outro ano, com uma nova turma do coral de 2011, a professora Neila pediu pra a gente escutar o *Grito Olímpico*, a questão do canto indígena, né? Agora não lembro a origem...da etnia, né? Mas essa época eu tava trabalhando no Museu Nacional... como guia do Museu Nacional da UFRJ e lá tem uma sala, inclusive só sobre a questão indígena e agora lembrei que eu achei a etnia no mapa que tinha lá, e junto com a Mari a gente achou um manifesto... um manifesto não, uma carta da aldeia né, dos líderes dessa aldeia, contra a usina Belo Monte, defendendo o rio Xingu. A agente nessa troca de ideia, eu e Mari, a gente acabou pegando uma parte desse texto e levando também. Ela recortou, porque era bem grande, uma parte importante. Quando a Neila apresentou o *Grito Olímpico*, à princípio todo mundo estranhou, tipo normal... as pessoas não... porque é isso, né, ... aprendi isso dando aula, quando eu tava falando sobre questão indígena, falando sobre índio, né, as pessoas esquecem que o Brasil tem uma história antiga também. Quando fala história antiga a gente pensa na Grécia, Roma e tal, mas os indígenas são sempre esquecidos como história antiga, isso é um processo que a gente chama lá na história de colonização do ensino. Que a gente tem um ensino que é euro-centrado, que tem uma perspectiva eurocêntrica, né, e hoje em dia um movimento de licenciaturas cada vez mais tenta acabar com isso, né? A gente tem que ter um olhar pra dentro, né... um olhar pra nossa história que é muito mais rica, nesse sentido, pra gente, do que a gente tá só estudando coisas que aconteceram em outros continentes. E aí, a gente não tem nenhuma apropriação sobre a nossa própria história. Então, um fato muito corriqueiro: das pessoas se estranharem com qualquer coisa relacionada a indígenas, as pessoas podem achar estranho, mas o *Grito Olímpico* nada mais é do que um grito também de torcida, vamos dizer assim, mal comparando, de hoje num time de futebol ou numa torcida de olimpíada e tal, são coisas que remetem ao cotidiano. Uma pesquisa que eu fiz: sobre coisas que são hábitos nossos - como de andar descalços, de comer frutas, são hábitos indígenas, exclusivamente hábitos que se mantiveram como tradicionais do nosso cotidiano e que são frutos dessa cultura, dessa herança indígena que a gente tem. E aí, se a gente não percebe isso, a gente estranha, a gente acha que é a coisa mais

estranha possível, mas é uma coisa que tá ali do nosso lado. E aí, no momento que a gente ouviu o canto a galera estranhou e não achou legal: “Ah, não! Achei estranho!”

N: “Isso não é música!”

L: “Isso não é música.” e tal... A galera ficou vendo a partitura e a partitura completamente diferente, cheios de riscos de longa duração e tal e...

N: Não tinha notinha, né?

L: É, não tinha nota. Só tinha um montão de linhas e a gente ouviu também na gravação e provavelmente aquela gravação não foi feita com gravador como a gente conhece hoje. Depois que a gente teve apresentação com *Estórias da Floresta* que a gente pegou a partitura pra cantar e ficou... só que era uma coisa que ficou muito crua assim, né? Ficou pouco, né... A galera sentiu que faltava mais coisa, e como a galera lá do coral não se saciava com pouco, a galera gostava de fazer mais coisas, né, achou que era importante ir colocando mais coisas. Quando você vai pensar a questão do Xingu e a questão que envolvia toda essa ideia do canto, né, tem uma questão política envolvida, né? Tem uma questão da defesa de uma história. Então, aí, acho que por mais que a gente não tenha tido essa intenção no início, ou que a gente não tivesse tido essa intenção, acabou sendo, né, porque foi uma defesa de algo que, as pessoas ignoram: “ah, não existe mais índio. Não existe mais índio.” As pessoas, inclusive, usam, quando vão falar de índio, usam os verbos no passado. Então é uma defesa de uma história que resiste até hoje, por mais que a gente não tivesse entendido isso na hora, a gente acabou defendendo. E aí...

N: E como é que essa defesa aconteceu? Você se lembra?

L: Cara, acho que assim... especificamente, a gente viu uns vídeos depois, também acho que a galera pesquisou sobre a ideia, né, tipo assim a gente ouviu os gritos, mas a gente não sabia o que era esse *Grito Olímpico*, a galera estranhou, mas não estranhou daquela forma de “Ah, não quero mais.” Algumas pessoas, individualmente, se contagiaram com aquilo e foram pesquisar e levaram, né, nos outros ensaios. [a regente tinha pedido para pesquisar vídeos]. Eu me lembro que a gente teve um encontro na sala de vídeo. Tava a gente, a maioria dos meninos né, eu não sei se era um ensaio específico só pra voz masculina, não lembro agora... Só que a gente acabou vendo um vídeo que algum dos coralistas levou e...

N: Não... acho que era com todo mundo.

L: Era com todo mundo?

N: Os meninos é que pesquisaram mais.

L: Ah, então assim... A galera acabou vendo aquilo também e isso mexeu com as pessoas né? Mostrando também o que que é, né, a gente entendeu o que é a questão do Xingu também, entendeu qual era particularidade do que tava envolvido...

N: Ô Leo, não sei se você se lembra... mas alguns meninos levaram uns vídeos de tribos que mantiveram os hábitos originais, com filmagens deles dançando, como eles costumam estar nas aldeias, nus, dançando com os instrumentos deles, flautas e uma expressão muito bonita de cores, com a arte ali deles, muito viva e depois nós vimos um vídeo que um outro aluno trouxe mostrando um tribo que já... perdida das suas raízes, digamos assim, né, e já morando em casas assim de madeira, em casas de barro, numa situação aparentando decadência, vestidos com roupas rasgadas, magros... e você chegou a comentar “Olha pra vocês verem a diferença como é que aquele vídeo que nós vimos dos caras todos bonitos, fortes, coloridos, com pinturas no corpo, instrumentos, nus, e agora um outro vídeo com os caras vestindo roupa toda rasgada, pra você ver o que esse processo civilizatório entre aspas né provocou nos caras e tal”. Você lembra disso?

L: Lembro mais ou menos de tudo isso, nem me lembro de ter falado tudo isso, mas lembro da ideia. Acho que hoje em dia tem... claro que, naquela época tinha... acho que a visão que tenho hoje, inclusive do movimento indígena, tudo o que a gente vê hoje, hoje ela tá com mais acúmulo do que eu tinha naquela época é acho que... é... é muito ruim a gente vê a diferença, né, da galera numa situação de festividade, né, enfim, expressando a melhor parte da sua cultura e um outro vídeo que expressa a pior parte do contato entre a civilização entre aspas...

N: Entre aspas...

L: ...E... os índios, as tribos indígenas. Assim, nenhum problema pra mim índio usar roupa, né, acho que é uma coisa importante da gente colocar aqui, né, eles não perdem nada se eles usam roupa ou até se usam o celular, acho que continuam índios e continuam com sua tradição... o que perdem, no sentido, é quando eles perdem a possibilidade de expressar isso. Se estão morando em condições precárias, vivendo em subcondição, na condição inferior que eles poderiam estar pra sobreviver, esse que é o problema. Com certeza não é uma coisa que eles escolheram no sentido de “ah, porque a gente quer se juntar aqui com o branco, né, se juntar aqui, a gente quer viver...” Não né, é que houve todo um movimento predatório em cima disso. O contato que a gente tem não é nem um pouco harmonioso, pelo contrário, é uma exploração, e hoje lutar por demarcação de terra, é uma luta muito

desproporcional. Então, assim, as consequências disso são nesse nível, né, as pessoas estarem nessa condição de miserabilidade...e lá...

N: Claro... Mas e lá no coral? O que aconteceu lá no coral?

L: A gente... acho que isso chamou a atenção da galera pra importância do canto indígena, do *Grito Olímpico* né? Porque acho que, a partir dali a galera viu, percebeu que tinha um fundamento, que tinha uma coisa importante pra gente pensar, prá gente levar, que era isso: a questão do Xingu, a questão indígena e a questão da expressão cultural mesmo, a beleza das cultuas indígenas e o sentido disso tudo... Acho que as pessoas entenderam ali o que tinha aquele todo... aquela carga... Esse movimento fez a galera refletir na importância de levar isso pra dentro da gente, prá dentro de uma proposta. E na hora de juntar, acho que foi daí que surgiu... não sei, não sei se foi especificamente daí, a galera resolveu juntar a... é... a *Estórias da Florestas* com o *Grito Olímpico*. E no meio disso também colocar marcações, percussões, mais elementos que relembrassem a cultura indígena pra ter um arranjo com muito mais massa, com muito mais corpo, e assim.... indígena, a gente deixou muito mais completo. Eu me lembro que no dia da apresentação a gente usou uma ornamentação, colares, né, pinturas no rosto ... fez uma decoração do espaço com pinturas né, com traços indígenas...

N: Vocês pintaram cartazes... virou cenário.

L: É... virou um cenário muito bonito. E teve lá a professora Tânia que deu a ideia da gente escrever “Xingu Vive” com uma letra escrita em cada mão, que a gente mostrava prá plateia quando terminava a música”. No meio da música, Mariana leu parte da carta...

N: Vocês dois leram...

L: A gente leu?

N: Você junto.

L: Eu devia estar... aí... foi isso sim! Foi uma apresentação muito boa porque... Foi uma condução que começou com a sua apresentação para o grupo do *Grito Olímpico* e que gerou debate, que gerou discordâncias. Isso é bom também, acho que mostra que as pessoas, por mais que tenham discordado, não abandonaram, não se fecharam... Por um tempo ficou guardado.... por mais que a gente não fosse usar..., mas outras coisas trouxeram à tona O *Grito Olímpico*. Às vezes a gente planeja uma parada, mas ela pode dar errado, e lá na frente, ela volta de um outro jeito, mas não é uma coisa muito... que é assim...previsível. Muito bonito isso, assim, depois... Acho que chocou... chocou da melhor forma, teve um salto que a gente não esperava, assim...

N: Foram trajetos, né, que a gente foi percorrendo que foi dando forma ... Eu também nunca imaginava que aquilo ia tomar um corpo... Pra mim aquilo ali tinha ficado lá atrás, mas não... aos poucos ele foi retornando, né.

L: Acho que isso é uma tônica do que era o coral, né, da gente construir em cima de nossas experiências, né, porque o lance da percussão não é à toa, né, muita gente ali gostava de trabalhar com percussão. Não foi porque “ah... ah, vai ficar legal, porque eu acho bonito”... Não, porque as pessoas já tinham uma experiência com percussão, se sentiam mais à vontade de levar e isso era aproveitado...

N: Nem todas, hein! Alguns descobriram lá, incentivados pelos outros.

L: Não, nem todas. Acho que as pessoas... Tô falando das pessoas que levaram a ideia da percussão, inclusive, permitiram que as outras pessoas descobrissem o seu gosto pela percussão também, assim, tinha muito disso...

N: Sim...tinha essa abertura no coral...

L: Tinha essa abertura das pessoas mostrarem aquilo que já sabiam e também descobrirem outros gostos, outros instrumentos, não só cantar, mas tocar outros instrumentos também. Descobrimos grandes instrumentistas...

N: É mesmo... Um espaço para cada um descobrir suas potências...

L: É. Aí foi muito massa!

N: Legal. Ei, Leo! Acabei me estendendo... já perdeu a sua hora, já vou terminar.

L: Não, tudo bem, se for um pouquinho mais...

N: O que que fica pra você do coral? A gente já tá falando disso de certa forma, mas você ficou tanto tempo no coral, desde que entrou você ficou até se formar. Acho que depois que você se formou você ainda ficou mais um pouco. Você não ficou? Acho que mais um ano...

L: Foi. Fiquei 6 anos e depois mais um tempo, né, que era o tempo de entrar pra faculdade e tal, todo o processo...

N: Porque na escola a gente quer que o aluno chegue na hora, não falte e faça aulas... estude fora da sala de aula e faça as tarefas, faça a prova e, no entanto, no coral não tem essa...

L: Essa obrigatoriedade toda...mas a galera é comprometida.

N: É! Tem ensaio extra, apresentação e tem todo o esforço de pesquisa fora, como você falou agora de trazer vídeo, debates, as pessoas conversam muito, né? Não é chegar, cantar e ir embora... têm esses processos aí, tão vivos fora desse espaço da aula.

L: É... isso... é uma coisa que talvez traga um pouco: de entender que as pessoas não só se movimentam por interesses individuais... Ah, assim; “só tô ali porque tenho algum interesse nisso”, ou por um interesse ou uma obrigação, que é o caso da escola: “ah, tenho o interesse de me formar e sair da escola; ter um emprego, ir pra faculdade”, pa, pa, pa... ou de ter uma obrigação de ir pra escola porque o pai, a mãe manda, porque tem prova, porque tem chamada. O coral não tinha chamada, não tinha prova, não tinha nada disso. A gente não ganhava dinheiro também, enfim, todos os motivos que as pessoas têm pra entrar em alguma coisa, que são: obrigação, regras, questões financeiras - todos os motivos de você colocar a pessoa dentro de algum espaço coletivo. Geralmente são essas primeiras ideias que você tem. No coral não tinha nada disso. Aí que tá uma parada: o que fazia o coral ser o que ele é? ou foi, não sei se o que ele é ainda, de alguma forma... É... de como as pessoas encaravam aquilo e como é que foi chamar mais pessoas a entrarem. Eu não sei dizer, não... de verdade... não tenho a resposta mais definida pra isso, não, mas acho que era mais a relação que a gente tinha mesmo, de como a gente se relacionava com o outro lá dentro, de pedir o compromisso da galera... Claro que em alguns momentos a gente falhava ... chegava atrasado, claro que às vezes a gente deixava de ensaiar por algum motivo, tinha alguns erros, mas... não sei ... a gente foi muito sincero na importância do que era aquilo ali pra escola, pra gente na escola. Acho que o que chamava muito a atenção é que a gente [o coral] era uma das poucas coisas que eram diferentes na escola. Na escola não tinha apresentação de banda, não tinha um espaço pra você se expressar artisticamente com mais frequência. O coral foi o primeiro espaço, não só pra mim, mas pra muita gente ali se expressar enquanto artista, enquanto um cantor... é... uma parte da vida que a gente dentro da sala de aula não tem muito. Claro que nas aulas de música você tinha uma abertura ou outra, mas não era uma coisa estimulada... não tinha um estímulo... é... não tinham pessoas ali te estimulando. No coral, por mais que... você estivesse um pouco mal naquele dia, você podia se sentir acolhido... lembro de dias que eu tava mal por algum motivo e eu ia pro coral e cantava e tal e... aquilo me alegrava de uma outra forma. E tem também essa parte mais espiritual de cantar mesmo, sei lá, da gente se sentir bem cantando, algumas músicas faziam mais sentido em alguns momentos porque mexiam com o seu dia assim, tipo algumas... alguns momentos que você passa na vida talvez um pouco mais tristes e o coral era um espaço que a gente tinha, enfim, pra esquecer um pouco dos problemas mais pessoais. Então, cada um tinha um espaço ali pra, pelo menos por uma hora, uma hora e meia, só cantar ou então só... [silêncio – fica emocionado] É. Então... cantar no coral era uma forma de se encontrar com algo que

é... não saberia explicar... é ... com a música talvez, nesse sentido, mas... sobre o motivo... pô não vou saber estabelecer o motivo das pessoas terem esse comprometimento enorme.

N: Eu acho que você falou uma coisa muito bonita aí... A música sincera, o coletivo e você enfatiza muito as relações, as relações na escola, lá na sala de aula, eram outras. Não sei, parece que você tá...

L: É. No coral eu tinha uma relação muito mais madura de tratamento mesmo, a gente não tinha uma distância. Você era regente, mas não era “a” regente porque você mandava mais, enfim... por essa hierarquia estabelecida professor-aluno e tal que existia. Tinha a questão técnica, tinha a questão toda de ter uma regente, uma questão técnica do coral e tal, mas a forma de lidar com o outro, de lidar com as pessoas, de chamar a se comprometer é outra... A gente era mesmo junto, a gente não tinha uma imposição da sua parte, essa hierarquia, nesse sentido. Não que eu, sei lá, seja uma pessoa contra hierarquias, não... é porque naquele espaço ali não havia necessidade, não tinha necessidade pra isso existir, então isso transformava as coisas mais simples pra gente. E aí, você acolhia mais, o coral era muito mais acolhedor e também as pessoas acolhiam umas às outras, né? Então, assim... você tava bem ou mal, independente da sua situação, tinha alguém lá que tava contigo, te ajudando de alguma forma, te ajudando a ensaiar aquela determinada parte, ou você focando no ensaio em outra determinada parte, ou ajudando alguém, enfim... existia uma amizade entre as pessoas ali. Cantar no coral era também uma forma de escapar de algumas coisas da vida e ao mesmo tempo criar outras coisas... enfim, não que você não quisesse enfrentar a tristeza, mas quisesse viver uma alegria...

N: Era uma linha de fuga.

L: Uhum.

N: Muito bem! E, Leo, só uma última coisa que eu queria que você falasse um pouquinho: é sobre o processo de *Som*. Da música *Som*.

L: Sim, foi uma experiência bacana. Mais uma vez o coral mostrou umas coisas assim de... é... “diferente” e que a gente, a princípio, acha que pode dar muito errado, mas dá muito certo. A criação do *Som*, se não me engano, foi uma tentativa da galera fazer uma homenagem, ou... alguma coisa relacionada com poesia...

N: Drummond.

L: Com o Drummond.

N: Era um festival...

L: Era um festival que a gente ia e a gente tinha que apresentar uma música. Não! A gente tinha que transformar em música um poema...

N: Não, não! Isso foi a nossa solução.

L: Isso foi a nossa solução. A gente tinha que apresentar alguma coisa do Drummond...

N: Como o tema do festival era uma homenagem ao Drummond, tinha que ter alguma música que tinha alguma coisa a ver com o Drummond...

L: Exatamente. Então, aí a gente começou... a gente não tinha nada... todas as músicas que a gente tinha disponível, os arranjos que mandaram...

N: O maestro mandou, o organizador do evento, várias possibilidades eram todos arranjos difíceis e tal.

L: Então...e aí, foi você que chegou com o poema? Ou foi alguém?

N: Eu acho que eu dei a ideia da gente fazer uma música, compor juntos...

L: É... não, mas eu acho que teve alguém que deu a ideia de fazer a música com o poema do Drummond...

N: Eu não me lembro se o Vinícius ou se foi a Érica...

L: Não, mas alguém deu essa brilhante ideia. E daí surgiu tudo, assim... Desde o... a encenação inicial lá, dos gêmeos, Téo e Paulo, fingindo que estavam dormindo e tal não sei o que, até o rap que o Gabriel e...

N: A Malu...

L: Caramba! A Malu! E assim...

N: E Priscila, né?

L: Priscila. E tipo foi uma construção muito... cara, eu lembro da gente tentando... da gente imaginando o que a gente ia fazer em cada parte, assim... como começava, esse é o meio, qual vai ser o fim? Eu lembro que a gente foi inventando... a gente pensou tudo! Eu não me lembro de toda a estrutura agora. Eu lembro que recentemente eu vi num vídeo do dia em que a gente se apresentou lá na PUC e eu: “caramba!” Comentando com a minha namorada, eu falei “Pô, a gente fez isso daqui de uma hora pra outra, cara ... a gente não tinha muito tempo pra fazer *Som*”.

N: Então... quando a gente cantou no festival lá em Ouro Preto a gente não cantou a música toda.

L: Não, né?

N: Não. A gente fez até o rap, depois do rap teve uma outra parte...

L: Que foi inserido depois...

N: Depois do festival...

L: Pra você ver como é orgânica a construção do coral. Orgânica é no melhor sentido da palavra, tipo, era muito sincero, né? O sincero e o orgânico estão no mesmo sentido aí, porque a gente já tinha essa coletividade tão desenvolvida que ficava muito fácil a gente pensar junto... isso é muito bonito, né? Em todos os outros espaços que eu trabalho com um coletivo uma coisa que eu levo até hoje pra minha vida e que eu aprendi no coral é: “vale muito mais a pena a gente errar junto do que acertar sozinho...”

N: Ai, que lindo! Você lembra disso!?

L: A gente podia errar. Podia ficar feio no final e tal, mas a gente... tava junto!

N: Tava junto!

L: As críticas vinham junto, a gente absorvia junto, os elogios também - não tipo uma coisa egóica do tipo cada um... ah, não... até pra quem solava, assim, não era uma parada assim. Inclusive quando eu tive a experiência de solar foi até emocionante pra mim porque foi na formatura e tal, foi uma coisa específica... mas foi isso - muito melhor do que acertar sozinho, fazer as coisas sozinho, é fazer junto, nem que seja “errar”! e... acredito que pra mim, que tenho uma carreira solo, se imagina que ter cantado em coral deve ter sido um coisa ruim, mas não, ao contrário!... Aí, é isso mesmo. Acho que aprendi muito nesse sentido.

N: Ah, que legal! Leo, e pra terminar nossa entrevista: se você tivesse que resumir o que é o coro pra você ... O que que é pra você na...?

L: Tipo assim, por muito tempo foi uma família grandona de muita gente e... o fato da gente poder tá junto, viajar junto, transformou isso, potencializou isso, assim... O tempo todo que eu fiquei no coral, eu vivi várias mudanças, eu vivi também vários momentos diferentes do coral, mas todos eles bem intensos. Então... pra mim, o resumo é a sinceridade de geral durante todo esse tempo, o carinho que eu tive, e tenho, pelo coral...foi um espaço que me fez gostar ainda mais do Pedro II também, por ter me dado essa oportunidade. Então, assim, se eu tiver que falar algum dia sobre a história que eu tive na escola, grande parte dela vai estar ali, junto ao coral. Então, pra mim resumindo é isso: é a minha vida dentro do Colégio Pedro II, foi a metade da minha vida no colégio. E é isso que eu aprendi: mais importante é “errar” junto, que acertar sozinho, era mais isso mesmo - da gente fazer um trabalho coletivo. Coletividade, o coral era uma coisa muito pra frente naquele espaço lá que a gente tinha do colégio. Não tinha outro espaço pra isso, então era o espaço. Era isso.

N: E Leo, você falou de uma coisa que eu até acho legal você falar antes de terminar a... falta 10 minutos! Que você falou que viveu várias mudanças no grupo, e isso você não falou. Acho legal você...

L: Ah, sim. Não falei das mudanças?

N: Não... Desse processo... porque realmente o coro, não existe, né.

L: É, existiram vários, né.

N: Existiram vários corais.

L: Vários corais...

N: Como você ficou bastante tempo, você vivenciou essas mudanças, né. E queria que você falasse um pouquinho... O que muda? Que que é isso que tem no coral?

L: Isso é legal! Porque quando eu entrei era uma galera que tava muito afinada no sentido do compromisso. Assim... porque era uma galera mais velha, que tava saindo...

N: Que fundou o coral...

L: Que fundou o coral. Então, tinha toda uma carga nesse sentido. Quando eu entrei foi um momento que outras pessoas foram entrando também, então foi meio que uma transição, né. Então, isso era muito bom porque as pessoas mais velhas ajudavam as pessoas mais novas. O coral não era tão grande, não era tão extenso, mas era um grupo grande e bom no sentido...

N: É... você entrou num momento que acho que a gente não chegava a 30, né?

L: Não, não. Aí tinha uma transição. Aí depois que a galera mais velha já saiu, ficaram algumas pessoas, tipo Rafa e tal, algumas pessoas assim, Luiza... O coral se estabeleceu enquanto um grupo importante no colégio, no momento em que lá em 2009, 2010 o coral já tava conhecido, já tava com um pouco desse prestígio aí... E depois a gente se viu em um momento em que o coral ficou muito novo, tipo uma galera teve que sair e a aí gente teve que correr atrás de pessoas pra entrar no coral. Que a gente teve que fazer novas... Como é que é? Inscrições, né?

N: É.

L: E aí entrou uma galera muito nova. Uma galera que, enfim... Foi na época do *Estórias da Floresta*, em 2010, 2011... nessa época mesmo...

N: Quando entrou Kayodê, Johanns, Bernardo...

L: Entrou essa galera toda, uma galera nova, que tava no nono ano, uma galera... com muito gás, mas que também...nunca tinha cantado. O lance de trabalhar em conjunto também mexe numa dificuldade, enfim, era o primeiro espaço da maioria deles de trabalhar

coletivamente, né? E pra mim, que tava um pouco mais de tempo, foi uma experiência meio de tá lá ajudando nessa função de tentar fazer com que eles se sentissem mais à vontade no espaço, porque, também tem isso né, as pessoas podem tá lá porque ah, querem cantar, mas se sentem inseguras, né, porque se sentem presas... O lance da técnica vocal e aquilo lá da gente se soltar no início dos ensaios, um lance com o corpo, era uma coisa muito importante. Eu uso um pouco disso até hoje ao fazer as coisas que faço. As dinâmicas que a gente tinha - dinâmica de trabalho, de ensaio, de técnica vocal - proporcionavam uma experiência também com o corpo ... era sempre um trabalho envolvendo o corpo. Eu me lembro de uma coisa, que provavelmente fez muita gente ter uma aproximação maior, que era entre os cantores: eram sempre alguns trabalhos em dupla, jogos em duplas, exercícios de corpo em duplas e, geralmente, era uma dupla com quem você não conhecia - não era seu amigo que estudava com você na sua sala, era uma pessoa que tava lá, que talvez era de duas séries a menos ou a mais que você, e você tinha que ter um contato com ela que normalmente você não tinha, isso aproximava a gente. Também fazia a gente perder a vergonha, ficar mais à vontade, se olhar mais, perceber mais seu corpo, que é o instrumento musical no coral, né? Aí depois a gente tinha o hábito de fazer as confraternizações e, obviamente, isso aproximava a galera. Então, assim, eu vivi tudo isso quando cheguei lá... cheguei bem novo, depois fui na transição, depois tendo experiência de ser uma das pessoas mais velhas pra ajudar na acomodação da galera, e depois, no final, já saindo da escola também, já tava me formando, e poder ficar um pouco tempo depois também, ter formado na escola, ficar mais um tempinho foi bom, porque o coral foi parte da minha vida da escola que eu não queria me desprender e eu sabia que, quando fosse pra faculdade, eu ia ter que sair... Aí, enfim, foi ótimo. Foi uma experiência absurda!

N: Que bom, Leo! Obrigada pela sua entrevista. E uma pergunta que eu gostaria de fazer que eu tava esquecendo: se não fosse a música cantada ali, você acha que teria ficado tanto tempo no coral?

L: Pô, não imagino outra coisa assim... acho que não, porque cantar é muito... sei lá, uma forma de... eu não vou conseguir definir o que é cantar pra mim e pro mundo, mas com certeza, não. Com certeza, se não fosse isso... por exemplo, no teatro mesmo eu fiquei menos tempo e a ideia durou um pouco mais, é... O coral foi algo que me encantou, o cantar me chamou a atenção, foi uma descoberta prá mim... e porque a gente tinha uns trabalhos muito... aprendi, que tipo assim, você não precisava ser a melhor pessoa, com a melhor voz do mundo pra cantar, bastava você ter o treinamento, o ensinamento de fazer as coisas

“certas” ali, de ensaiar, de ter uma dedicação, que você conseguia cantar. Não era uma parada... ah, eu não me lembro de ter nenhuma exigência no coral de que cante bem, não existe nenhuma exigência assim: “você tem que ter uma voz linda pra entrar no coral.” Não existe isso. “Você vai aprender a cantar, você vai aprender a usar a sua voz, a usar seu instrumento.” Você sempre falava que a voz é um instrumento pra gente, como o violão, como vários outros... E as pessoas aprendem a tocar o violão, mesmo que talvez elas não tenham os dedos mais bonitos, do tamanho ideal, mas ela aprende a tocar violão. A gente aprendeu a cantar, e o fato de ter aprendido a cantar talvez tenha sido um dos motivos pra ficar até o final.

N: Cantar sozinho ou cantar junto?

L: Junto... Prefiro cantar junto.

N: Fico feliz de ouvir. Obrigada, Leo.

L: Obrigado...

N: Você...Pode falar sua frase. [N voltou a ligar o gravador porque o ex-cantor continuou falando coisas importantes]

L: Então... o coral tinha... era tão hilário nesse sentido porque... até pessoas que eu não imaginava entrar pro coral, cantaram no coral... Dois amigos meus, que eu nem encontro com eles mais...O Pelé é um deles, que virou DJ de funk e tal...

N: Que era um “encapetado”! [risos] mas que no coral era super participativo!

L: É... caraca, não faziam nada em sala de aula, mas no coral eles faziam muita coisa... isso mostra que a escola tem uma... ela pode servir de várias coisas assim. Então assim, imagino que qualquer escola, não só o coral... mas essas atividades extracurriculares – como as pessoas chamam, têm a capacidade de transformar alguns alunos que as pessoas consideram “perdidos”... assim... “perdidos” entre muitas aspas. Enfim, que dão problema. Não, pô, às vezes é só...

N: Ninguém é o problema!

L: É...é só uma questão do formato... a lógica que a gente ensina que não agrada! A gente não tem que questionar ela? Tem que questionar também! Então, nesse sentido, pessoas que eu não esperava estavam lá cantando, tavam lá se animando, tocando tantan, junto com a gente.

N: Eu tinha que gravar isso.

[Outro comentário de Leo com o gravador desligado que, a pedido de Neila, ele repete para ser gravado:]

N: Leo, você falou tanto das relações, de sentir o tempo, de fazer junto, da amizade...O que faz tudo isso possível?

L: A escuta. É a escuta que faz possível tudo o que acontece no coral: a voz, cantar junto, as relações musicais, criar as músicas, os arranjos, sentir o tempo, a amizade, ser coletivo...sei lá...tudo, tudo, tudo: é a escuta.

ANEXO 19 – ENTREVISTA COM ÉRICA

Neila: Então, a Érica foi cantora do coral por bastante tempo. Obrigada, Érica pela entrevista.

Érica: Que isso. É um prazer.

N: Então Érica, a gente tá aqui pra falar um pouco do coro, de como foi sua experiência com o coral e queria que você contasse um pouquinho de como você entrou pro coral e o que te levou a entrar no coral e a sua experiência cantando no coral.

E: Tá. É, bem, eu estudei música desde pequena assim... quando eu tava... quando eu entrei no colégio pra ensino fundamental eu entrei, eu tinha aula de música. Eu estudava em São João de Meriti. Eu estudava num colégio católico e tinha aula de música lá e aí quando eu tinha oito anos, minha mãe me colocou na escola de música de lá. E aí, assim, eu gostava muito, que eu gostava muito de matemática e parecia... você estudava aquela teoria... e eu achava muito legal. Aí, depois eu fui pro Pedro II, aos onze anos, e aos doze eu entrei na Villa Lobos. E aí, Villa Lobos, outro mundo também. Eu estava gostando bastante... aí quando eu tinha 13 anos a minha amiga falou: - E, vão abrir as inscrições pro coral aqui do colégio. Vamo entrar?

- Ah, coral do colégio. Acho que não.

- Não, E, vamo entrar. Vamo entrar.

Aí a gente foi, se inscreveu. Tinha acabado de abrir, nós éramos as duas primeiras e aí depois a Neila falou: - Vocês não podem entrar porque só pode a partir do 8º. Ano. Não. Nem foi. Nem foi quando eu tinha 13. Foi quando eu tinha 12 anos, porque só podia a partir do oitavo ano e a gente era do sétimo.

N: Ah, não lembro.

E: “Não, não pode”. A gente: - Mas a gente se inscreveu aqui. Nós éramos as duas primeiras. Eu sou advogada hoje em dia, assim.

(Neila e Erica riem.)

E: Assim, já estava argumentando naquela época. Aí ela falou: - Tá bom, vocês podem entrar. Aí foi maravilhoso. A gente...

N: Vocês me seguiram. Vocês iam atrás de mim. Era muito legal. (Neila ri).

E: Duas pentelhas.

N: Foi ótimo.

E: Mas valeu muito à pena, porque a gente foi, participou... aí... foi bom pra conhecer gente de outras turmas também, porque eu sou mais fechadinha assim, sou mais na minha, então... foi legal conhecer outras pessoas, fazer outros amigos... Aí eu descobri que eu amava cantar. Eu já gostava de cantar em casa e volta e meia eu me apresentava na igreja fazendo uns solos ... mas, assim, ali eu descobri como é legal cantar em grupo, porque antes eu queria ser estrela do negócio, aí depois eu falei: “- Não. Eu gosto mais de ficar aqui escutando e ouvindo as outras vozes.” Então eu comecei a gostar disso de cantar em grupo, de perceber como as outras pessoas cantavam e como a minha voz casava com a delas foi bem legal.

N: E você cantou por quanto tempo? Qual o período, você lembra? Você entrou em 2010? Em 2009?

E: Eu entrei... Não, eu entrei quando tinha 13 anos porque eu entrei em 2008 e saí em 2012. Foram cinco anos.

N: Você estava no sétimo ano. Não no oitavo.

E: Não. Eu tava no oitavo ano.

N: Mas não podia entrar... Eu me lembro que você era do sétimo.

E: Não era. Eu era do oitavo.

N: É?

E: É. Acho que só podia a partir do nono. Então depois você mudou a regra. Você passou a deixar entrar no oitavo.

N: Pode ser... Até hoje.

E: Abrimos um precedente.

(Neila ri.)

E: Aí... eu entrei em 2008, porque já tinha um ano de coral quando eu entrei. O primeiro ano do coral foi em 2007.

N: Foi.

E: Aí já tinha um ano. Vocês já tinham cantado “Um descobridor dos sete mares”.

N: Isso.

E: Eu fiquei maior triste porque eu nunca cantei essa música. É... mas foi muito legal. 2008 a gente foi, não, foi 2009 que a gente foi pra Paty,

N: Foi em 2009.

E: foi muito bom. Mas 2008 a gente cantou no “Canta Pueblo”.

N: Isso.

E: “Canta Pueblo” foi uma das melhores experiências da minha vida. Foi muito bom!

N: Olha! Por que, E?

E: Porque assim... foi a primeira vez que eu estive num lugar com gente de outros países assim, internacional, e a gente tava super bem treinado. Cantou lindamente. É... foi... foi muito bom. Foi uma experiência maravilhosa.

N: No domingo a gente passeou no Corcovado.

E: A gente passeou também. Subiu, foi assim... passeio de escola que tentam que a gente tenha, só que a gente faz com a turma e nem todo mundo se dá bem, mas não, no coro tava todo mundo unido pelo mesmo propósito, gostava de fazer a mesma coisa, então foi bem legal.

N: Ah, mas, fala um pouquinho disso, de... da amizade. Você falou que no coral você conheceu pessoas de outras séries, né, e... parece que a amizade é uma coisa que tá bem presente nas falas de todos sobre o coral. Então eu queria que você... você falou: - Ah, a gente tava bem afinadinho, bem... todo mundo em volta do mesmo propósito. Eu gostaria você falasse dessa experiência da amizade no coral... Se cantar tem a ver com isso? Se é o cantar que possibilita essa amizade ou a amizade que possibilita o cantar junto, como que é isso? Essa experiência de cantar em amizade?

E: Eu acho assim, quando você tá unido pra fazer a mesma coisa e todo mundo quer aquilo, quer fazer aquilo bem, fica mais fácil de você compreender se o outro tá com alguma necessidade por exemplo: ah, tem uma pessoa que tá desafinada. Você até falava: - Não é pra você ficar apontando que uma pessoa tá desafinada. É... você pega, ouve, aí você tenta ajudar. “Olha só, a voz é essa. A nota é essa, não é essa”. E aí você vai criando um laço com aquela pessoa, porque vocês estão fazendo a mesma coisa, vocês estão com o mesmo interesse. E eu acho que, assim, às vezes você já é amigo da pessoa... que nem aconteceu quando eu entrei no coral. A Natália já era minha amiga. E aí, foi ela que me gerou aquele interesse de entrar no coral. Foi por causa da minha amizade com ela que aquele interesse veio, mas, com as outras pessoas, tava todo mundo com aquele interesse e, por causa disso a gente foi se conhecendo, a gente foi se olhando realmente e foi falando “não. É assim, é assado. Vamos construir. Vamos fazer melhor. Eu acho que isso tá em muitos... em muitos aspectos da nossa vida. É...

N: Então você acha que quando você canta assim, isso vai pra outros aspectos da vida? É isso?

E: É. Assim, o cantar, ele tem sua importância intrínseca - você tá fazendo arte, você tá demonstrando algum sentimento que tá naquela música, mas, digamos, você troca o cantar

por fazer um teatro ou por “nós vamos escrever alguma coisa”, ou por “não, vamos fazer aquele projeto ali pra ajudar aquela pessoa”, também, essa união pelo mesmo propósito vai gerar uma comunhão, um relacionamento entre aquelas pessoas que estão unidas pra fazer aquilo. A própria atividade vai unir as pessoas. Eu senti muito isso no coral. Que eu só conheci aquelas pessoas porque a gente tava ali pra fazer a mesma coisa.

N: E como é fazer essa mesma coisa cantando? Que você disse: - Ah, você dizia pra não corrigir. Pra não falar “você tá desafinado”. Por outro lado, existia uma atitude, que você apontou, de estimular, que era estimulada né, de estar perto, de ajudar, de cantar junto, né. E como que é esse processo de afinar junto com o outro?

E: Eu não sei direito. (E ri.) É... a gente, assim... pra você sentir a liberdade de corrigir a outra pessoa você já tinha que tá muito mais é... ela tinha que confiar muito mais em você. Você não podia chegar assim “ah, acabei de conhecer, não. Olha só, é assim, assado”. Senão ia parecer que é mandona. Então você tinha que criar o laço de amizade primeiro pra falar: - Não. Olha só vamos escutar. Vamos fazer isso. Depois de conhecer o povo, sei lá, por alguns meses, eu meio que fazia isso com a galerinha lá do soprano. A gente falava: “não gente, vamos treinar nossa voz. É assim, é assado”. E aí eu fazia que nem você fazia: - Ahhhhh. Ahhhhh. (E canta notas musicais). Fazia assim... (E canta fazendo gestos com a mão, apontando a altura das notas)

N: O gesto.

E: É, pra gente tentar cantar a mesma coisa. Isso até fui entender mais depois, quando eu cantei no coro da minha igreja. Você até falava isso que é assim: todas as vozes têm o mesmo peso. Nenhuma voz deve aparecer mais que a outra. Quando você tá cantando num coro, você... claro, tem o solista, mas, tirando o solista, daquelas... digamos que tenham dez, dez pessoas cantando, a voz de uma não pode sobressair da voz das outras. Elas têm que soar como uma pessoa só cantando. Eu acho isso muito legal no coro: ninguém tem mais importância que ninguém - é todo mundo igual. Você pode até, assim, ser uma hiper cantora solo, mas quando você tá ali no coro cantando com todo mundo, o povo não pode saber “ah, é a Érica que tá cantando. Olha ali a voz dela”. Não. A minha voz tem que se juntar com a das outras. Tem que fazer assim. Não pode ficar uma mais assim. E agora, quando eu vou ouvir a... quando eu vou ouvir coros eu presto atenção nisso. “Ah, não. Olha só, dá pra ouvir mais a voz de uma pessoa. Tem alguma coisa errada nesse coro”. Acho que é uma forma de medir a qualidade até. Tá todo mundo em sintonia. Tá todo mundo harmonizado. A gente escolheu aquele timbre. Às vezes... ou até o timbre de uma pessoa assim... ah, não, a gente

vai preferir... a gente vai preferir aquele timbre, talvez. Ou então essa música pede aquilo, mas assim, todo mundo tá harmonizado. E isso tem a ver com escutar o outro, com o saber entender como as vozes vão se casar pra gente fazer a mesma coisa e ficar assim, bonito de verdade. Acho que é isso.

N: E você lembra do exercício que a gente fazia pra gente desenvolver isso, assim?

E: Eu não lembro muito dos exercícios. Eu lembro do vocalize: o pa-pe-pi-pó. É... tinha umas frases também, mas eu não lembro mais. Eu lembro mais dos exercícios de respiração, mas os outros, não tô lembrando mais.

N: Esses exercícios, a gente sempre tinha esse cuidado de já no vocalize ... fazer essa... essa mixagem das vozes...?

E: Eu acho que sim. Acho que sim, mas eu não lembro muito. Já faz um tempo desde que eu saí. (E ri.)

N: Tinha exercícios de se tocar, de se pegar?

E: Tinha, tinha. A gente fazia massagem e tinha de perceber como é que era fazer determinado movimento pra sair a nota de determinada maneira.

N: O que acontecia por dentro?

E: É. Tinha. Tinha isso.

N: E me conta sobre a experiência, assim... o que que ficou pra você de marcante de cantar no coro, assim... o que que marcou muito essa...

E: De fatos? ou...

N: Do que você quiser.

E: Assim, eu gosto de lembrar as de anos por fatos. Então, sempre tem “ah, não. No coral a gente fez aquilo, naquele ano e foi muito legal”. Aí em 2008 teve aquela apresentação de natal que teve *Calix Bento*?!

N: Ah, eu lembro que a gente cobrou ingresso!

E: A gente cobrou ingresso.

N: Pra poder reformar o piano.

E: Sim. Verdade.

N: Lembro que Luana fez os convites, desenhou...

E: É. Lembro. Foi muito legal. Assim, “Canta Pueblo” em 2008, o de Natal que foi bem legal que os meus amigos do colégio...

N: Com violino da Débora.

E: Da Débora. Nossa, *Calix Bento* foi muito bom.

N: As flautas... você tocava flauta.

E: Eu tocava flauta. Tá lá no YouTube que a Tânia postou. Aí volta e meia quando eu vou mostrar o coro: - Olha aqui. Olha eu com treze anos aqui.

É... teve isso e foi muito lindo. Muito lindo. Minha mãe fala até hoje dessa apresentação.

N: Do natal?

E: Do natal. Que foi linda demais. Foi muito legal.

N: A gente botou umas fitas coloridas no violão do Rafa.

E: Sim, porque era da festa, né.

N: Folia de Reis.

E: É... assim, eu gosto muito de Milton, mas o meu contato com Milton sempre foi meio assim, pinçado, sabe?! Aí, nessa vez assim, com *Calix Bento* eu falei: - Nossa! Que maneiro! Assim, Milton é maravilhoso. A gente vai falar dele depois, né?! Por causa de *Estórias da Floresta*.

N: Uhum,

E: É... 2009, fantástico. Fantástico! Que foi o ano que os meninos se formaram.

N: Que a gente foi pra...

E: Que a gente foi pra Paty do Alferes.

N: Paty do Alferes três vezes, né.

E: A gente foi três vezes, três vezes. A gente foi a primeira pra cantar o negócio lá do...

N: Homenagem ao...

E: Ao Joaquim Osório Duque Estrada. E, assim...

N: O neto dele, o bisneto, não sei, tava lá vivo, né.

E: É... e assim... uma das minhas melhores amigas hoje, é tipo parente dele também.

N: É?

E: Tipo, ela é Duque Estrada. Eu falei...

N: Olha!

E: Quando a gente acabou de entrar... foi assim que a gente virou amiga. Eu falei assim:

- Você tem Duque Estrada no nome?

Aí ela: - Tenho.

- Você é parente do Joaquim Osório Duque Estrada?

Aí ela: - Sou. Assim, parente meio distante.

Eu falei: - Você é de Paty?

Ela: - Eu sou de Paty do Alferes.

Aí eu: - Meu Deus! Eu fui pra lá pra cantar por causa do aniversário, não sei qual era o motivo da gente ter cantado. Mas foi muito legal.

N: Acho que foi o aniversário da cidade e ele era de lá, né.

E: Sim.

N: Homenagearam a ele e nos agradeceram por ter ido dando uma cópia do manuscrito da letra feita por ele do Hino Nacional.

E: Ai que legal!

N: Aquele quadro que tá na sala do coral.

E: Não lembrava disso.

N: A gente emoldurou. O Dimuro foi com a gente, né.

E: Ah, o Dimuro! É. O Dimuro sempre apoiou muito, né, a sala do coral. Foi bem legal.

N: Depois a gente voltou lá duas vezes. Da seguinte foi pra fazer uma...

E: É... nessa viagem eu não fui.

N: ... oficina...

E: Foi uma oficina.

N: Com crianças de uma creche e... e adolescentes de um reformatório de...

E: Que legal!

N: ... como se fosse um presídio, né, pra...

E: Aham.

N: ... menores infratores. Eles passaram uma tarde com a gente lá fazendo oficina, cantando com a gente. A gente se apresentou e eles fizeram uma oficina com a gente, cantaram com a gente e tal.

E: É, nessa viagem eu não fui, mas depois me chamaram na outra, que a gente foi só pra se divertir, aí essa eu fui. (E ri).

N: E na outra foi pra fazer uma oficina nossa, interna, entre nós...

E: Sim e foi fantástico. (E interrompe Neila e fala ao mesmo tempo que ela, não sendo possível escutar a conclusão da fala da Neila).

Sim, que a gente nunca cantou. Mas essa música é uma das minhas favoritas até hoje e eu conheci por causa do coral.

N: Mas a gente acabou trocando por fazer um repertório pra...

E: Pro Outeiro da Glória.

N: Pro Outeiro da Glória. Exatamente.

E: Que foi lindo demais!

N: Que a diretora Geral foi homenageada...

E: É. Foi no dia, foi no dia do aniversário do Colégio, 02 de dezembro que a gente foi lá. (E interrompe Neila e fala ao mesmo tempo que ela, dificultando ouvir o restante de sua fala).

N: Que era aniversário do Pedro II, né.

E: Sim. Aí... Foi muito legal!

N: A gente ensaiou *Da Pacem Domine*.

E: Sim. A gente ensaiou. E foi a primeira vez, assim, que eu ouvi falar e, hoje, é um dos meus ritmos favoritos que foi... você falou que os Beatles tinham muita influência de outras músicas, como a música renascentista, você falou isso...

N: *Blackbird*.

E: *Blackbird*. Nossa, eu amo essa música. Que tem coisas da música renascentista...essa mistura que deu origem ao rock progressivo...Eu falei: - Hum, Rock progressivo. Ficou na minha cabeça. E, hoje em dia, eu amo demais Rock progressivo e, com certeza, é por causa dessa influência que eu tive no coral. Então... várias coisas, né. Vão se juntando e a gente vai formando gostos, a gente vai gastando o nosso dinheiro com aquilo... (E ri). É bem legal!

N: Nossa, que interessante. Você guardou esse detalhe. Os anos 60, quando explodiu o Rock progressivo que tem a ver com essa mistura que os Beatles fizeram também, né.

E: Sim. E eu comecei a gostar mais dessa vertente dos Beatles, mais daquela “tã-tã-tã-tã” (E, solfeja). Eu gosto dessa, mas eu prefiro uma mais... não sei, progressiva.

N: E a terceira vez que a gente foi pra Paty...

E: Foi essa.

N: Ah tá. Foi essa.

E: Foi essa.

N: Que a gente cantou numa escola, lembra? A gente cantou numa escola municipal antes de ir embora. No último dia a gente passou numa escola...as crianças sentadas no chão...

E: Ah, é! Lembro!

(Neila e E falam ao mesmo tempo).

E: Eu lembro disso! Foi bem legal! Aí...

N: 2009. A gente estava lembrando...

E: Ah, é! E no fim de 2009 teve uma apresentação lá em São Cristóvão de despedida.

N: No teatro da Tijuca.

E: É! Da Tijuca. Nossa! Foi lindo! Choro até hoje!

(Neila ri).

E: A gente ficou muito emocionado, assim... A gente cantou o repertório dos outros anos... O repertório dos outros anos, né...

N: Foi nesse ano que a gente ganhou a sala do coral.

E: Foi. Com o pai da Luísa.

N: Ele tava nessa apresentação.

E: Tava. Foi bem legal. 2010 a gente... a gente inaugurou a sala do coral, ne.

N: Foi.

E: Foi. Aí eu cantei a música que o tio, tio avô, ou, o avô da Luísa escreveu. Minha irmã adora essa música. Volta e meia eu canto pra ela.

N: Tio porque ele é irmão do Dr. Fernando.

E: Então é isso.

N: Ele já tinha morrido. Foi a última coisa que o Dr. Fernando fez.

E: É. Vários momentos emocionantes na história do coral. E... foi legal. Eu gostei bastante de cantar aquela música. Foi... foi bem importante. Gostei de participar daquilo.

N: Foi uma apresentação importante, essa, né?!

E: Foi.

E: Foi lindo!

N: Tiveram vários ex-cantores, né?!

E: Sim.

N: A gente cantou lá embaixo.

N: É, na escadaria.

E: Aí depois a gente inaugurou. Foi bem legal! A gente cantou "Tempos Modernos".

N: Isso.

E: Que foi uma música que eu gostei do repertório de 2010. Foi bem legal! (E ri).

Aí 2011 eu lembro dessa apresentação dos indígenas que a gente fez.

N: No fim do ano.

E: No fim do ano. E da que eu fiz o arranjo de "Imagine" que foi outra. Foi Natal?

N: Foi. Foi pra escola no natal.

E: Foi bem legal também. Não sei se você quer falar mais disso agora ou que eu fale mais... ah, eu vou falar até a hora que eu saí do coral que foi 2012, que foi bem... Nossa! 2012 foi um ano incrível, assim! Eu não tinha tempo pra nada. Você até ficou chateada comigo porque eu só ensaiava, mas nunca ia para as apresentações. Eu falava: - Neila, eu faço CEFET, eu tô aqui no Coral, tem coisas da escola, tem pré-vestibular, tem inglês... assim, tem muita coisa que eu tô fazendo. Tava totalmente sem tempo.

N: Último ano, né.

E: Último ano. Foi quando eu comecei a perder cabelo por causa de ansiedade, mas foi um ano muito especial, ao mesmo tempo. Eu vejo minhas fotos do fim do ano, eu tava morta, tava um cadáver, mas, foi muito bom e, assim, o Coral foi uma válvula de escape, sempre! A gente foi pra Ouro Preto... foi... incrível! Eu amo Ouro Preto até hoje só por causa do Coral.

(Neila ri)

E: A gente cantando... a gente conheceu aquele coro que cantou "Bicho de Sete Cabeças"?

N: Ah, sim!

E: Que é lá do litoral de São Paulo? Esqueci a palavra, a cidade. Ca... alguma coisa. É...

Neila e Érica falam ao mesmo tempo: Caraguatatuba. (Neila e Erica riem).

E: É... E aí foi bem legal. Eu fiquei dançando com o Vinicius no meio da rua... foi quando eu descobri que eu gostava de dançar no meio da rua. Até hoje eu faço isso às vezes.

(Neila ri)

E: É... aí o repertório tava muito bom, que foi quando a gente... a gente começou a falar assim: - Não, vamos sugerir repertório. E aí eu lembro que eu fiz... eu tava muito proativa nesse ano. Aí eu fiz assim: Não! Eu criei um grupo pro coral no Facebook. Aí eu falei: - Pow, mandem aí as músicas que vocês acham que a gente tem que cantar. Aí todo mundo: - Não, é essa, é essa, é essa. Aí depois você falou: - Gente, a gente tem que se controlar.

(Neila e Erica riem)

N: Não é real cantar tanta coisa.

E: É... mas a gente... foi um ano muito criativo pro coro inteiro.

N: Você compôs uma música, né. Com Drummond.

E: A gente... com Drummond. E assim... eu participei da seleção dos poemas.

N: Drummond era tema do festival de Minas.

E: Sim, de Minas.

N: E aí a gente, não sei se você se lembra do detalhe, a gente recebeu a partitura do arranjo que ia ser cantado por todos os corais muito em cima da hora da viagem. E a gente não ia conseguir ler o arranjo porque era difícil pra gente.

E: Era... e assim, a música, que eu me lembre, a gente fez uma seleção antes pra saber que poema que a gente ia cantar. E antes disso, eu peguei a coletânea, deesse tamanho, [faz um gesto com uma das mãos indicando a grossura do livro] dos poemas de Drummond. E eu levava pro pré-vestibular e ficava...

N: Mas antes a gente resolveu não cantar a música e compor a própria música com o tema do Drummond. Você lembra disso?

E: Eu lembro da gente resolvendo que ia cantar uma composição da gente. Não lembrava dos motivos, mas...É. Eu não lembro... E foi bem legal, assim. Foi um ano que descobri que... Eu já sabia que eu gostava muito de Drummond. Drummond e Cecília Meireles. Dois mineiros, né. É... eu adoro Minas. É... e aí... eu sabia que eu gostava, mas eu não tinha muito contato. Eu tive um contato inicial lá... porque assim, eu não sou muito fã de poesia não, eu gosto mais de prosa, aí... eu tive um contato lá atrás, quando eu entrei no colégio que tinha uma professora maravilhosa de português, esqueci o nome dela, mas eu adorava ela, é... que ela apresentou Quintana e apresentou Drummond também pra gente e eu falei: - Caraca! Eu gosto muito desse negócio. E aí volta e meia eu lia os poemas de Drummond, mas nada demais. E aí por causa desse projeto nosso, de escolher um poema pra gente musicar, eu peguei a coletânea do Drummond na biblioteca e fiquei lá selecionando. Vai... acho esse bonito. Eu acho aquele também... aquele outro. Selecionei uns dez poemas. Um deles foi o que a gente escolheu, né. O *Som*. Mas o que eu queria era *Memória*. (E recita o poema):

Amar o perdido
deixa confundido
este coração
Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

E: Eu falei: - Nossa! Que poema maravilhoso! Vai ter que ser esse. E, eu acho que esse foi o poema da música do festival de Ouro Preto.

N: Ah, foi?

E: Era uma das... ou algum coro cantou. Foi alguma coisa assim. Eu falei: - Caraca! Eles fizeram esse poema!

(Neila e Erica riem.)

E: Que bom que a gente não fez. Senão a gente ia cantar igual. É... mas, foi bem legal! E eu descobri meu poema favorito dele com base nessa pesquisa que é *Reconhecimento do Amor*. Eu não vou recitar porque ele é gigante e eu não sei de cor também. Esse também - “A flor e a náusea”, assim. Pesadíssimo e maravilhoso. É, então, assim... foram muitas descobertas no coral, como eu falei: rock progressivo... Ah, descobri poetas... Isso vai além da música... só a gente que sabe o que descobre lá dentro. A gente descobriu o Milton [Nascimento] também, que eu gosto. É... pow, rock nacional... porque, assim, na minha família, os meus pais são evangélicos. Eu também. Eu criança só escutava música de igreja. E assim, eu amo, amo música gospel e tudo, mas eu ficava: “tem mais, tem mais, tem mais!”. Quando eu entrei pra escola de música eu descobri a Bossa Nova. Amei Bossa Nova com todas as minhas forças, mas eu fui descobrindo mais quando eu entrei no coro e eu falei: - Nossa! Existe fulano, existe beltrano”. E assim, hoje, um dos meus maiores prazeres é ouvir música e descobrir: “Qual a história dessa música? Qual a história da banda? Que contexto ela tá? Qual foi a trajetória dela até ela chegar nessa música? Qual a discografia?” Eu ouço música assim... eu sou meio chata, até (fala rindo). “Qual a emoção que você quer passar com essa música?” Mas eu acho que isso tudo vem mais do coro. Acho que isso você falou quando eu tinha acabado de entrar: “Você não pode cantar assim: Lá-lá-lá-lá. Não. Você tem que sentir a emoção da música, pensar no som, na letra, ver os acordes.

Será que... é mais dissonante? Será que é um pouquinho mais triste? Será que é mais animada? Você tem que se mexer? Você tem que ficar parada? Não pode colocar as mãos prá trás. A mão tem que ficar solta. Se mexe. Faz alguma coisa”. Isso é... isso é bem legal! E teve o FESTCOR que foi bem legal. Eu nem cantei porque não tinha tempo. Eu só me apresentei no coral...

N: Foi em 2012, né?

E: O primeiro. Foi bem legal.

N: E foi uma invenção durante a viagem pra Ouro Preto, né.

E: É... Assim...

N: Você conversava muito na viagem.

E: Eu tinha uma ideia... Eu sou uma pessoa muito competitiva. Eu queria fazer assim... tipo um *The Voice*. Não, vamos fazer meio que um show de calouros e a gente dá um prêmio no final, aí a gente... aí ficou assim. “Ah, vamo fazer, vamo fazer, vamo fazer!”. Foi meio que uma ideia de concurso..., mas aí depois, não sei quem teve a ideia, não sei se foi você ou se foi alguém que falou: “- Ah, não. Vai ficar muita competição...”

E assim, adolescente é fogo, né. Agora que eu sou um pouco mais velha eu consigo ver: meu Deus! Na época eu não tinha muita noção, não. Mas assim, você criar uma coisa competitiva, no ambiente de escola, assim, pode dar... dar muito errado. (E ri). Aí, mudou-se a estratégia pra “Vamos fazer um festival que todo mundo vai ter suas bandas. Todo mundo vai lá cantar. Vai ser mais uma celebração do que uma competição”. E ficou muito legal.

N: Não tinha vencedor nem o melhor.

E: Não tinha vencedor. É, e hoje, assim, tá no sétimo foi uma coisa legal que surgiu na época que eu tava lá, que eu participei da ideia. Lembro que eu fiz um edital na época e depois mudou, né... E aí tá até hoje. Eu falo assim: - Oh, eu participei daquilo ali. É legal você ver aquilo que falam: o legado. Eu acho legal.

N: Nas relações que aconteceram durante o ensaio, isso te afetou de alguma forma para além do coro?

E: Assim, eu descobri que eu gosto muito de falar... de... assim, ter uma opinião e falar aquela opinião para as outras pessoas e conseguir influenciar de alguma forma, sabe?! Eu senti que eu não só gosto como tenho algum potencial pra isso. Pra falar e as pessoas me ouvirem e seguirem... então eu descobri esse potencial de liderança ali. Não que eu já não tivesse experimentado isso em outros lugares, mas no coral, como a gente tava lá sempre,

né, juntos, naquele grupo eu descobri isso. E isso foi importante pra mim. É importante pra mim até hoje. E o primordial que eu aprendi ali foi... que eu gosto muito de criar. Criar; de participar de projetos; de projetos em que a gente vai fazer alguma coisa juntos. Aí teve aquele negócio no “Estórias da Floresta”. Aí eu já me mexi: “- Ah, deixa eu procurar os grafismos pra gente pegar e desenhar”. Foi uma pesquisa de artes plásticas, vamos dizer assim. Ou então, vamos compor um arranjo! Vamos fazer isso. Vamos fazer aquilo. É...

N: Fazer junto então.

E: Fazer junto. Planejar. Falar: -Você pode fazer isso? Você quer fazer aquilo? Já eu, vou fazer aquilo. Vamos todos nos juntar...

N: Mas esse negócio de fazer isso e fazer aquilo não era que a gente mandava fazer isso e fazer aquilo, né.

E: Não, a gente ia decidindo junto.

N: As pessoas diziam: - Ah, eu quero fazer isso!

E: É. Todo mundo junto no grupo pra fazer alguma coisa. “Ah, melhor você fazer isso. Melhor eu fazer aquilo”. Sim. E no fim, saía alguma coisa. Esse processo de criar assim, eu descobri que eu gosto. E isso, dentro do coro e no relacionamento com as pessoas, como eu falei. Eu sempre fui muito assim: “- Não. Eu tenho esse grupinho de cinco amigos que a gente anda todo mundo junto, faz tudo a mesma coisa, pensa todo mundo do mesmo jeito” e lá...abriu. Abriram os meus horizontes. Não... eu posso ser amiga de uma pessoa que não pensa igual a mim... eu posso... eu tenho essa capacidade de falar o que eu penso sem me preocupar com o que as pessoas vão pensar... se as pessoas vão cair em cima de mim ou não porque eu tô falando isso. Ou, então, “ah, eu não posso falar isso de qualquer jeito porque vai afetar aquelas pessoas que estão ali”. Assim, aprendi a pensar mais coletivamente e... trocar mais, ouvir mais, isso foi... foi muito legal.

N: Você acha que é possível fazer música sem pensar isso? Você começou falando disso, né, do fazer coletivamente, da importância de cada um para se construir algo bonito, comum, de não ter pessoas em destaque a não ser quando elas solam... Será possível fazer música coral sem pensar coletivamente? Tem coro que faz isso, mas...

E: Assim... eu não cantei em muitos coros na minha vida, porque eu cantei no coro do colégio e depois, na faculdade. Muita loucura... só dava pra participar de coro de ocasião. Na minha igreja tem o *Janelas do Natal*, e é um coro de ocasião. E eu cantei no *Adore* também, que foi um coro de ocasião. É bem legal, mas, assim, as pessoas... só quem se conhece que se fala. Eu era nova, na época, eu ia e voltava. Deu pra fazer assim alguns

contatos? Deu, mas, se fosse... Não sei se é diferente em outros coros lá [da igreja], que são realmente coros que ensaiam toda semana, que estão lá pra fazer aquilo...se eles têm a mesma lógica do coro do colégio. É... muita diferença. Muita diferença. Você faz uma coisa bonita? Você faz. Fica lindo, fica afinado, fica... fica legal. Mas, assim, a sua experiência ali é mais por causa da música que você canta. “Ah, eu tô cantando uma música por causa do natal, ou por... ou no *Adore*, umas músicas lindas. Mas a sua relação é com a música. Aquela pessoa que tá do seu lado, às vezes você nem sabe o nome, porque é um coro de ocasião. Todo mundo chega lá: Vamo ensaiar essa música.

Aí se você tivesse num coro que durasse mais tempo, que pegasse, trabalhasse, montasse repertório... “Não, que música é melhor?”, isso, aquilo, não viesse tudo pronto pra gente só fazer...

N: Hã... interessante isso...

E: Você... a troca seria maior. Aquele...

N: Então você tá dizendo de uma música de ocasião, de um coro de ocasião que é voltado pra um produto pra mostrar.

E: Sim.

N: E tem um outro coro com uma outra música que é feita com um outro tempo.

E: Sim.

N: Numa temporalidade de se dedicar àquilo.

E: É. Que as pessoas assim... como eu falei: tem que tá unido pelo mesmo propósito. Ali a gente tá unido pelo mesmo propósito. Só que o nosso propósito [no coro de ocasião] já veio pronto, já tá ali. São essas músicas que a gente vai cantar e é isso, isso aquilo, aquilo outro.

N: É música de ocasião, né. Coro de ocasião. (Neila ri).

E: Pois é. Eu... assim, fica lindo. Fica lindo. Eu gosto, amei cantar, mas, por exemplo, *Janelas*... eu gosto mais do *Adore* do que do *Janelas*. O *Adore* eu tive mais contato com as pessoas... já tava pronto o repertório, mas eu tive mais contato, mais tempo...

N: Então existe um tempo da música que ela pode diferenciar inclusive...

E: Sim.

N: De acordo com aquele... com aquele propósito, talvez que...

E: Sim.

N: Que passa ali.

E: E, por exemplo, foi muito engraçado. Teve um ano do *Janelas* que o Paulo [o regente] me chamou pra gravar, porque é gravado, né, todo mundo sabe que é gravado ali no *Janelas*.

N: Ah, é gravado?

E: É. Senão não dá. Vai colocar o microfone em cada janela? Como é que vai sincronizar? E se dá algum problema no microfone? Não dá certo. Então, assim, você grava antes. No ano... eu participei dois anos? Eu acho que eu participei dois anos. Assim, cantando na janela. É... teve um ano que ele tentou gravar com todo mundo lá dentro, mas não sei se deu certo, se não deu. No outro ano não. Ele chamou uma equipe pra gravar. E eu fui. Ele me chamou e eu fui. Achei maior legal. Foi bem legal. Até criei um pouquinho mais de laço com as pessoas que estavam ali, porque apesar do pouco tempo, era menos gente. Então você tinha que conversar. Você tinha que trocar alguma coisa. É... aí depois ele falou assim: - E, você vai cantar, né. Aí eu falei: - Vou.

Só que eu não consegui porque eu tinha acabado de entrar no meu estágio que, hoje em dia, é onde eu trabalho. Tinha acabado de entrar. Eu falei: - cara, não vai dar porque eu antes estagiava quatro horas, agora estagio seis. Não vai dar pra chegar a tempo de vir cantar.

E foi muito engraçado porque minha voz tava lá...

N: Mas você não tava lá.

E: Mas eu não tava lá.

(Neila ri).

N: É... isso é uma coisa que jamais aconteceria no coral do colégio, né. Que a gente tava sempre presencialmente, né. Um processo que a gente construía por um longo tempo e a gente interagia com quem tava ali escutando a gente.

E: Sim. Eu acho que isso faz diferença: você... você estar ali, presente, criando junto... você cria um relacionamento com aquelas pessoas. Hoje em dia, assim... eu não sei o nome da maioria das pessoas que cantavam comigo. Claro, de algumas eu já esqueci porque já faz um tempo, a gente perdeu contato, mas nossa, quando a gente se encontra no ônibus tem coisa pra falar: “E aí! Como vai a vida?” Sabe? Acho que isso é o que fica de importante. Você... e aí “qual música?”. Que nem quando a gente tava aqui ano passado [refere-se a um encontro que Neila fez em sua casa com ex-cantores do coral]. Aí você tava no piano e a gente cantando todas as músicas. E algumas músicas que eram de outros anos e todo mundo tentando cantar junto. “Não, como é que é? Deixa eu ver aqui na partitura como é que é”. Então... esse relacionamento de: “não, estamos aqui todos os dias. Vamos criar. Qual é a sua

ideia? Qual o seu nome mesmo? O que que você acha daquilo?”. Aí você vai... vai criando uma... uma rede de... de relacionamentos, de laços e isso vai criar uma música que vai ser mais emocionante porque vai tocar muito mais o seu coração. Se eu escutar *Blackbird* eu vou ficar... muito emocionada. Eu lembro que eu cantei com aquele grupo que era muito legal e que eu tinha um relacionamento bem próximo, uma amizade especial mesmo. Aí eu acho que tem essa diferença de: ah, vamo todo mundo reunir ali pra ouvir uma música, sabe? Não, vamo fazer um coro que... que esteja ali, reunido sempre. E aí, assim, às vezes também sai namoro, sai casamento dali, é bem legal.

N: E sai composições, né. (Neila ri).

E: Sim.

N: Fala pra gente daquele processo que você viveu da montagem de *Estórias da Floresta*. Isso foi em 2011, né, E, que a gente tava lembrando. Você lembra como é que começou? O que é que ficou pra você de todos aqueles ensaios que a gente fez?

E: Eu lembro que você chegou com a partitura do *Estórias da Floresta*, do Milton, e era uma coisa agudíssima, agudíssima.

N: Mas você lembra o que veio antes se foi o *Estórias da Floresta* ou se foi *O Grito Olímpico*? Você lembra?

E: Eu não lembro, eu não lembro muito do *O Grito Olímpico*, mas eu lembro que teve. Uma hora um entrava...

N: Yôhhhhhh...

E: Yôhhhhhh... e aí ía. Cada hora um entrava.

N: Você lembra como começou? Você lembra de como vieram essas músicas tanto essa quanto o *Grito Olímpico*?

E: Tinha... foi você que me lembrou, porque eu não lembrava mais. Mas tinha o... a gente cantou em 2008, ou, antes, sei lá, os *Três Cantos dos Índios Kraó* e, assim, fantástico! Todo mundo gostava, mas, assim, mas a gente não queria mais cantar o *Canto dos Índios Kraó* porque a gente já tinha cantado antes, tava meio batido. Aí, veio esse desafio de achar outras músicas com o mesmo... com o mesmo tema de composição indígena que viesse, né, de... dessa raiz e aí a gente passou a pensar e criar. Mas o *Grito Olímpico* eu não lembro muito. Eu lembro que tinha um grito antes da música e, depois, a gente cantava a da *Estórias da Floresta*. E... no início cada um fazia um solo no *Estórias da Floresta* e tinha os instrumentos...

N: De percussão...

E: Que as pessoas faziam.

N: Mas você não lembra como que esse *Grito Olímpico* apareceu?

E: Não. Como foi?

N: Não. Eu queria que você lembrasse pra eu poder registrar. [Neila e Erica riem].

E: Eu não lembro mais. Não lembro. Mas o *Grito Olímpico* não é indígena. É?

Neila: É. (Neila começa a falar, mas Erica interrompe).

E: Ah!!! (E expressa com muita empolgação). Tinha uma partitura diferenciação do *Grito Olímpico*.

N: Isso. Que eu levei.

E: Que era assim: “Ahhhhhh”. Era umas linhas.

N: Isso! O *Grito Olímpico* veio primeiro que *Estórias da Floresta*. E dei a partitura pra vocês e pedi pra vocês escutarem o *Grito Olímpico*.

E: Eu lembro da gente escutando.

N: E acompanharem a partitura, para perceber se aquilo era o que estava escrito mesmo. “Ai, isso é música!”. Vocês olhavam assim. “Nossa! O que que é isso? Não tem nota, essa partitura?”.

E: É. Não tinha nota.

N: “Tudo isso é música? Um monte de rabisco”.

E: Eu lembro dessa partitura que eu fiquei meio impressionada, assim. E aí tinha o... tinha no... tocou, né, no rádio?

Neila: Toquei.

E: Pra gente escutar. É.

N: Você lembra a reação? Quando vocês escutaram?

E: Eu não lembro. Mas a gente deve ter ficado achando meio esquisito, né. “O que que é isso?”.

N: “Isso não é música? A gente vai cantar isso?”.

E: Mas depois todo mundo topou fazer.

N: Então, mas você não lembra como foi isso?

E: Não.

N: Ah, que pena. É que faz muito tempo, né.

E: Não lembro mais como foi, mas...

N: E o *Estórias da Floresta*, você lembra como que a gente montou a proposta de cantar *Estórias da Floresta*?

E: Eu lembro que... ah, teve uma coisa legal que você mandou cada um reger. Teve uma parte sim. Cada um foi lá reger: “Você faz isso!”, “Você controla”, “Você faz isso”, “Não sei o que, não sei o que”.

N: A Sarah [codinome] foi a primeira.

E: É... foi... foi bem legal. E aí, eu não lembro se a gente teve uma discussão tipo: “Ah, a gente vai cantar tudo em grupo... vai cantar só as meninas uma parte, só os meninos outra... como é que a gente vai fazer?”. Eu só lembro que no fim, ficou assim: uma pessoa começava lá atrás “a brisa acorda a brasa que dormia”, aí outra cantava: “O Rio aquece sua água fria” (E canta uma estrofe da música). Aí... ia fazendo solos - “A mata estranha o que traz o dia”. (E canta outra estrofe da música). Aí volta o solo das pessoas assim, espaçadas... Aí vai “a gente se encolhe na manhã vazia / Já não há quem fale e quem é que poderia” (E canta as estrofes muito rápido). Aí depois todos - “foi só brincadeira de um curumim” (E canta a última estrofe da música).

N: Yiôôu!

E: Hammm!

N: Yôhh! - E aí tem um grito.

[Neila e Erica cantam alguns sons].

E: Sim, era isso! É!

N: A gente começava com uns gritos, né?

E: Sim. E aí, nessa parte do “hammm” [E canta “hammm”] e aí começava com uns sons de floresta... eu não sei se eu tô confundindo com o *Três Cantos Nativos*...

N: Não, não. É que a gente botou um pouquinho da ideia do *Canto dos Índios Kraó* mas tinha só um pouquinho, só um pouquinho, daquele “hammm” [Neila emite um som], mas a gente botou isso e a paisagem de floresta. E você, então lembrou... dessa coisa da regência! A Sarah foi lá e fez uma proposta e depois o Rael foi reger com outra proposta. O Rael incorporou algumas coisas que a Sarah fez. Não sei se você lembra disso.

E: Eu não lembro, mas... a gente tinha muito disso.

N: Do quê?

E: De cada um poder dar sua proposta e as pessoas escutarem. Isso teve muito em 2012 com o *Som*, foi quando mais teve isso. As meninas criaram uma parte, os meninos criaram outras... foi bem legal. Mas, no *Estórias da Floresta* teve isso também. A gente criou junto o arranjo do *Estórias da Floresta*. Foi bem legal. E aí eu acho que... eu não sei se a

gente fazia essa parte e depois a gente cantava todo mundo junto de novo *Estórias da Floresta*, sem a parte dos solos e grupos de meninas e meninos...

N: Exatamente isso.

E: É.

N: Foi isso mesmo. E essa divisão de vozes, né. Que é: solistas, grupo, solistas e grupo. Foi com a regência da Sarah e do Rael - que veio fazer outra regência depois que ele começou a interferir, dando ideias:

- Eu acho que isso poderia ser...

Aí eu disse pra ele:

- Então, vem cá.

Aí ele ficou meio sem graça, ... mas foi. E acabou regendo. Foi uma outra proposta, né. Onde ele pedia um solo feminino, depois todas as meninas, um solo masculino, depois todos os meninos, depois todo mundo... enfim... E aí depois a gente fez uma composição das duas propostas. A gente mapeou a partitura.

E: Uhum.

N: Primeiro era um solo de menino, que era até o Nicolas que cantava o solo.

E: É.

N: Aí os meninos cantavam com ele. Depois acho que a Sarah solava, ou você.

E: Eu acho... eu cantei uma parte, mas, tinha...

N: Do solo?

E: Sim. Mas, não era só uma pessoa.

N: Não.

E: Dividia. Dividia. Eu cantava. Acho que eu cantava “O sol não aparece, a coruja pia” [ela canta a estrofe]. Acho que eu cantava essa. Uma parte assim, bem agudinha. Eu acho que eu não sou mais soprano. Inclusive. Não sei.

[Erica e Neila riem].

E: Minha voz tá mudando.

N: A voz muda, sim. Aí tinha os solistas, coro, sempre tinha essa coisa do coro, solistas.

E: Tinha.

N: Às vezes um menino, às vezes os meninos todos. Uma menina, ou as meninas todas. Todas meninas e os meninos. Todo mundo junto e o arranjo ia crescendo assim, né.

E: É. E assim, quando acabava (a transcritora não conseguiu entender por causa da dicção. Áudio em 46:32), todo mundo meio que “foi só brincadeira de um curumim” (E canta a estrofe com voz grave e forte representado um coro em uníssono). E era muito legal!

N: Você lembra como é que foi a inclusão dos instrumentos?

E: Não muito. Eu lembro mais dessa parte da música, dessa coisa da gente fazendo uma sequência das entradas das vozes, e... da pesquisa que eu fiz que eu fiquei mais...

Neila: Ah, que pesquisa?

E: Dos grafismos.

Neila: Ah! Dos grafismos. Fala sobre isso aí.

E: É. Assim, eu tenho isso até hoje. [Erica e Neila riem].

Tem... se tem alguma coisa que tá me chamando atenção eu pego, pego livro, vou ver o que tá acontecendo. Tem até um caso lá no escritório que eu tô escrevendo.

Neila: Você não lembra, desculpa [Neila interrompe a fala de E], você não lembra se essa tua pesquisa de grafismo veio em cima de uma pesquisa que eu pedi pra vocês fazerem do universo indígena? Porque logo que a gente foi apresentado ao *Grito Olímpico* ... eu pedi pro ensaio seguinte que vocês trouxessem informações sobre a cultura indígena, sobre música. E vários de vocês trouxeram no ensaio seguinte. Teve gente que trouxe vídeo, teve gente que trouxe imagens. Você, de repente pode ter trazido essa coleção de grafismo. Você não lembra se isso foi dentro dessa proposta?

E: Não lembro. Não lembro se foi. Pode ter sido. Mas, assim, eu lembro de ter ido à biblioteca lá e falado: Ah, deixa eu ver aqui coisas indígenas. Ou então, talvez tenha sido você que me deu o livro. Não lembro.

Neila: Não. Eu não tenho livro de grafismo.

E: Então fui eu mesma que fui lá e achei e: ah, tribo tal. Nem lembro qual era a tribo mais. Mas, tem os gráficos tal e eu tava... acho que isso... assim, que nem o Leo falou de: ah, a gente ficou... conseguiu pensar, além daquela música que a gente tava criando, poxa, a realidade do índio que tava lá na cultura dele, e agora ele tá aqui na nossa cultura, mas ele tá empobrecido, marginalizado na sociedade... assim, a gente tava construindo uma música só que isso abriu os olhos pra outras realidades: nossa! Isso é uma coisa importante! Ah, isso tem a ver com Educação mesmo. Poxa, tem um coral dentro de uma escola... lá você vai criar música... aquilo é um processo educativo também, tanto dentro da música - que é super importante porque traz habilidades musicais e outras habilidades cognitivas que, se você começa estudar desde criança, pelo menos é o que eu vejo na internet, quando adulto vai ter

habilidades cognitivas muito melhores do que uma criança que nunca estudou música, mas também pode criar uma sensibilidade social; você descobre que aquele... que aquela música que você cantou tá dentro de um movimento histórico que aconteceu isso, aquilo, aquilo outro, e aí, o seu conhecimento abre muito mais. E aquilo fortalece a sua educação. Eu acho isso. Não sei se eu tô falando besteira.

N: Não, não.

E: É... aí nesse caso, eu tava muito fissurada em arte abstrata. Muito fissurada e... Eu gosto muito de arte e de música, eu gosto de todas essas coisas que envolvam você a se expressar de alguma forma: escrita, artes plásticas, música... não sou muito fã de teatro não, mas eu gosto também. É... então eu tava assim “Meu Deus! Todos esses movimentos da arte, blá-blá-blá” ... e você vê aqueles grafismos indígenas, aquelas linhas, aquelas pinturas que eles fazem no corpo... como é que a gente pode reproduzir isso, né. Aquelas cores que eles usam que eles tiram das frutas... é... como é que a gente pode reproduzir isso no nosso trabalho do coral? Então, foi uma experiência bem legal que eu tive de pegar

N: Você levou pra gente o livro. [Neila interrompe a fala de Erica].

E: Sim.

N: E todo mundo ficou “Oh!!! Os caras já faziam tatuagem”!

E: E aí, a gente pegava assim... tinha as fotos. A gente tentava reproduzir aquele gráfico, né. Aquele modelo pro papel pra ficar uma coisa bem... bem característica mesmo. Tipo, “ah, isso aqui a gente não tirou do nada”. A gente fez uma pesquisa enorme antes pra trazer isso pra vocês. Isso foi bem legal. E aí, pras pessoas que assistem também: “Nossa! Isso aqui é da tribo tal!”, sabe?! Vai enriquecendo.

N: E aí a gente usou isso no cenário, né.

E: A gente reproduziu em papeis grandes e usou de cenário. Foi maravilhoso. Eu descobri que eu gostava de montar cenário.

(Neila e Erica riem).

E: Tudo que é de criar pode me chamar que eu tô lá.

- Vamos ter alguma ideia?

- Vamos.

- Qual?

- Não sei, mas “tamos aí”.

N: O coral mexeu muito com isso também.

E: Muito, muito. Fazer arranjo... tanto que no Ensino Médio eu tava... não, no terceiro ano eu tava pensando: eu acho que eu vou fazer música pra eu fazer arranjos. Eu quero ser arranjadora... eu tava... quase... eu só não me inscrevi porque eu saí da Escola de Música.

N: Isso foi uma coisa que o coral te despertou?

E: Com certeza. Eu já fazia Escola de Música também, então...

N: Mas na Escola de Música você trabalhava esse aspecto da criação?

E: A gente teve no meu... no último ano que eu fiz. Que eu tive que trancar por causa do CEFET. Não sei se me arrependo. Talvez. Eu me arrependo um pouco, assim... tipo, o CEFET foi maravilhoso porque pra mim, assim, quanto mais linguagens eu sei, melhor. Então o CEFET me abriu os olhos pra outra coisa também. Eu descobri assim... Eu não gosto muito de informática, mas hoje lá no trabalho a gente tá vendo isso de inteligência artificial pra gente e, assim, eu não sou totalmente alheia, porque eu estudei isso em alguma hora na minha vida. Eu tenho alguma ideia do que algumas coisas são, do que acontece. Então quanto mais informações de vários lugares a gente tem é melhor pra gente se desenvolver, mas, assim, até hoje eu fico: poxa, eu podia ter escolhido a Escola de Música em vez do CEFET né? Talvez eu fosse mais feliz hoje. Não sei. Mas, no último ano de Escola de Música a gente teve prática de conjunto - no meu último ano lá, que era o 6º ano, são 8. Então faltavam dois anos ainda pra eu terminar, mas no 6º ano lá, a gente começou a ter prática de conjunto e aí a gente criou um arranjo de... era do Milton também? Só dá Milton. É... eu acho que era do Milton, sim. Mas eu esqueci qual era a música. Esqueci. E assim, eu falei:

- Ah, eu quero cantar.

Meu professor: - Você não pode cantar. Você não faz aula de canto aqui. Você tem que tocar piano.

Eu falei: - Eu não acredito. Eu não gosto de tocar piano. Eu odeio tocar piano... lá-lá-lá.

Eu era super revoltada na Escola de Música, porque eu não queria tocar piano de jeito nenhum. Eu queria ter trocado pra aula de canto porque eu queria cantar, por causa do coral, né? Óbvio! Eu queria aprender a cantar porque era isso que eu queria fazer da minha vida.

N: Por causa do nosso coral?

E: Sim, no meu último ano da Escola de Música, antes de eu trancar pra continuar o CEFET - porque eu fazia os dois ao mesmo tempo. Só que os horários, eles iam bater, e aí eu acabei escolhendo o CEFET no meu último ano de escola. Aí eu falei: ah, eu vou trancar

a Escola de Música e quando eu entrar pra faculdade eu volto. Não rolou. (E ri). Não rolou de jeito nenhum. Não voltei.

N: No CEFET ... você tava em que ano no CEFET?

E: Eu tava no segundo. São três anos no CEFET.

(Enquanto E respondia, Neila fez uma pergunta que não foi possível ouvir porque a voz de Erica sobrepôs a de Neila. Áudio em 55:36).

N: O CEFET é técnico, não é?

E: Sim.

N: E na escola do Pedro II você tava em que ano?

E: No segundo.

N: No segundo também. Então você fez o CEFET e o Pedro II junto no segundo ano?

E: Sim.

N: Então você já tava cantando no coral desde...

E: Desde antes.

N: O oitavo.

E: Desde o oitavo.

N: Você já tinha passado pelo processo de fazer arranjo junto...

E: Já tinha feito tudo aquilo.

N: Já tinha feito o Simonal... [um projeto da aula de Educação Musical no 1ª Ano do Ensino Médio]

E: Tudo, tudo. A gente... assim, onde eu tive mais experiências de arranjo foi na escola, mas

N: Na escola do Pedro II?

E: na escola de música também. É. É que eu fiquei...

N: São tantas escolas...

E: Gente! Foram muitas escolas que eu frequentei.

Neila: Pois é.

E: Foram muitas escolas que eu frequentei: Pedro II ensino regular, CEFET ensino técnico e a Escola de Música. Sem contar os cursos. Então vamo lá. No colégio eu tive música desde o início, desde o 6º ano,

Neila: Você trabalhava arranjo no 6º ano no Pedro II? Você tocava flauta...

E: Eu tocava flauta doce. Não tinha arranjo. Eu lembro que eu pegava a música aleatória e tirava na flauta, mas só isso.

N: Não na aula.

E: Não na aula.

N: Isso “por fora”. [Neila ri].

E: Aí eu chegava lá e: “olha aqui gente, que eu aprendi a tocar.” Eu sou meio doida. Aí... no sétimo ano eu entrei na Escola de Música Villa Lobos.

N: Quando você tava no sétimo ano do Pedro II...

E: No sétimo ano do Pedro II eu entrei na Villa Lobos. Na Villa Lobos a gente sempre teve processos de criação, de tipo: ah, eu tenho um trabalho pra apresentar. Aí eu lembro que nesse primeiro ano lá eu estudei sobre Vinícius e aí eu levei “Pela luz dos olhos teus” no piano pra tocar pra turma toda. Foi bem legal.

N: Aí você entrou no coral,

E: Aí no oitavo ano eu entrei no coral e a gente começou a ter essa experiência... no nono ano no colégio - aí eu tava tendo três experiências de música, porque tinha aula de música no colégio, tinha aula da escola música e tinha o coral. E aí, no nono ano tinha aula com o Max.

N: Que tinha prática de conjunto?

E: Que tinha prática de conjunto.

N: Que não tinha antes, né.

E: Não tinha.

Neila: Na verdade a gente que introduziu no Engenho Novo a prática de conjunto.

E: Sim. Eu lembro que, você introduziu um trabalho acho que em 2007 que eu não participei porque eu não era sua aluna. Acho que era com um ano a mais que eu. Que teve uma apresentação que até as meninas cantaram... “Tempos modernos”? Não. Cantaram uma... *Way*? Não sei.

N: *Wave*.

E: *Wave*!

Neila: É da Bossa Nova. Um projeto que fiz com a prof.^a Gisela, de Artes Visuais, quando fizemos uma apresentação conjunta mostrando a produção das turmas do 9º Ano.

E: A Bossa Nova que elas cantaram e teve uma apresentação pro colégio. E eu falei: Nossa! Que legal! Que maneiraço. Eu queria tá aí cantando.

E aí no 9º ano já tava tudo borbulhando com vocês... tinham as coisas na aula de música do Max, que eu lembro que eu briguei com as minhas amigas porque elas só queriam tocar flauta e eu queria fazer o arranjo e eu falava assim:

- Não! A gente não precisa fazer isso. Eu toco piano e vocês tocam flauta.

(Neila e Erica riem).

E eu queria cantar o quê? Eu fiz... você até me ajudou a fazer um arranjo de Alice Morine no piano. E assim, foi o ano que eu mais me apaixonei por piano, assim, na vida, porque, tipo, criei, né. Ah, vamos colocar esses acordes aqui. Ficou bem legal. Ficou bem maneiro, só que as meninas não quiseram tocar a flauta junto. Falaram: ah, não. Não vamo.

A gente brigou muito feio e aí foi quando eu saí do grupo delas de música e entrei num grupo só de meninos, mas eles tocavam. Aí tinha gente que tocava violão, tinha gente que tocava sax, tinham dois meninos que tocavam sax, dois meninos violão, eu falei assim: tá bom. Vocês tocam isso e eu canto.

E aí a gente fez uma banda assim. E foi muito legal. Eu lembro que eu fiz muitos amigos na turma, que eu falei assim: vou sair aqui da minha zona de conforto e vou fazer o que eu quero fazer. Eu não quero fazer arranjo e cantar? Então vamo sair pra ensaiar. Se elas não querem, eu não tô nem aí. Eu vou... eu vou tocar com esses meninos aqui que eu mal conheço direito... só que a gente virou amigo depois. Foi bem legal. Por causa disso, de já estar estimulada antes a fazer esses projetos juntos, esses arranjos, essas composições. Claro que o coral teve uma participação enorme nisso.

N: Aí você foi pro ensino médio, aonde você trabalhou com o projeto do Simonal.

E: Simonal. Foi bem legal também, que foi a mesma coisa: gente! Eles não querem fazer nada. Como assim?

[Neila ri].

“Não. Eu quero fazer”. Aí você me ajudou também. A gente recriou um arranjo pro *Lobo Bobo* - tava muito feio antes, mas, depois ficou muito legal.

N: Não... Tava interessante, até.

E: Ficou...

N: Foi legal porque experimentou outras coisas.

E: Ficou muito maneiro, assim... teve a apresentação... Até hoje, assim, lembro dos que falam da apresentação.

N: A apresentação foi super bacana, né. Super produção, né.

E: Super. E a gente fez a blusa,

N: Do palco lá no Mario Lago...

E: Fez a camisa e... a gente tinha feito porque era Música e Artes Visuais juntas. Aí a gente tinha feito um trabalho de Pop Art com o Alexandre de Artes Visuais. E aí nas nossas

camisas estava a nossa foto com aquele jeito de Pop Art. Ficou bem maneira. Aí eu peguei assim, juntei umas fitinhas e coloquei na cabeça.

N: Homenagem ao Simonal.

E: Sim.

N: E a gente montou um espetáculo em homenagem a ele com doze arranjos, né.

E: Foi. E todo mundo super engajado.

N: Lá da turma tinha dois arranjos, né. Porque era... trabalho integrado.

E: Sim, porque era metade, metade.

N: Metade ficava com Música, metade da turma ficava com Artes Visuais. Aí depois trocava, né.

E: Uhum.

N: Cada turma tinha uma banda no primeiro semestre e outra banda no segundo semestre.

E: Sim.

N: Como eram 6 turmas, então eram 12 bandas.

E: Eu lembro que deu maior trabalho... que eu emprestei meu piano, lembra?

N: Lembro.

E: Eu emprestei meu piano.

N: Um piano digital. A gente carregou pelo auditório.

E: Sim. Foi bem legal, assim... eu adorei participar... Ah, eu gosto de tudo.

N: Teve uma abertura com o desfile do grupo de moda da prof.a. Gisele.

E: Sim. Outra coisa incrível do colégio.

N: Com roupas que elas bolaram inspiradas nas capas dos discos do Simonal, né.

E: Hoje, uma dessas meninas, ela... tem uma marca chamada Saia com Arte que uma das modelos é uma dessas meninas.

N: Olha!

E: Eu não sei se ela tem alguma participação no processo criativo ou se ela é só modelo mesmo dali. Só que são obras de arte, tem “A noite estrelada” do Van Gogh. Aí tem o casaco que é “A noite estrelada” do Van Gogh. Tem o vestido que é “A noite estrelada” do Van Gogh. Você sai vestida com uma obra de arte. Tem do Renoir. Eu gosto muito de Artes.

N: Ah, legal.

E: Tem do Monet. Tem do Klint. Tem gente mais moderna, até. Aí eu tava lá no site... eu ainda não comprei não que é meio caro, mas... (Erica e Neila riem). Mas eu tava lá no site e falei: Meu Deus! A menina que fazia o projeto com a Gisela de Artes, assim... tudo... Assim, tudo que a gente faz no colégio... quanto mais... quanto mais atividades

N: Integradas...

E: Além daquele beabá de cuspe e giz e, ah... física... é... velocidade é massa, nem sei se é isso, esqueci... [E ri]. É... essas coisas que a gente aprende pra passar no vestibular e que depois não tem mais importância nenhuma na nossa vida, se você tem um projeto no colégio que até assim, de exatas, digamos, “ah, tem um projeto de química na escola”, e aí você tá fazendo alguma coisa junto com aquelas pessoas... acho que tudo depende de ser grupo, desse trocar, desse compartilhar, desse fazer junto, desse escutar...

N: Que a música tem, né, Erica?

E: Que a música tem.

N: É inerente.

E: Totalmente.

N: Se faz música junto assim, então...

E: Acho que pra tocar, prá cantar junto, pra você levar aquilo que você quer passar pras pessoas, você tem que ter de cumplicidade... tem que ser resultado de alguma coisa que exista entre aquelas pessoas. Você tem uma relação de amizade, tem uma relação de companheirismo, de parceria e aquilo que vocês criam assim vai fazer toda a diferença. Que é a diferença que nem eu tava falando: ah, você junta e sai aquilo.

N: Você tá fazendo um gesto que no som desse áudio não vai aparecer. Você tá juntando e botando a mão pra cima.

E: É...

N: Sabe que o Deleuze diz que uma obra de arte ela só é uma obra de arte quando ela se ergue sozinha, se deixa ficar de pé sozinha - o gesto que você tá fazendo assim toda hora.

E: É, porque todos colocam ali as coisas. Todos estão criando, estão projetando, estão fazendo aquilo acontecer de alguma forma. Todo mundo ali está empenhado e dando um pouco de si. É legal!

N: No projeto de *Estórias da Floresta*, você lembra que a gente passou o ano inteiro pensando, praticamente um semestre, na verdade, pensando nisso, que foi o que culminou na apresentação do fim do ano, né. Então teve isso que você falou da gente... que você pesquisou o grafismo, isso foi usado como cenário, né. Vocês produziram. Você não fez

sozinha, você fez com outros, você afetou outros também nisso, né. E toda a composição... eu não sei se você lembra que esse grafismo também foi pro corpo.

E: Eu acho que eu lembro. Eu lembro que a gente usou uns acessórios... Eu acho que a gente... a gente se pintou. Eu não lembro da gente se pintando.

N: Durante a música, do meio pro final, todo mundo...

E: Ah!!! Sim!!! (E interrompe Neila).

A gente colocou “Xingu vive”.

N: Isso! A gente se pintava um ao outro no rosto, no braço com tinta. Cantando e fazendo assim. No final tava todo mundo pintado, assim. A cara, o braço, o peito. Lembra disso?

E: Lembro.

Neila: E na mão...

E: Isso. Na mão.

N: Quando a gente cantava no final “Foi só brincadeira de um curumim”, todo mundo abaixava a cabeça, mas a fila da frente não. Os da fila da frente olhavam a plateia e espalmavam as mãos que formavam a frase...

E: Sim. “Xingu vive”.

Neila: Na palma de cada um que espalmava a mão para a plateia estava escrito uma letra.

E: Sim.

N: E a frase era “Xingu Vive”!

E: É. Que fazia parte prestar atenção aos índios, a realidade deles... tinha essa perspectiva mais social de “olha, essa música aqui, a gente tá usando como processo (E fala uma palavra em inglês que a transcritora não conseguiu entender. Áudio em 1:07:41), né, não sei como falar isso em português. Esqueci a palavra. “Presta atenção! Fiquem atentos a essa realidade!”. Acho legal a música sendo usada pra isso. De você abrir os olhos das pessoas. De você abrir os próprios olhos, que é mais importante, né. Você prestar atenção.

N: Será que a arte não é isso?

E: É. Bem legal.

Neila: E você lembra também que a gente... ai, eu ia falar algum detalhe da *Estórias da Floresta* que agora... ai... me fugiu totalmente. Ah, sim! Você lembra do texto que tinha? Leo e Sarah[codnome] liam uma carta.

E: Lembro que tinha um texto. Você me trouxe à memória, mas eu não lembro do texto.

Neila: Eles pesquisaram na internet, aí viram essa fala do cacique Mutua, acho que é o nome dele. Aí selecionaram, porque o texto era muito grande, fizeram um texto menor.

E: Eu lembro disso. Foi um trabalho bem grande. Tiveram várias, várias nuances no trabalho: “ah, vamo ler um texto. Vamo montar o cenário. Vamo montar o arranjo. Vamo fazer a arte no corpo! Fazer um manifesto. Muitas coisas num processo só e que partiram das pessoas, né. Não veio de você, nada disso. Veio da gente pensando junto “ah, vamo fazer essa ideia” e tinha esse espaço pra criar. Tinha essa liberdade pra dar sua opinião e dar ideias. Acho que muitas pessoas, não só eu, saíram dali falando: “Nossa! Eu tenho ideias. Eu tenho essa capacidade de pensar, de criar e de propor. Eu sou uma artista!” Acho isso bem legal! E tem muita gente do coral hoje em dia que é ativista...que também é artista profissional. Gente que disse... “ah, eu não vou fazer faculdade disso, daquilo, aquilo outro. Eu vou seguir o que eu quero: Arte.”

N: A Larissa tá fazendo Produção Cultural, né?

E: Sim? Quem é Larissa?

N: Larissa Paparana.

E: Sim! Nossa! Ela tá arrasando.

N: Tem muita gente na música ali.

E: Sim. Muita gente. E isso com certeza tem relação com o coral

N: E você, muda o jeito de ser advogada porque já cantou em coro?

E: Eu acho que muda. Eu acho que muda sim porque... [faz uma pausa]. Assim, eu tento, né, ter mais noção do outro e eu gosto muito de trabalhar em grupo, faz sentido pra mim. Em vez de eu pegar e fazer aquilo tudo sozinha, eu quero ouvir a opinião do outro, não tenho vergonha de pedir, já tive, mas, não tenho mais vergonha de pedir ajuda. De falar assim: o que que você acha disso, daquilo, daquilo outro? Pra colocar... e, assim, também me deixa atenta pra coisas criativas dentro do Direito. Em vez de fazer só aquilo de papel, eu pego, escrevo, ah, texto com tantos parágrafos... é uma contestação? É um agravo? Não. Assim, isso é o que eu faço no momento, mas eu não sei se eu quero fazer isso pra sempre. Talvez... Eu tô ligada em coisa de design dentro do Direito, de melhores informações pra gente fazer coisas novas. Quero colocar coisas novas. Eu tô aqui, mas, assim, na verdade eu sou uma artista, gente. Talvez...

N: É uma advogada artista.

E: E, assim... isso tá sendo muito valorizado hoje em dia lá fora. E a gente tá tentando trazer isso pro Brasil e assim, acho que essa experiência de tá projetando, tá criando coisas sempre, eu sinto que pode me ajudar, entendeu? No futuro. E até assim, questões de carreira mesmo. Ah, talvez eu não queira trabalhar perante o judiciário que nem todos os advogados trabalham. Talvez eu queira ir mais pra políticas públicas, entendeu? São coisas que eu tenho pensando e com certeza vem de toda essa experiência de ter ideias, de projetar, de criar, de pensar em coisas novas, em coisas que vão fazer diferença, então... assim, tudo isso serve como um substrato, né, pra eu usar e pensar no que eu quero fazer da minha vida. Assim, eu tô numa fase que eu tô ainda meio perdida. Acabei de me formar. Não sei bem o que eu quero fazer. Não sei se eu quero fazer mestrado. Não, eu quero fazer mestrado, mas não sei em que. Aí eu falo: Meu Deus! O tempo tá passando e eu tô aqui perdendo tempo. Eu vou fazer 25 anos! Mentira. Nem 24 eu fiz ainda.

[Neila e Erica riem].

N: Poxa, que bonito. Pra terminar, E, eu queria só que você me falasse um pouquinho mais, como você falou bastante do *Estórias da Floresta*, um pouquinho mais do projeto do *Som*. Porque pra mim é importante, pra minha tese, porque eu acho que foi uma experiência muito forte. Você começou falar da escolha da poesia que você pesquisou, que abriu o mundo do Drummond pra você, né. A gente escolheu um poema pra fazer uma composição que foi o *Som*, e aí aconteceu o processo musical mesmo de fazer a composição. Você podia falar um pouquinho disso, do que ficou pra você na memória, de força, do que aconteceu?

E: Assim, o *Som* foi muito legal. Primeiro teve a votação pra escolher o poema e aí escolheram o *Som*. Eu lembro que na época eu ainda fiquei assim “hum, não sei não”. [Neila e Erica riem]. Mas, deu muito certo, muito, muito, muito certo e as pessoas foram pensando e “tá, como é que a gente vai transformar isso, né, numa música mesmo?”. E fizeram... não sei o que veio primeiro. A gente se dividiu em grupos que pensou em coisas e cada um veio com uma proposta. E aí teve umas um grupo que veio com “música mesmo”.

Neila: Música, entre aspas.

E: É.

Neila: “Música mesmo” seria o quê?

E: Com notas.

[Neila ri].

N: Ah, com melodia.

E: Melodia. Que é a parte que virou refrão: “vou curtir, vou curtir um som” ... [Erica e Neila cantam juntas]. Mas acho que eles fizeram uma parte maior. E aí a gente gostou dessa que virou refrão. Mas do resto a gente falou “não quero fazer isso”, tipo. [Erica fala num tom de deboche].

[Neila ri].

E: Tudo, assim... Não sei se era meio sem graça. Ou se elas só vieram com isso mesmo, com o refrão e a ideia era desenvolver mais. Só que a gente gostou do refrão. E aí... eu lembro que a gente pensou... tinha o Cauê. O Cauê falava “nem soneto, nem sonata, vou curtir um som”, aí “eu vou curtir um som”! Acho que todo mundo falava “som” juntos.

N: Ah, é. “Vou curtir um som”! Todo mundo falava...

E: É. Mas isso era lá no fim, né.

N: No eco era em outro momento.

E: É. Aí as pessoas foram tendo essas ideias de “ah, vamos...”, era bem parecido com *Estórias da Floresta* esse início do processo...

N: Desde o primeiro momento tinha uma leitura do texto,

E: Teve.

N: A gente fez uma rodada da leitura,

E: Verdade. Verdade. A gente fez uma rodada de leitura. Cada um propunha ler de um jeito e a gente experimentava ler daquele jeito, lembro.

N: Cada um lendo uma palavra. Cada um lendo um verso. Meninas e depois meninos, menina com menino... Tinham várias propostas...daí veio a primeira parte da música – com solistas falando palavras soltas...

E: É... isso... tinha muita coisa. Foi um processo bem louco assim, das pessoas fervilhando. Fervilhando de ideias, de propostas. Aí no fim, resolveu que o Cauê ia começar sozinho... a gente foi escolhendo... isso bem depois. Eu lembro mais do fim.

N: Porque não foi uma coisa assim,

E: Não foi encadeado

N: A gente não fez o poema do começo ao fim. A gente começou pelo meio...

E: Eu acho que sim... o que veio primeiro foi o refrão.

N: Foi.

E: “Vou curtir, vou curtir um som ausente de qualquer música e rico de curtição”. [E canta]. Acho que isso veio primeiro, eu acho que era até o mais fácil.

N: Esse foi um dos grupos, né?

E: Foi um dos grupos.

N: Tinha uns outros três ou outros dois, eu não sei agora. Você era do grupo que trabalhou aquele “som, oro sonoro oro, som”.

E: Sim. Mas isso foi depois, acho... porque isso veio organizado prá música, só depois do Rap e o Rap eu sei que fui eu que fiz. E eu fiquei muito feliz. Fui eu que fiz. Tava todo mundo pensando, tipo, “como é a gente vai fazer essa parte?”. Aí eu falei assim: - Gente, eu tenho uma ideia! Aí eu peguei o texto e já falei o rap:

“mui sonso, mui insolúvel, [som não tã-nã-nã-nã-nã...]

bem insondável som, de raspante de alguma coisa, derrapante

ronco reco ronco rato reco reco

bem super enrolado reco reco

como se sona hoje em noite

vou curtir, vou curtir, vou curtir um som

ausente de qualquer música e rico de curtição.”

N: Tinha uma proposta feita por duas meninas, o Bira... As duas meninas que eram a Priscila e... a Vivi. Eu me reuni com eles (...)teve um trabalho separado só com esse grupo. Eu tenho o vídeo desse encontro.

E: É, mas eles cantaram. Quem inventou fui eu. Eu só sei que fui eu que fiz.

(Erica e Neila riem).

E: Eu gosto de falar isso. Eu já fiz um rap na vida. Aí, oh!

(Erica e Neila riem).

E: É... aí “vou curtir, vou curtir, vou curtir um som...” (E volta a cantar o rap).

N: Mas tinha umas coisas que você ia falando e que a gente ia ajudando a fazer.

E: É... o pessoal ia ajudando...

N: Esse reco, reco, reco... esse negócio de...

E: Não. Fui eu. (E interrompe Neila).

N: Isso...e (Erica interrompe Neila).

E: Fui eu, fui eu, fui eu, fui eu. Esse do reco reco eu tenho certeza que fui eu.

Tipo, “ronco reco ronco rato

Ronco reco ronco rato”

Porque vinha antes do reco. Há sim!! O “reco”, reco”, que virou uma parte do coral né?! Isso sim, eles colocaram.

N: No teu grupo você já tava trabalhando essa exploração do som das palavras. Você já estava afetada com isso.

E: Só no “som, som, oro sonoro-oro...” a gente (soprano) fazia o: “son-so, son-so, son-so, son-so, son-so, son-so” (e canta). Eu lembro disso.

N: Mas vocês que foram criando essas estruturas.

E: É. Isso. A gente foi criando essas estruturas ...a gente fez em cima da letra do poema para uma outra parte que vinha depois. Porque tinha o poema todo... tinha o poema todo que a gente fazia e todo mundo cantava o refrão: “vou curtir, vou curtir um som ausente de qualquer música e rico de curtição” ... aí, tinha uma outra parte [mais cênica] que o menino [Paulo] ia lá pra frente dormir e a gente tentava acordar ele com essa parte que a gente montou, esse coro rítmico: “sonata, som, ata, há tá. Sonata, som, ata, há tá”, esse grupo não foi o meu, foi o das meninas [mezzos]

N: Ah, foi de outro.

E: Aí a gente fez outra estrutura: “son-so son-so son-so son-so son-so son-so” era bem sopraninho. [Neila e Erica cantam: “son-so” bem agudinho].

E aí criou aquilo de colocar “tu-tum”, sabe? Batendo no triângulo [depois substituído por um mini metalofone].

N: Aham.

E: “Tum”! Na hora que a gente fazia o som: “son-so son-so son-so”...

N: Tinha a Malu, né? A Malu com um mini metalofone... eu tenho esse vídeo!

E: Começavam os contraltos ... “som-som, oro, sonoro-oro. Som-som, oro, sonoro-oro...”. Aí vinha o nosso grupo [sopranos] com outra estrutura: “son-so, son-so, son-so, son-so, son-so, son-so”. Aí entra outro grupo [mezzos]: “sonata, som, ata, há tá! sonata, som, ata, há tá!”. [E canta]. Eu acho que eram essas três estruturas. E tinha uma quarta que era dos meninos Si bil-dos há há / Si-bil-dos há há.

N: Esse foi outro ostinato que foi criado.

E: Foi.

N: Foi criado em cima da estrutura que vocês inventaram.

E: Que a gente foi criando. Eu acho que o primeiro foi o das meninas [mezzos]: “Sonata, som, ata, ata”. Elas fizeram separado... talvez a gente [sopranos] tenha criado esse do “son-so” junto assim, mas depois do delas, pra casar com o delas. Eu acho que a gente não criou separado e aí depois juntou. Acho que foi primeiro o delas e aí a gente: Hum, tá. “Son-so”. E aí é... Se bem que o “son-so” vinha primeiro na música, né.

N: Mas vocês criaram em ziguezague. Não foi uma coisa assim na sequência como ficou ao final...

E: É... Aí, por último, veio o ritmo dos meninos. Eu fiquei assim: “Nossa! Que maneiro o som...”

N: Quem deu a ideia desse... dessa linha grave deles, você lembra?

E: Eu acho que foi o Igor. Mas eu não sei.

(...)

N: E aí foi um processo que... nossa, foram vários ensaios, né. A gente fez um monte de ensaio extra, né.

E: Sim. Mas foi maravilhoso! Todo mundo amou! Tinham aqueles assim, extras dos ensaios regulares... e esses ensaios extras, eram já reflexo dos que tinham regularmente. A gente levava lanche lá pro colégio prá compartilhar no intervalo do ensaio. O colégio deixou de ser aquele espaço onde você vai lá prá ter aula e aquilo... Não, você tem aquela relação de afeto com o lugar de ensaio. Com o próprio colégio porque é lá aonde você tem aquelas experiências maravilhosas...:Sábado de manhã não tem aula porque é conselho de classe, mas eu tô no colégio porque eu tenho que ensaiar. [Erica e Neila riem]. Muito legal! Muito legal! Isso faz toda a diferença na relação com o colégio. Você até depois, mais tarde, você tem o seu filho, você estimula a educação dele. Você sabe...

N: A escola vira um outro lugar.

E: A escola vira um outro lugar. É bem legal. Mas nesse processo do *Som* foi todo mundo dando ideia. A do rap eu tenho certeza que foi minha.

(Erica e Neila riem).

N: E a gente ia num turbilhão, né? E...

E: Sim.

N: Cada um fazendo... parecia uma bagunça aquilo... quem abria a porta ficava olhando... podia dizer: um bando de loucos... grupos espalhados em vários lugares da sala...

E: As pessoas tavam pensando ali. E, assim, isso é o mais legal. A pessoa tá lá, assim... fazendo as redes neurais funcionarem, aflorando a sensibilidade: ah, deixa eu ver como é que isso fica melhor. Isso é muito legal. E quando juntava, já mudava e ficava muito maneiro.

N: E sempre teve a disposição de estar aberta a mudar. Ninguém ficava “não, eu quero assim”.

E: Acho que era eu que era mais assim.

(Erica e Neila riem).

N: E a gente pegava no teu pé também.

E: É. Eu sou muito teimosa. É... mas isso foi muito legal pra mim. Por causa do coral hoje em dia em sou bem menos teimosa, apesar de ser ainda. Mas, assim, tipo, “há...deixa eu ouvir o que o outro tem a dizer, porque talvez melhore essa ideia que eu já acho maravilhosa. Talvez ela não seja tão boa assim, talvez ela possa ficar melhor ...”

N: E você lembra que a gente foi pra Ouro Preto com a música incompleta?

E: Foi. A gente não apresentou a música toda [no Festival de Ouro Preto]. A gente apresentou até ... até o fim do poema.

N: Até o rap, né.

E: É. Até o rap, porque a gente apresentou pela primeira vez aqui no Grajaú. Na reserva.

Neila: Ah, é verdade.

E: Naquela apresentação hor-rí-vel de *Sina*. Meu Deus!

[Erica e Neila riem muito ao lembrar].

Eu fiquei com vergonha de *Sina* que ficou muito feio, né?

N: Eu lembro que eu tava com receio da gente se apresentar e ir pra Ouro Preto, você lembra?

E: Lembro. Aí todo mundo foi pra apresentação lá na reserva... foi um fiasco, né... foi... foi bem ruim...

N: Mas não tudo. (Neila ri).

E: Essa do *Som* ficou bem legal. Foi só *Sina*, mas foi marcante. Ninguém sabia o tempo do negócio... Depois todo mundo passou a ir pro ensaio e fazer direitinho, prestando atenção. Porque senão, meu Deus, a gente ia passar muita vergonha!

N: A música precisa de tempo. Vocês não estavam dando tempo pra música.

E: É, porque as pessoas não iam pros ensaios.

N: Tava bem louco aquilo.

E: Porque também tem isso, né. O coral...

N: E era um tempo de greve. As pessoas não queriam ir pra escola.

E: Tinha greve. É verdade.

N: Tinha greve. Nem todo mundo queria ir só pro ensaio, né. Porque se não ia pra escola, não ia também pro ensaio.

E: É. Às vezes até tem o pai, que diz tipo: mas não tá tendo aula...

N: Mas todo mundo deu um jeito... até viajar pra Ouro Preto foi...

E: Foi uma penca de ensaios. E assim, ficou maravilhoso. Às vezes precisa desse baque.

N: Mas a música, quando a gente foi, não estava pronta ainda. Alguém falou: vamo levar a música assim mesmo! (Neila ri).

E: A gente levou e a gente falou: olha só, isso aqui é só o início, depois a gente vai fazer melhor.

N: Eu tenho o vídeo da apresentação - ela parece completa.

E: É, porque a gente ainda tinha a ideia de fazer essa parte rítmica - da sonata, blá-blá-blá... a gente já tinha uns ritmos, a ideia de fazer tipo “um coro só de ritmos”. Só que a gente não tinha conseguido completar ainda. Fazer essa parte toda...

N: Terminava no rap, né?

E: É. E aí vinha o Rael, tinha umas meninas que falavam também.

N: Aí o refrão, né.

E: Aí tinha o refrão. Tinha o rap primeiro e depois da última frase do rap com os solistas: “vou curtir, vou curtir, vou curtir um som, ausente qualquer música e rico de curtição.” Aí todo mundo no coral repetia: “vou curtir, vou curtir um som ausente de qualquer música e rico de curtição”. Aí tinha um... tinha alguma coisa na guitarra: “tum-tom”. (Neila faz o som junto com Erica). Aí vem o refrão: “vou curtir, vou curtir um som” ... [elas cantam]

E a gente fez isso até o fim.

N: Aí terminava com “áh...” [faz um som raspado imitando]

E: Isso... Tinha: “ausente de qualquer músicaaaaahhhh” e acabava. Lá em Ouro Preto. Mas aqui, depois da viagem, a gente continuou a composição... vinha o menino, ...

N: Começava uma sessão nova.

E: Aí vinha o Igor.

N: Foi ideia do Igor fazer essa parte?

E: É. Porque ele já queria ser jornalista. Então ele fez uma coisa bem “jornalística” mesmo.

N: E aí, vinha o menino...

N: O Paulo.

E: E aí vinha aqui pra frente... muito louca essa ideia,

N: E dormia.

E: E dormia.

[Erica e Neila riem bastante].

Como é que a gente teve essa ideia?

N: Eu acho que alguém perguntou (a transcritora não conseguiu ouvir algumas palavras por problemas com o microfone. Áudio em 1:26:31).

E: Alguém falou?

N: Eu não sei. Eu não me lembro. Mas alguém falou que tinha um aluno dormindo na hora. “Vocês estão com sono?”. Teve uma coisa assim... e a gente usa né? Tudo que vem, a gente usa.

E: É. E também tinha um negócio: eles são gêmeos. Se um sumir e o outro aparecer eu vou achar que é a mesma pessoa. Tinha um negócio assim que a gente ficava zoando eles. “Ah, vamo usar isso.”

N: Era muito engraçado, porque logo ele...

E: Mas acho que as pessoas da plateia não entenderam... porque pra mim, assim, na minha cabeça, claro que todo mundo vai saber que é outra pessoa..., mas você recebeu o *feedback* das pessoas tipo “é o mesmo garoto”? Ou não?

N: Então... o Leão falou: “Engraçado, como que ele rápido saiu assim, com roupa de dormir”.

E: Sério? Deu certo?

N: Eles são gêmeos. “Ah!!!” (risos). (Neila narrando a conversa com Leão).

(Erica e Neila riem).

E: Quem é Leão?

N: É o regente do coral da PUC.

E: Ah! Entendi. É, então, pra mim, assim, o povo pensou nisso, eu pensei nisso também, mas eu falei: cara, eu acho que todo mundo vai sacar que eles são gêmeos. (E ri).

É, mas, assim, a gente fez. Falei assim: não, a ideia é essa, entendeu? Então, se alguém vier perguntar... (Erica e Neila riem).

N: Depois vocês fizeram umas partituras também. Tô tentando achar essas partituras.

E: A gente fez partitura?

N: Fez. Algumas. Tenho até foto de vocês fazendo. O grupo das meninas trabalhou muito na partitura. As *Sonouras*... como é que chamava o grupo da Jade, como é que era o nome delas no FESTCOR? Sonoro? Sonouro?

E: Ai... não sei. Eu acho que eu não tava mais lá.

N: Você tava no FESTCOR? No primeiro FESTCOR?

E: É, só que assim... eu não tava... eu acho que eu ... só participei de um dia apresentando, porque tava na fase final de vestibular. Eu tava louca.

N: O grupo chamou acho que Sonoro, Sonoro, Sonora, alguma coisa assim, por causa da música *Som*.

E: Uhum.

N: Aí o nome do quarteto era Sonora ou Sonouro. Era a Jade, a Isabelle, a Ana Beatriz e Gabriela – a Gabi.

E: Nem sei se eu tava, porque nesse ano eu tinha muita coisa.

N: Foi logo depois que a gente voltou do FIC. Eu coloquei um papel amarelo, grande assim, no chão, para os grupos. Aí começaram a escrever as suas partituras do *Som*. A gente não concluiu as partituras, mas eu vou botar na minha tese mesmo assim. Taí, guardada em algum lugar.

E: Mas, foi isso assim. Foi maravilhoso a gente apresentar isso em Ouro Preto. Foi, “olha aqui o que a gente fez”. Bem legal esse senso de posse até!

N: De posse? Que lindo.

E: Fui eu que fiz. Fui que fiz, aqui, oh. Tô apresentando isso aqui pro mundo. Tem o poema do Drummond, mas, de resto, tudo meu.

N: Mas é um novo mundo no Drummond, né?!

E: Sim!

N: Fez dele um outro mundo.

E: Sim. Foi bem legal! A gente explorou o que ele tentou... ele tentou não, ele fez isso, ele trabalhou o som naquele poema. Tanto que tem várias figuras de linguagem, né. Interação... eu esqueci o nome, gente. Faz tempo que eu saí da escola. Mas tem aquelas figuras de linguagem de repetição de consoante, repetição de vogal, tem muito isso no poema dele. [onomatopéias]

N: A sonoridade musical do poema.

E: Sim. E ele fez isso de propósito, óbvio. Até porque o nome do poema é *Som*. É...

N: E vocês falaram disso, né, na hora da composição.

E: Sim, e a gente explorou isso e falou assim: tá, vamo trazer então, já que ele trabalhou a música nisso, a gente também vai fazer sair a música disso. Das palavras.

N: Eu me lembro que alguém pensou em fazer melodia do começo ao fim, né.

E: Sim, tinha essa ideia, só que a gente abandonou isso. Como é que a gente vai... - eu acho que a gente teve isso prá desafio: como é que a gente vai falar um texto que é ausente de qualquer música, todo cheio de música? Mas aí..., mas aí, justamente nesse trecho, a gente fez o refrão com melodia.

(Erica e Neila riem).

Irônicos.

N: É... acho que a gente podia terminar nossa entrevista que tem muita coisa bonita... 1h30 de entrevista.

E: Viu?! Eu falo demais.

N: Não! É um bom tempo. Tem muitas coisas bonitas que você falou. E se você tiver qualquer coisa mais a dizer, pode ficar à vontade pra dizer pra gente encerrar a nossa entrevista aqui.

E: Não. Acho que só agradecer, assim, por tá me ouvindo também. Eu sempre gosto de falar sobre o coral porque foi uma experiência muito legal. Eu participei de um processo seletivo pra uma empresa quando eu tava pensando em trabalhar em empresa, só que depois eles cancelaram a vaga. Eu fiquei com muita raiva, mas, enfim... É... e era pra você fazer um *peach*, né. Que é você falar de você mesmo e das suas qualidades, dos seus defeitos. Tem um... tem um roteirozinho... e aí eu tinha preparado tudo assim, aí quando chegou na hora de falar eu falei: não vou falar disso. Aí eu falei da minha experiência do coral, assim, de como que ela tinha me ajudado... é porque, assim, eu já tinha falado na entrevista, então, eu já tava começando a pensar nisso. Aí eu falei de como que o coral tinha me ajudado a desenvolver a liderança e isso de criar junto, isso que eu falei aqui, né. Claro que foi em cinco minutos. (Erica ri). Cinco ou três? Não lembro. Mas, eu resolvi falar disso.

N: Do coletivo, né.

E: É. De me fazer ouvir, de respeitar a voz do outro, de me colocar, de saber que eu tenho potencial, de tá disposta a pensar no novo. Tudo isso veio do coral. Não exclusivamente, porque a gente tem várias outras influências na vida, mas, no coral foi onde eu descobri isso. Foi onde eu comecei a pensar nisso. Então, assim, foi um marco na minha vida. Esses cinco anos não foi pouco tempo. Foi bastante tempo e foi durante a minha adolescência, sabe. Adolescência é uma época muito difícil na vida de qualquer um. E você poder tá com gente, poder tá aprendendo coisas boas nesse período, isso sedimenta pra você seguir no futuro e você ter aquelas referências lá de trás. Eu sou muito ligada, assim, o que eu pensava quando eu tinha 12 anos? Quando eu tinha 11 anos? Eu me respeito muito com

relação àquela época. Eu acho que eu não era uma pessoa totalmente desligada, totalmente alienada no mundo. Eu gosto de lembrar o que eu pensava pra poder pensar o que eu penso hoje. Eu não gosto de falar assim “ah, não, eu era criança. Era besteira”. Não. Eu acho que a gente tem que escutar a nossa infância. Claro, a gente amadureceu, mas aquilo que a gente era quando a gente era criança, é o que tem mais de profundo na gente e, ter passado por isso na adolescência foi muito importante pra mim. Eu tenho a plena convicção disso, plena consciência. E o coral me ajudou a criar consciência também, de como as coisas funcionam, de como a gente deve valorizar a nós mesmos e os outros. E a gente deve valorizar aquelas crianças que estão ali naquele colégio, aqueles adolescentes... ah, eu vou chorar... calma aí... é... Eu gosto muito disso: de saber que todo mundo tem o seu valor. Então isso foram coisas que vieram pra mim durante esse tempo. Talvez eu tivesse aprendido isso de outras formas, em outros lugares..., mas lá foi de uma forma muito especial. Foi, assim, maravilhoso e eu tenho muitas histórias pra contar e... foi muito bom. Meu colégio foi outro por causa do coral. Minhas amigas tiveram um colégio e eu tive um outro totalmente diferente. O colégio pra mim, quando eu penso em Pedro II é, assim, um monte de flor, um monte de cores, um monte de coisas boas. E assim, uma experiência no ensino normal, com as pessoas do colégio, não foi a melhor de todas. Pessoas não eram as mais legais. Eu não era a pessoa mais legal com as pessoas também, mas, no coral era outra coisa. No coral era... tô em casa. Tô em casa. O que eu não me sentia em casa na turma eu me sentia em casa no coral. Enquanto eu saía com 5 amigos da minha turma, do coral eu saía com vários, várias pessoas amigas, que eu gostava de abraçar – “gostava” porque eu saí do coral. Então foi... foi muito importante pra minha vida.

N: Foi como se fosse uma escola outra dentro da escola?

E: Com certeza. E, assim, eu fico muito feliz que hoje em dia o Pedro II tem até pra quem “ah, eu não gosto de cantar”. Tem pra quem não gosta de cantar. Tem uma atividade também de “vamos pesquisar isso. Vamos fazer aquilo”. Pelo que eu vejo na internet.

N: Você acha que isso foi a música que te deu?

E: Com certeza. Minha vida é... minha vida é música.

N: Cantar no coro.

E: Cantar no coro. Eu fiquei muito mais... e assim, eu falo “ah, não”. Eu gosto de cantar sozinha? Gosto. Mas, assim, quando eu saí do coral, uma parte de mim, tipo, eu sei que tá aqui, mas, sinto saudades. Sinto saudade de ter essa experiência... Claro, não dá pra ter a mesma. (E ri). Eu não voltaria pro coro do colégio porque eu não tô mais no colégio.

Mas, ... participar de um coro, crescer junto, montar uma música junto ... foi muito bom. E eu acho que isso é o diferencial do [coral do] Pedro II. Mas, assim, eu não participei de outros [coros], pra ver exatamente essa diferença da gente ter essa liberdade criativa de poder dar ideias, poder falar, ser ouvido. Eu gosto muito disso: eu falo e sou ouvida, você fala e eu te escuto. Muita gente não tem isso.

N: Escutar e ser escutado.

E: Eu acho que isso foi o que mais ficou pra mim, do coral.

N: Não dá pra fazer música sem fazer isso, né, Erica.

E: Pois é.

N: Sem escutar e sem ser escutado.

E: Até se você não tá cantando no coro, se você tá numa banda, você precisa. Se você tá cantando um solo a pessoa precisa te escutar também. Você precisa escutar pra você cantar no tempo certo. Então, tudo depende desse respeito de escutar. Ter esse respeito, essa consideração. Ninguém se achar melhor do que ninguém... Todo mundo cooperar. Eu acho que isso foi o mais legal, assim. Se a gente pudesse sintetizar: cooperação. Respeito. Amor ao próximo, né. Acho que tem muito isso. De você ver o outro como alguém. Uma coisa que dá muito papo ainda. Você ver o outro como alguém. É o que tá mais em voga hoje em dia. Esses assuntos de imigração, blá-blá-blá... o outro é alguém. O outro não é uma criatura, não é um objeto. É alguém. Alguém que pensa ... que tem a mesma capacidade que você, que sente tanto quanto você, que deseja, tem tantos anseios quanto você tem. Você tem que respeitar. Acho que isso foi o que eu aprendi ... nesse tempo no coral.

N: A infância que você falou foi muito bonito, me chamou atenção. Você falou como se você tivesse vivido uma infância no coral, né.

E: É.

N: Na sua adolescência, uma infância. E...

E: Eu acho muito errado isso. Criança de 14 anos já vivendo como um adulto. Não, cara, você é criança. Até os seus 17 anos, pra mim... é adolescente, mas, é criança.

N: A vida toda se pode (re)viver uma infância... viver de novo e de uma outra forma, uma nova infância até...

E: Sim. Um dos versículos que eu mais gosto da Bíblia é “deixai vir a mim as crianças porque delas é o reino dos céus”. Quem não tiver um coração como o de uma criança não vai entrar no reino dos céus. Então, assim, “ah, será que é pra eu ser infantil”? Claro que não. Claro que não. Pra eu ter... assim... quando você é criança você é bem mais verdadeiro,

sabe?! Você não tem todas as suas máscaras da vida que você usa. Essa máscara eu uso no trabalho; essa máscara eu uso no meu curso; essa máscara eu uso com os meus pais. Não. Se você é criança, você é você. Você é você. Então... se você se procura sempre quando você era criança, você lembra de quem você é. Acho que isso pra mim é ter o coração de criança. Você lembrar de quem você é. É tudo.

N: Que bonito. Obrigada, E...

E: Obrigada, você.

N: Nossa! Que entrevista linda! Eu me emocionei várias vezes. Obrigada...

ANEXO 20 – ENTREVISTA COM JONATHAN

Neila: Jonathan, obrigada por você estar dando entrevista pra mim.

Jonathan: Por nada.

N: Eu vou até aparecer, só pra registrar meu rosto hoje.

J: Apareça.

N: Aqui do ladinho, de repente pra tirar uma foto. Oi!

N: Então, Jonathan, queria que você falasse pra gente sobre quando você entrou no coral e o que que te levou a entrar nesse grupo. O que que você tem pra dizer da tua experiência como cantor do coral todo esse tempo?

J: Olha, Neila, assim, sendo bem sincero, o que eu tenho pra mim de lembrança do início do coral... começou prá mim com o FESTCOR (Festival do Coral). Eu acho que o que mais me surpreendeu foi isso, porque a realidade do coral não era só o FESTCOR, a gente sabe muito bem disso, né? E quando eu entrei, foi... teve o primeiro FESTCOR... No segundo FESTCOR eu me apresentei [como integrante de uma das bandas participantes] e depois do segundo FESTCOR eu entrei - se não me engano, foi em 2013.

N: Acho que foi em 2012.

J: 13.

N: 13, 14, 15, 16, 17, 18.

J: É... então... esse ano foi o sétimo. Entrei no finalzinho de 2013, e depois, em 2014, 15, 16. Foram três anos e pouquinho no coral. Sempre gostei muito de cantar e sempre gostei muito de música. Cantar era uma coisa que sempre eu gostei de fazer, mas que ainda não tinha explorado. Quando eu entrei no coral foi uma realidade nova pra mim e, ao mesmo tempo, muito surpreendente, muito maravilhosa, porque o canto em grupo, o canto em coro, tem dessas coisas, né, da gente junto, de toda a afetividade, de todo o sentimento de coletivo, de um todo, porque você está ali, junto com outras pessoas pra apresentar uma coisa de que todo mundo faz parte. E foi essa realidade que mais me surpreendeu: o fato de eu ter todo mundo ali, de eu estar com todo mundo junto, apresentando aquele trabalho que era lindo... é lindo. Os arranjos estão aí, gravados, estão registrados, e isso é muito importante também - a gente ter tudo isso registrado. E é muito difícil selecionar momentos que a gente passa no coro, porque são muitos momentos e são quase todos maravilhosos, né, se não, todos maravilhosos. Eu acho que cada arranjo tem sua particularidade, cada arranjo tem o seu poder, tem a sua forma de dizer aquilo que realmente a música quer dizer e cada um é muito

especial pra mim. Todos os arranjos que a gente fez, é claro que alguns se sobressaem, marcaram né, por momentos e a gente tem diversos... inclusive, os que a gente tava comentando: “Trono de Estudar”, “Encontros e Despedidas” - que foi um arranjo que trouxe muita emoção, muito sentimento... né, a gente tinha muitas pessoas se despedindo do coro, e são arranjos que estão marcados na memória, na minha memória, creio que na memória de muita gente também - de quem fez parte, de quem assistiu. E vão ficar pra sempre... são marcos... e eu não vou esquecer nunca na minha vida, porque realmente me atingiram muito profundamente. E pensar... que eu agora estou fazendo Faculdade de Produção Cultural, e o coral foi um ponto crucial na decisão do meu curso superior - crucial e total essencial. Acho que se não fosse o coral eu nunca tinha escolhido ir por esse caminho da Produção Cultural. E eu carrego muito isso... como um agradecimento ao coro mesmo, por ter me ajudado nessa descoberta de quem eu sou na verdade, de quem é o Jonathan, de quem ele vai ser. E eu considero muito o coral por causa desse acontecimento também.

N: Então, eu queria te perguntar sobre o que do coral te envolve? O que no coral fez você ficar esse tempo todo? E o que a experiência do coral trouxe na sua vida? Além de te ajudar muito na escolha da tua profissão, né, e você disse uma coisa bonita: de saber quem você é.

J: Total.

N: Isso é muito forte. Talvez dizer um pouco mais sobre o que é descobrir o que você é... porque isso não acontece de uma hora pra outra. Você ficou quase quatro anos lá.

J: Sim.

N: Então, quais foram as experiências no dia-a-dia do coro que te envolveram, que mexeram com você, que, de alguma forma, te afetou? O que é cantar num coro pra você?

J: Eu acho que assim, em especial, cantar no nosso coro era uma coisa muito particular, porque a gente sempre fez tudo muito junto, e eu acho que esse é um ponto crucial dentro da história do coro. A gente nunca pegava um arranjo e cantava o arranjo por si só. A gente conseguia colocar no arranjo diversas questões trazidas pelo grupo, questões das quais o grupo se sentia parte e que o grupo queria que fizesse parte da música, diversos arranjos a gente construiu... Eu acho que isso era muito importante também: o fato de todo mundo ali estar cantando, apresentando uma coisa que realmente queria estar apresentando, fazendo com que atingisse outras pessoas, que chegasse a outras pessoas. Eu às vezes vejo como uma particularidade do nosso coro, ser esse grupo que tomava conta um do outro, que cuidava, que se importava muito com as outras pessoas, e que se importava muito em atingir, em

passar uma mensagem de carinho, passar uma mensagem de amor, em passar uma mensagem de apoio, muitas vezes. E realmente ter essa afetividade lá dentro me fez criar vínculos muito fortes com a música, com o canto, com as pessoas. Eu acho que isso é o que mais me fez continuar no coro. A gente sempre estava trazendo uma coisa que me fazia sentir vontade de estar ali. Eu sentia vontade de cantar, eu sentia vontade de estar com as pessoas, eu sentia vontade de passar aquela mensagem com as pessoas que estavam ali, sabe? Eu acho que foi o ponto, foi uma âncora, porque eu entrei no coro pensando uma coisa e continuei pensando outras e sai de uma maneira totalmente diferente. E eu acho que o mais importante realmente foi isso: tudo que a gente construía ali era coletivo, era interessante e era vontade do próprio coro.

N: Como você acha que isso era construído? Porque você disse uma coisa muito bonita, você entrou pensando de um jeito, continuou pensando de outro e saiu pensando ainda de um outro.

J: Total.

N: Então, parece que, quando você diz isso, você quer dizer que no coral você viveu transformações...

J: Sim, sim.

N:Então, eu queria que você me dissesse mais sobre como isso pode acontecer dentro do coro, pra você, né? Porque pra cada um, pode ser diferente.

J: Umhum.

N: O que que é que no coral acontecia que te abria essas experiências de transformação?

J: Ai, Neila, isso acontece e a gente às vezes nem sabe por que, né? Mas, assim, eu acho que eu carregava, e eu carrego ainda, muitas questões da minha vida pessoal que interferem muito na minha... eu sou, eu estou em metamorfose o tempo inteiro... isso é muito engraçado... porque eu ainda estou em metamorfose. E é uma metamorfose ambulante mesmo, contínua... Às vezes, eu acho que eu carregava isso muito pra dentro do coro, porque era um lugar que eu me sentia muito confortável - diferente de muitos lugares em que eu convivo e habito dentro da minha vida. Então, acho que o fato de eu estar dentro do coro com pessoas que, sabe, enfim... é difícil, né... a gente expressar isso tudo, mas eu acho que o fato de eu estar dentro do coro, com aquelas pessoas que traziam tanta afetividade, tanto carinho, sabe, e o melhor, cantar que é uma coisa que eu sempre gostei muito de fazer, que eu sempre... que eu ainda gosto muito de fazer, né. E cantar com essas pessoas, eu acho que

me fazia repensar muita coisa, refletir sobre muita coisa. Muitos processos de construção, muitas coisas que a gente conversava no coro, muitas coisas que a gente carregava no coro, como força de apoio à negritude, força de apoio ao estudante, força de apoio a muitas coisas... me faziam pensar. Cada dia que eu saía, que eu pensava num ensaio do coro, eu ficava com a cabeça sempre cheia de muitas coisas, de muitos pontos de interrogação, de muitas explicações, muitas coisas. E eu carregava isso pra minha vida pessoal também. E eu acho isso esplêndido, no ponto de tudo isso causar essa mudança toda em mim, e eu voltava pro coro com vontade de ensaiar, eu contava os dias pro ensaio. Falava: "não, a gente tem que ensaiar isso aqui, a gente tem que fazer esse arranjo acontecer, esse arranjo é lindo, esse arranjo tem muita coisa pra falar, e isso tem que ser falado". Eu acho que é isso, assim.

N: Então, a música fala?

J: Total, né, Neila. A música...

N: Como é que a gente faz a música falar?

J: Nossa, importante isso, né? Acho que dizem muito...

N: Porque você falou "nosso coral, é o nosso coral", não é porque é coral, é um coral diferente.

J: É.

N: Né? E parece que você traz muito essa ideia de que a gente faz junto.

J: Sim.

N: E que nisso é a força, uma das forças que você vê no grupo, né. Então, como que você acha que isso é construído? Como dar voz a música? Como a música pode dizer coisas? E as coisas nossas, do nosso dia-a-dia?

J: É, eu acho que o fato de a gente trabalhar com jovens e de estar inserido dentro de uma escola, de ter diversas realidades, faz a gente trazer diferentes interpretações, eu acho, das pessoas que estão cantando ali. Eu acho que, quanto mais a gente trabalha em conjunto, quanto mais a gente vê o outro interpretando daquela maneira e agindo daquela forma ao cantar em determinado arranjo, acho que a gente consegue perceber o quão... Parando pra pensar assim, é muito difícil a gente tentar...

N: Mas é bonito, né?

J: É!

N: Porque aquelas pessoas que a gente conhece no coral estão também [fazendo ensaio], estão na sala de aula.

J: Sim. Sim.

N: Mas, assim, é interessante que todos vocês dizem: "a gente tá na sala de aula, mas aqui no coral é diferente".

J: É.

N: Esse diferente é que me interessa pensar. Por que que vocês, na sala de aula, são as mesmas pessoas, que estão lá e estão aqui, no entanto, quando vocês estão no coral, há algo diferente ali que faz com que as coisas sejam nossas.

J: É, é aquilo...

N: [ininteligível] que digam coisas nossas.

J: É aquilo que eu tava falando, né. É o fato de a gente se sentir... Eu tava pensando... eu pensei muito, assim, durante muito tempo da minha vida, o fato de eu me sentir livre em determinados espaços, de eu me sentir mais propício a liberar lados meus, lados, né, que eu não liberaria em outros espaços. Eu acho que a sala de aula carrega muito dessa questão de *alumno* [sic], né, sem luz, da pessoa que tá sentada ali, restrita àquele lugar, sabe? Ela tá mais baixa que o outro, que está passando conhecimento pra ela, como se ela fosse uma pessoa sem conhecimento algum, que não soubesse pensar, sem luz, *alumno*. O coral era um espaço onde a gente podia sentar e organizar de maneira conjunta uma coisa que a gente mesmo iria apresentar, que a gente mesmo iria expor, enfim... E tudo isso, acho que gerava um ambiente onde as pessoas podiam realmente... porque, parando pra pensar, todas as construções que a gente teve no coral foram construções muito importantes, e algumas foram construções muito fortes, né. E eu acho que isso tudo é resultado do ambiente que a gente tinha, que era um ambiente...

N: Como era esse ambiente?

J: Então, era um ambiente acolhedor, um ambiente muito tranquilo, onde todo mundo podia opinar, onde a gente tinha uma afetividade enorme e conseguia se importar um com o outro o que, aliás, nas relações em geral, trazendo para contemporaneidade, falta bastante, né? Falta muito a gente olhar pro outro, a gente se importar com o outro. E acho que a gente tinha muito essa solidariedade, de realmente olhar pro outro e respeitar a opinião que ele dava, respeitar diversos lugares de fala. Isso era muito importante e contribuiu muito pra que a gente fizesse arranjos muito... enfim, participativos e também muito afrontosos, pra alguns, mas que pra gente eram muito libertadores... Eu acho que isso era o mais importante - o fato de a gente estar cantando aquilo. É engraçado a gente pensar essa relação, né? O que pra gente é libertador pode ser afrontoso pra uma outra pessoa...

N: Talvez ser livre seja uma afronta.

J: Não é? Acho que a liberdade é uma afronta muito grande, pra algumas pessoas. Eu acho que todo esse ambiente propiciava, gerava, enfim, toda essa situação: de a gente estar ali, construindo uma coisa que a gente se sentia parte, se sentia representado, e que a gente queria realmente expor para outras pessoas e usava o canto coral, usava aquele grupo como porta-voz. Isso é muito importante.

N: Você se lembra de gestos, de coisas que aconteceram no ensaio que estimulam esse modo de ser junto, de estar à vontade, de se sentir acolhido, de construir junto? O que, por exemplo, pra você, indica que essa liberdade era construída, que ela existia, que ia se fazendo? Porque não é dado, né. Eu dou pra vocês essa liberdade, não é isso.

J: Não. É, não, assim...

N: Como que, no ensaio, você podia falar pra mim, olha, por exemplo: "a gente...", sei lá.

J: É aquilo...

N: É na música? Nos exercícios? É no... ensaio? O que é o ensaio pra você, por exemplo? Porque o ensaio, às vezes, pode ser tão maçante, mas o que tem no ensaio? Porque a gente não só ensaiava, também conversava muito.

J: Sim.

N: Mas o que tem nesses ensaios aí que...? O que é um ensaio pra você, por exemplo? Lá no coral, né, no nosso coral.

J: Sim, sim, claro. Acho que... eu tinha muitos momentos em que eu contava os dias da semana para que chegasse o ensaio do coral. E eu acho que era um momento de realização mesmo, porque tudo o que a gente fazia era pensado pra um propósito. E o melhor, esse propósito, ele não era um propósito fechado, um objetivo muito delimitado, ele era uma coisa que ia acontecendo, a gente ia cantando, ia vendo, ia construindo pra que aquilo se tornasse cada vez melhor e pra que aquilo atingisse, talvez, cada vez mais pessoas, pra que aquilo se tornasse realmente uma forma de expressar uma mensagem, de forma mais clara. E tudo que a gente trabalhava, tudo contribuía um pouquinho: quando a gente parava pra pensar em cada roda de conversa o que a gente fazia, sabe, ou como a gente ia construir esse arranjo, o que a gente ia fazer, o que a gente ia abordar inicialmente, quais os temas que a gente ia abordar. Eu acho que a gente abordou tantos temas importantes, que foram debatidos, onde a gente escutou muitas pessoas, onde a gente sempre teve essa atitude de escutar e sempre teve a liberdade de falar em relação a você, em relação à gente, em relação às outras pessoas. Não da forma como você regia o coro, mas da forma como a gente podia mudar os arranjos,

por exemplo, da forma como a gente podia construir aquilo ali. Então, acho que toda essa liberdade que a gente tinha e que era concedida pelas nossas relações - que a gente construía dentro do coro, que não eram relações de autoridade, relações impostas, eram relações de conversa, de afeto - tudo isso dava à gente a possibilidade de construir aquilo ali de forma contínua e de forma conjunta.

N: Você acha que o ato de cantar em si já propicia isso ou não? O que é fazer um arranjo? O que ..

J: Olha...

N: O que ler um arranjo novo, ir fazendo a música, te ensinou?

J: Eu acho que o fato de cantar, cantar por cantar, não é o que propicia isso tudo. Eu acho que era o fato de a gente cantar de um jeito, de usar o canto, usar o canto em conjunto, pra fins que a gente acreditava, pra coisas que a gente acreditava. Por exemplo... a gente vê tanta música falando de coisa ruim, né? Acho que a gente usava a música e usava o canto para atrair energias positivas. E eram atraídas de fato, porque a gente fazia do canto, fazia do canto coral, uma forma de, não só unir a gente - a partir do momento que a gente opinava sobre aquilo ali, construía uma coisa que era realmente da gente, um som nosso, um movimento nosso, e isso unia a gente - mas de fazer também a gente querer estar ali e querer propagar aquilo, fazia a gente, enfim, realmente viver essa noção de coletividade entre a gente e com aqueles que assistiam a gente. Eu acho que isso falta no mundo...Muito da noção de construção de coletividade vem de viver isso – escutar e expressar as diferentes falas. E no coral, a gente tinha essa liberdade de ter e de ouvir as diferentes falas, as diferentes vozes. E eu acho que isso gerava um resultado muito amplo e muito incisivo nessa questão ...dessa relação liberdade-coletividade...

N: De ouvir o quê?

J: De ouvir diferentes opiniões, por exemplo, de ouvir as pessoas mesmo, de ouvir o que elas tinham a dizer, a contribuir. De ouvir o que elas queriam dizer... Acho que, no canto coral, isso de ouvir outra pessoa é até essencial... A gente fala muito de timbrar, mas seria uma timbragem também pessoal, uma timbragem não só do canto, mas também das diversas ideias que a gente tinha ali, porque era um coro que tinha muitas ideias, né? E a gente conseguia timbrar isso, não só no âmbito da música, mas também no âmbito dos pensamentos, da própria ideia de coro. Eu acho que isso era muito importante pra que a gente conseguisse sempre fazer uma coisa que representasse todo mundo que estava ali.

N: E você acha que esse movimento de afinar, de cantar, de ouvir o outro, de ouvir a si mesmo, também ajuda essa “timbragem de pensamento”, de conversa?

J: Eu acho que sim. A gente pode não perceber na hora que isso talvez interfira, mas acho que pode, sim, haver uma interferência, porque, se a gente for parar pra pensar, a voz é uma ferramenta de exposição de pensamento, e quando a gente pensa em abaixar a nossa voz pra escutar o outro, eu acho que o “estrutural” disso se aplica em situações como a do pensamento que acontece numa conversa. Por exemplo, de a gente ter, às vezes, que repensar ou abrir mão de uma proposta em prol de escutar o outro também, de ter essa ideia fazendo parte daquilo porque a pessoa é parte do grupo e traz algo interessante ou que coloca algo em questão ... enfim. Acho que a gente teve situações em que isso aconteceu, que foram muito importantes. E eu acho que se aplica, sim. A gente aplica isso - esse tipo de “estrutura”, de situação da música - também no pensamento nas conversas do coral, enfim, nas ideias que vão surgindo, mesmo sem perceber muito... porque no fundo é a mesma coisa...

N: Você acha que quando a gente não está conversando, quando a gente está fazendo música, quando a gente está cantando, fazendo um exercício de técnica vocal, de improvisação ou de corpo, você acha que a gente tá pensando?

J: Claro. Eu acho que tem... A gente carrega no pensamento. A gente pensa o tempo inteiro. E eu acho que já o fato da gente sentir o próprio movimento do corpo, o que ele provoca no som, já é pensamento. Muitos exercícios que a gente fazia, por exemplo, exercícios de espelho, de respiração em dupla, de cantar para o outro, olhando o corpo do outro, olhando no olho, são coisas que realmente faziam a gente pensar o outro, a estrutura do outro, e trazer pra si mesmo, para o seu corpo, pensar no seu corpo com o corpo do outro, né. Eu acho que durante esses exercícios a gente tá sempre pensando o tempo inteiro, inclusive em como essas questões afetam prá além da voz e da música mesmo, sabe. Às vezes, a gente nem traz pra gente logo, não consegue... vai aos poucos... tem pessoas que trazem isso e pensam assim com facilidade. Tem pessoas que, às vezes, não ligam prá esse tipo de exercício, mas aquilo com certeza faz pensar de alguma forma, faz entender algumas coisas que talvez, se não tivesse feito aquele exercício, talvez não entendesse, sabe, talvez não ligasse muito, talvez não se importasse muito. É isso...

N: O que que te dá a sensação de que vocês participam da música, de que vocês participam do arranjo? Você fala com tanta propriedade disso, né. "O arranjo que a gente fazia, que a gente construía, em que a gente podia opinar, a gente podia dizer as coisas". Cita

exemplos pra mim de momentos que vocês, que você se sentia fazendo isso, que você via os outros fazendo isso.

J: A gente tem muitos arranjos em que isso aconteceu: "Trono do Estudar", "Gritaram-me negra", "Bola de Meia", "Papaoutai" e outras músicas em que a gente criou o próprio arranjo, coreografias, fez alterações (na letra, no arranjo) pra que a gente conseguisse manifestar e propagar realidades de um jeito nosso, como a gente sentia essas realidades.

N: Você acha que só nessas músicas que a gente inventava arranjo, que a gente fazia isso...

J: Não, acho que não.

N: ou também em arranjos prontos...como "Sina" em que o arranjo já está pronto...

J: A gente buscava muitos arranjos pra momentos que a gente tava, sabe, vivendo, e às vezes, o próprio arranjo, a gente conseguia transformar numa coisa que a gente tava vivendo, porque a gente vivia tantas realidades... O fato de ter um arranjo pronto, não... ele não se tornava engessado, né. Ele se tornava um arranjo que a gente conseguia transformar naquilo que a gente estava passando e que queria expressar. Então, assim...

N: Como?

J: Eu acho que... É difícil dizer "como", porque a gente se sente...a gente sente que isso acontece, mas ao mesmo tempo, a gente não pensa muito sobre como isso acontece, né. Porque era uma coisa muito...

N: Eu estou puxando você para o meu exercício de pensar o coral...hahaha

J: hahahaha Era uma coisa muito natural... E eu acho que a gente pensar que ...Eu vou dar aqui um exemplo: "Encontros e Despedidas", que foi um arranjo que, na verdade, veio pronto. E aí, ele se encaixou perfeitamente num momento em que a gente estava - de despedida de muitas pessoas que a gente considerava importantes pra gente, pro coro. E talvez, eu acho que o fato do arranjo vir e gerar um pensamento fazia a gente criar uma realidade pra aquele arranjo. Eu acho que "Sina" também tem uma mensagem forte, né. E o fato de a gente cantar aquela música fazia cada um ali acender um pensamento ou um sentimento que já existia na vida daquela pessoa, existia nas relações daquela pessoa, e ela criava uma realidade pra cantar aquele arranjo. E isso se espalhava naquela coletividade. Todo mundo ali estava sentindo aquela realidade naqueles sons, aquilo que ia percorrendo o coro ... E eu acho que isso é uma coisa que a gente vê muito nas músicas... da gente perceber realmente o que aquela música quer dizer, sentir isso e trabalhar isso nas relações que a gente tem no dia-a-dia dos ensaios, trabalhar isso nas realidades que a gente vive...Eu acho que era

isso que gerava esse sentimento de que a gente se sentia parte de cada arranjo, porque realmente cada arranjo que a gente fazia, se não eram os arranjos construídos pela gente mesmo, eram arranjos que a gente conseguia abraçar e trazer pra gente, prá nossa realidade. E a ponto de a gente perceber que talvez alguns arranjos a gente não quisesse cantar... arranjos que talvez não traduzissem aquela realidade que a gente queria expressar... e a gente não fazia, optava por mudar.

N: Parava até na leitura...

J: Sim, parava... ou fazia as adaptações que a gente achava que eram necessárias – isso a gente fez com vários arranjos, né, e ficaram tão... os resultados foram tão bonitos e tão, sabe, importantes... eu acho que é isso que gera esse sentimento de que cada arranjo tem uma marquinha nossa, tem uma marquinha da realidade do coro, assim... do que a gente vivia.

N: Será que você podia dizer, então, de alguns projetos que te chamaram atenção? Por exemplo, você participou do "Trono do Estudar".

J: Sim.

N: "Trono de Estudar" foi antes ou depois do "Negra"? Não lembro.

J: Foi...

N: Foi antes, acho...

J: Foi no mesmo período. A gente fez... É. Eu lembro que a gente cantava "Gritaram me Negra".

N: Eu lembro que a gente pensava em cantar no Colóquio da Uerj...

J: Sim. Não fizemos. Eu acho que... Não sei por que motivo.

N: Porque podia cantar só três músicas.

J: É. Enfim, mas a gente cantava. Por exemplo, na apresentação que a gente fez do "Gritaram me Negra" na escola, a gente cantou "Trono de Estudar" na mesma apresentação.

N: Ah, então, você podia falar um pouquinho desses dois projetos?

J: Falo. Eu acho que foram dois projetos que têm semelhanças e têm diferenças gritantes. E eu acho que o "Gritaram me Negra", falando em especial, é...

N: Você lembra por que a gente escolheu essa música? Como que ela veio?

J: Ela veio através de um vídeo que a gente viu. Não me lembro muito bem o porquê que a gente viu esse vídeo.

N: Alguém... Alguém indicou essa música. Você lembra? Alguém falou: "Devia fazer essa música, Neila". Eu lembro que alguém veio me buscar, me procurar pra perguntar se a gente podia fazer essa música.

J: Eu não me recordo quem foi. Eu lembro da gente assistindo o vídeo do...

N: O vídeo... Não foi alguém do grêmio? De alguém de fora do coro, inclusive? Porque a gente ia cantar numa apresentação dentro de uma programação do grêmio, lembra?

J: É! É verdade.

N: Era dia da...

J: É! É verdade, verdade! A gente cantou no dia em que se comemorava o Dia da Consciência Negra. Verdade, verdade. Eu só não me lembro exatamente quem trouxe esse poema. Mas é interessante a gente lembrar dessa realidade. Assim, o fato de o poema ter vindo pronto fez a gente mudar a realidade daquele poema, mudar a estrutura e... acho que ficou mais interessante até do que só a leitura do poema, né? E o fato de a gente ter construído aquele arranjo, com elementos da cultura negra brasileira - como o atabaque, o agogô, o caxixi -, de ter trazido a noção da representatividade negra, chamando a Mariana pra fazer a leitura daquele poema com a gente, o fato da gente carregar essa expressão... todo esse pensamento do poema, fez despertar ali, em cada pessoa, uma reflexão sobre aquela realidade de "ser negra". A Mariana inclusive veio pro coral como convidada pra fazer esse arranjo como solista e acabou entrando. Eu acho que esse poema...

N: A gente foi compondo, né. Porque a ideia inicial era fazer uma espécie de jogral...

J: Sim, é. Trazer também esse elemento do jogral, que é um elemento utilizado por movimentos de luta, né, o fato de uma pessoa falar e a outra aumentar aquela fala, de um grupo pequeno falar e outro responder ou coro todo falar junto e tudo isso se alternando, enfim, trazer todos esses elementos que a gente foi colocando. E é importante ressaltar que cada um foi colocando propostas... Pessoas diferentes iam colocando esses elementos conforme a gente ia tendo ideias de diferentes elementos: instrumentos, quem falava, como falava...

N: E a gente descobriu... é muito legal isso no coral: a gente descobria coisas das pessoas - um gosto, uma habilidade, uma faceta surpreendente...

J: Sim. Exatamente, exatamente.

N: Eu não sabia que...o...

J: "Tondato"- ele tocava atabaque.

N: Isso - que o Tondato tocava atabaque e que ele toca em terreiro - ele era ..."ugã"...?

J: "Ugã", não...

N: Quem toca atabaque nas cerimônias...como chama?

J: Eu me esqueci agora.

N: Quem toca nos rituais dos terreiros - tem um nome.

J: Sim. Tem o nome da pessoa que toca aquele instrumento. Eu me esqueci, eu sabia... Durante um tempo, eu estudei... depois que eu me afastei da religião católica fui procurando religiões de matriz africana... inclusive, é muito bonita essa realidade. Mas era realmente isso... de descobrir coisas relacionadas àquela realidade...também o que as pessoas sabiam daquilo...

N: O ideal seria se a gente pudesse ter uns atabaques, assim, bem de terreiro, coisa afro mesmo, né? Meio que evitei de falar "terreiro", porque tinha um grupo de evangélicos no coral. E aí, o "Tondato" falou: "Ai, eu acho que consigo, porque eu toco, não sei o quê...". Ai, a gente trouxe os atabaques lá da sala de música e ele mandou ver, né? tocou muito "patapatadapatada" [voz imitando ritmos]

J: Fez um toque chamado "Ijexá", se não me engano.

N: Não me lembro. Tem gravado.

J: E, assim, essa realidade me tocou muito pelo fato de eu me identificar com o negro e estar inserido nesse coletivo. E pra mim era muito importante tudo aquilo que a gente estava fazendo, pelo fato de a gente estar se apresentando dentro de uma instituição pública de ensino, num dia tão importante, que é o dia da Consciência Negra, e estar apresentando pra diversas pessoas aquele poema, daquela forma, que foi uma forma tão linda que a gente construiu, sabe... E eu senti muito desse... esse mesmo sentimento, quando a gente fez o "Trono de Estudar", que também foi uma construção num processo muito parecido.

N: Antes de passar pro "Trono de Estudar", você lembra como é que a gente foi fazendo, foi criando a sequência das falas nessa música?

J: Olha, eu lembro que a gente ia adicionando, nessa forma do jogral... foi uma construção muito coletiva. Eram muitas pessoas que iam dando ideias. Eu lembro que cada um pegou uma folha com a letra. A gente tentou várias que estão... E cada um ia, sabe, assim, conversando um com o outro, e ia vendo, e levantava a mão, falava: "Ai, Neila, eu acho que essa parte aqui... acho que essa parte aqui, então, é...".

N: E aí, a gente fazia o que quando a pessoa falava: "Ah, podia fazer tal coisa"?

J: A gente testava, a gente testava, experimentava e via se realmente aquilo ia surtir um efeito legal. E, na grande maioria das vezes, aquilo funcionava. Acho interessante a gente trazer também que as pessoas davam ideias que realmente funcionavam. E a gente ficava muito surpreso!

N: E eram ideias sempre acolhidas pelo grupo, né?

J: Total.

N: Porque a gente fazia uma coisa, aí alguém falava: "mas e se fosse feito com mais volume... assim? E se acrescentasse tal coisa? Então, tinha uma experimentação onde as pessoas iam aperfeiçoando as propostas, né. Cada um dando uma ideia pra melhorar aquilo. Não sei se você lembra, sempre tinha isso.

J: Tinha, sempre tinha.

N: Experimentar, fazer de novo, experimentar, fazer uma pequena variação, optar: "ficou melhor o quê? Assim ou assim, ou outro assim..."

J: E acho que tinha uma coisa muito interessante também, da gente sempre carregar uma interpretação muito forte, com muita presença, né? Eu acho que a gente prezava muito por isso também.

N: Por que que ela era tão forte, tão presente?

J: Eu acho que pelo fato de o grupo sempre querer passar a intensidade daquilo ali. Esse poema carrega uma intensidade muito forte, relacionada ao racismo. Eu acho que o grupo sempre teve esse interesse, não só com esse poema, mas também com diversos arranjos, de realmente querer passar uma realidade, de querer passar ...

N: E esse modo de passar essa realidade, como é que era feito?

J: Olha, Neila...É... assim, da gente estar ali, de cada um dar ideias e de ir construindo aquilo de maneira fluída, com todo mundo realmente opinando. E quanto mais pessoas opinavam naquilo, mais aquilo ali ficava intenso, mais aquilo ali...

N: Não era problema.

J: Exatamente. Era solução. Sabe? Era um 'improve', pensando em inglês, agora. Mas realmente uma melhora daquilo ali... E, fazendo mais um 'link' com a noção de coletivo, acho que isso dava ainda mais noção de coletivo, dava mais vontade de construir aquilo coletivamente.

N: Teu corpo tá dizendo, né. Porque quando você tá falando assim, você tá teu corpo tá em movimento, alegre,

J: Sim. É verdade.

N: Não seria essa a explosão das ideias, das pessoas quererem participar e se sentirem escutadas? Esse ambiente de acolhida e de ser o que se é, que você já disse.

J: Sim, exatamente... porque a gente na vida... depois de muitos acontecimentos que eu passei durante a minha vida, desses vinte anos que eu tenho de vida - é pouco, mas ... a gente já tem... eu percebo diversas coisas que eu passei e que me transformaram numa pessoa

tão quadrada, sabe, em diversos aspectos, e que agora estou sendo obrigado a desconstruir muita coisa, nessa descoberta de quem sou eu realmente... E é uma coisa muito importante, porque ninguém nunca tem certeza cem por cento de si... A gente acha que é uma coisa, mas chega um momento da vida que você se auto-sabota ou alguém te sabota, e você é obrigado a repensar aquilo que você era e fala: "Peraí! Por que que eu agi dessa determinada forma?" ou "por que as pessoas pensaram aquilo, pelo fato de eu agir o não daquela determinada forma?" "Mas eu realmente sou uma pessoa que deveria agir dessa forma?" E eu acho que esse constante pensar de quem a gente é, faz a gente... O fato do coral ser um ambiente que deixa a gente com uma expressão mais livre, que deixava a gente com uma ... numa situação mais de acolhimento, a gente acaba se soltando desses padrões que todo mundo impõe. Às vezes, a família impõe de ter de aparentar ser uma coisa que você não é. E de tanto você aparentar isso, você coloca na sua cabeça que você é isso, mas na verdade você não é. E eu acho que é justamente essa questão. Eu, por exemplo. Falando por mim, eu me sentia mais livre. Eu me sentia num ambiente onde eu podia opinar sobre questões que, se eu falasse num ambiente familiar, eu seria abafado e eu teria que não falar. E então, me sentia representado também, por saber que eu não estava sozinho - porque o canto coral tem essa questão de você estar ali cantando com outras pessoas, que estão cantando aquilo que você tá cantando e estão acreditando naquilo que você acredita. Eu acho que essa noção de coletividade dá força pra muita gente, dá força pra pensar em diversas questões. E é por isso que eu acho que, inclusive, os coletivos têm que continuar existindo. Enfim, apesar de a gente enfrentar tudo isso que a gente tá enfrentando, pesadíssimo, né? Apesar de "você", os coletivos têm que continuar existindo.

N: E sempre achei bonito ...você fala dessa... de estar todo mundo junto, do coletivo, mas essa de estar todo mundo no coletivo, não é o inverso nem o contrário de cada um ser diferente, de cada um estar, participar, falar por si, de dizer "não concordo", "aqui pode ser melhor"...

J: Ao mesmo tempo que a gente concordava, a gente também discordava, né. E o fato de a gente discordar não gerava uma separação. Fazia o que a gente estava trabalhando melhorar. E interessante isso - quando a gente vê hoje tanto desacordo gerando separações por questões, diversas vezes, fatídicas, e que já eram desde há muito tempo, por um modo de pensar muito quadrado. A gente não consegue desconstruir, em alguns casos, mas acho interessante também o fato de, no coral, a gente não ter esse tipo de coisa. O fato de uma

pessoa discordar da minha ideia não fazia essa minha ideia ser anulada, mas fazia, muitas vezes, ela ser transformada. Ninguém anulava a ideia do outro.

N: A gente até discutia, brigava, não abria mão às vezes..., mas aquilo acomodava...não ameaçava o grupo.

J: É, não... sabe, não anulava a ideia de ninguém. Acho que é isso, assim. A gente discordava, sim. As ideias não se anulavam. Eu acho que é isso que era o mais importante. Existiam discordâncias, mas, geralmente, no final de tudo, a gente acabava tendo um resultado que era um encaixe. Era um acordo. Então acho que não... a gente... Eu não sei também por que as ideias não se anulavam. Acho que é muito interessante pensar esse ponto também de por que as ideias não se anulavam...

N: É, tinham umas coisas que eram abandonadas também.

J: É... mas acho que as ideias não eram abandonadas pelo fato de ideias diferentes serem colocadas. Eu acho que eram abandonadas justamente por ter um certo consenso de que aquilo deveria ser abandonado... enfim, mas é isso... Eu acho que não...

N: Importante era uma ideia “ganhar” das outras? ou era importante o efeito? - Era uma coisa que a gente sempre perguntava...

J: Exatamente. Acho que o efeito, ele tinha um lugar muito maior do que a ideia. Se a ideia gerasse “aquele” efeito, tudo bem. Agora aquela ideia podia ser modificada pra gerar aquele efeito.

N: É, ou outro efeito poderia ser melhor.

J: Sim, também, exatamente.

N: Porque, às vezes, uma proposta não produzia o efeito que a gente pensava, mas gerava um outro efeito ainda mais interessante...

J: Sim, é.

N: Não era uma briga pela verdade, mas era ... uma busca por um efeito.

J: Exatamente.

N: Mas, e aí? Fala um pouco mais... você estava falando da negritude, da coisa da política, porque é uma dimensão também.

J: É... é sim. Eu acho que é muito da realidade que a gente estava inserido ali, da gente estar dentro de uma escola pública, federal, e que é a única instituição de Educação Básica Federal no país, do fato de a gente estar presente ali enquanto coletivo, negro também. Eu acho que tem toda essa questão. O coro tinha muitas pessoas negras, que carregavam esse sentimento e eram todas estudantes, de uma instituição pública. Quando a gente vê essa

realidade toda que a gente tem no mundo, principalmente no Brasil, de sucateamento das escolas públicas e de criminalização dos movimentos, como o movimento negro e o movimento estudantil, a gente tem que tomar muito cuidado, estar muito atento. A gente pode pensar que tá muito longe, mas não! São coisas que estão batendo na nossa porta. E o coral tem um papel também político fundamental nessa realidade: de lutar pelo bem da escola pública, pelo bem dos seus alunos, e de realmente carregar essa questão mais humanitária, porque é uma questão humanitária. A questão da negritude é uma questão muito séria: a de querer viver. Isso é muito, né... É muito ruim as coisas que a gente vê na nossa realidade. Então, por exemplo, a gente ter construído o "Trono do Estudante" da maneira que ele foi construído, e ter apresentado isso, é um processo político também, é uma intervenção política... A gente modificou a letra pra que a gente conseguisse trazer mais ainda pra essa realidade - de uma educação que é libertadora, que possibilita isso: de você se colocar num trono, de você estar estudando e ninguém poder tirar esse trono de você.

N: E acho bonito que vocês mexeram na letra, porque tinham coisas na letra que vocês não concordavam.

J: Sim, é, pois é.

N: Eu me lembro que eu comecei perguntando se vocês concordavam com tudo e tal. E vocês leram e começaram a levantar, a questionar algumas coisas.

J: É... Eu lembro que a gente alterou aquela parte: “deu a história, a ciência, a arquitetura, deu a arte” ... porque a gente questionou o fato de ter isso “a” arte, né, “a” ciência, e tal, e não diversas artes, diversas ciências... A gente questionou também a parte que dizia que a vida deu isso tudo [história, ciência, arquitetura, arte] e cultura a quem leu, porque, na verdade a gente podia ter todas essas outras coisas na própria vivência, não só na leitura. E foram coisas que a gente foi questionando em toda essa letra pra adaptar ao que a gente ia pensando, ao que a gente acreditava. E a música em si, ela já falava muita coisa, ela já era forte por si só. E a gente conseguiu, acho, transformar essa letra para abranger mais, né... outros tipos de pensamento. E eu lembro que isso tudo a gente fez numa realidade muito ruim, numa realidade que a gente estava passando, e ainda tá passando, né? Enfim, estavam sendo votadas diversas PECs que afetavam diretamente o ensino público, que afetavam diretamente a educação pública. Quando a gente apresentou essa música na Uerj, né, a gente provocou um certo burburinho, porque, por incrível que pareça, ainda existem pessoas que concordam com esse tipo de coisa, como a precarização da educação, por exemplo, ou que não veem nisso um problema, apesar de estar na cara, né, e da gente falar. Tem pessoas que

preferem fechar o olho pra... pra não... pra não se... parece que não querem sujar as mãos, não sei com o quê, né? Mas parece que não querem... se abstêm pelo fato de se sentirem melhor assim e acabam, enfim, compactuando com tudo isso...e preferem não tomar posição... são diversas questões... Eu acho que foi muito importante a gente ter apresentado aquela música - e ter apresentado dentro da UERJ, que está passando por uma situação muito complicada de sucateamento, com toda essa situação econômica do Estado do Rio, e ter apresentado naquele evento em especial, que discutia educação. Então, foram diversas coisas que se somaram e que fizeram daquela apresentação uma apresentação essencial. Uma apresentação onde aquele arranjo era uma ferramenta de expressar e propagar uma realidade que muita gente já sabia, muita gente ali já vivia, né? Na plateia ali muita gente já concordava com essa posição, muita gente já apoiava, mas também teve gente que ficou assim: "Ué, mas...". E eu acho muito engraçado o fato disso ter gerado, também dentro do coral, algumas reações... alguns distanciamentos... pelo fato da gente falar da educação pública e dizer que a educação é um fator muito importante, e de que, realmente, “nesse trono, todo ser humano é rei”. Com a educação, todo mundo é rei. Por que isso incomoda muito algumas pessoas?

N: E o problema foi projetado no fato de a gente ter usado a camiseta com o escrito "temer jamais" no final da apresentação...

J: Pois é, o que também... é uma situação... O que que “temer”, é... gera, né? enfim, todo esse questionamento? Acho que tem muito a ver com a realidade brasileira. Isso não é uma exclusividade do nosso coro: se manifestar contra o temor, contra o medo, a favor da educação. Mas isso gera incômodo. E eu acho importante a gente pensar essa questão como sociedade, né, como pessoas que convivem umas com as outras. E dentro do coral, a gente é uma microsociedade, né? A gente tava ali, e como uma microsociedade, inclusive, muito mais democrática, eu acho, muito mais libertadora, uma sociedade muito mais nossa, né, também muito mais de todo mundo, do que a sociedade que gera uma discordância violenta a esse tipo de discurso, a esse tipo de afirmação, a esse tipo de luta, né. E foi muito... foi muito estranho, realmente, ver pessoas que se afastaram do coro por causa da camiseta ou por causa do arranjo em si, né. É complicada essa situação, assim... É muito complicado, mas...

N: E antes de cantar todo mundo conversou, todo mundo votou e foi unânime, por isso que...

J: Sim. Exatamente. Exatamente.

N: Não teve uma discussão com desentendimento, dizendo: "Não, eu não concordo, e tal...". Ao contrário. A questão foi depois, né, quando as alunas chegaram em casa com a camiseta "temer jamais", e os pais reprovaram.

J: É aquilo, é aquilo que eu tava te falando... O coral é uma realidade libertadora e que faz a gente desconstruir padrões, que, por exemplo, numa família, a gente é obrigado a aceitar e a não manifestar esse tipo de coisa, a não manifestar o que a gente acredita.

N: E ficou sob minha responsabilidade o fato de vocês cantarem isso, né, quando, na verdade, vocês debateram, discutiram, votaram o que fazer.

J: Sim, é aquilo, né...

N: Como se os pais e uma parte da comunidade estivessem dizendo: "Não... esses alunos não podem tomar decisões...", né?

J: É. Acho que toda essa questão é muito[ininteligível], aqui a gente botou diversos pontos que influenciam nisso, né? O fato de acharem que o aluno por si não tem conhecimento, não tem pensamento próprio. O fato de ter uma sociedade que impõe esse tipo de coisa, e que, em lugares onde a gente se sente acolhido, a gente pensa de maneira diferente, e quando a gente sai dessa realidade, a gente é obrigado a “mudar” esse pensamento diferente, se calar né... Todas essas questões influenciam muito - a gente viu quando teve a apresentação desse arranjo, o resultado de tudo isso... O resultado, realmente, pra mim, é que o fato disso ter existido só torna o coral mais positivo, como um lugar onde as pessoas podem se expressar, as pessoas que estavam ali votaram por isso. Realmente o coral é uma ferramenta muito importante, sabe? Só faz eu ter mais interesse pelo coro, só faz eu querer me manifestar ainda mais nesse tipo de arte, só faz eu querer trabalhar mais esse tipo de coisa, promover mais isso tudo, né? E, o que aconteceu, com certeza despertou nessa pessoa, que teve o pai, ou a mãe, reclamando, o desejo dela manifestar esse tipo de coisa quando ela tiver uma certa independência, talvez...

N: É ferramenta ou é uma arma?

J: Eu não gosto de falar que é uma arma, porque a arma me lembra muito... Arma me lembra violência. Então, eu acho que...

N: E você acha que isso não é uma violência?

J: Eu acho que não, não, não é uma violência. Eu acho que é realmente uma ferramenta, né. A gente se utiliza daquilo pra fazer uma manutenção, digamos assim. Porque acho que se a gente... É um embate, né, de certa forma, é um embate. Mas acho que não seja uma violência, eu acho que é um embate, e a gente usa essa ferramenta pra tentar mudar um

pensamento, pra tentar esclarecer muita coisa, porque eu acho que quando a gente parte do ponto de ser uma arma... É porque eu não gosto dessa palavra pelo fato de ela carregar agressividade. Eu acho que a gente não consegue mudar coisas com agressividade, com ódio, e eu acho que isso não funciona de maneira alguma. Eu prefiro ferramenta porque me lembra construção, me lembra que é algo que vai construir, que é algo que vai gerar uma mudança, que é algo que vai ser mais construtivo do que embativo. E por isso, eu não usei arma, eu sempre usei ferramenta. E eu acho que o coral é uma ferramenta e se tornou uma ferramenta muito importante, né, e continua sendo. É isso.

N: Eu queria que você falasse mais sobre o processo do "Trono de Estudar"... E tudo mais, assim, a reação dos pais, né, no Facebook, dizendo...Conta. Mas assim, o processo musical, como é que foi pra você?

J: Acho que foi muito interessante também, porque foi muito parecido com "Gritaram-me Negra". Foi uma construção ... Porque a gente tinha a música [em sua gravação original] como base, né, e a gente tentava escutar os elementos que tinham ali, que a gente podia fazer, mas foi uma coisa muito experimental também, foi uma coisa muito da gente: "Ah, vamo colocar isso aqui, e tentar colocar isso aqui, ver se dá certo, vamos adaptar tal coisa". E foi ficando muito legal. E aí, chegou um momento que a gente tava empolgado, a gente foi conseguindo colocar mais elementos, inclusive que não estavam no arranjo da gravação. Acho que tudo partiu da experimentação. E experimentação sempre foi muito importante nos nossos ensaios, né? Eu acho que todo esse processo do "Trono do Estudar", o fato de eu tocar cajón e cantar também, e de estar inserido, sabe, assim...

N: E reger, né, porque você reger vários ensaios. Você ia interferindo e eu ia saindo prá você tomar à frente...Eu ficava no teclado, mais dando um suporte.

J: Sim, sim. É verdade

N: Às vezes, você assumia, tem isso tudo filmado. Você assumia a regência, dava entrada e tudo...

J: Sim, é, é verdade. Sim. Foi muito interessante pra mim... Muito interessante. Eu acho que isso ... É porque quando é com a gente, fica meio assim, né. Porque a gente sente que aquilo te transforma de alguma forma, mas, ao mesmo tempo, a gente não para pra refletir muito o porquê que aquilo transforma, né. Acho que o fato de a gente se sentir transformado já dá uma...

N: Você acha que essa experiência do "Trono de Estudar" te transformou?

J: Neila, bastante, assim, bastante...Acho que o fato de a gente expressar aquele discurso, né, de falar (eu tive um solo em algumas partes), quando a gente fala, é que a gente realmente... parece que quando a gente verbaliza, é que a gente para pra pensar melhor, se organiza, né? Tem coisas que a gente pensa ... mas quando a gente fala, a gente fala prá alguém...e aí se pergunta: "Pera, o que que eu tô falando?". E... e o fato de eu ter falado aquilo, mexeu comigo...Eu já participava muito do movimento organizado estudantil, eu já lutava muito pela educação pública, continuo lutando, mas eu acho que o fato de a gente verbalizar aquilo, olhar nos olhos das pessoas e falar: "Pra ter escolha, tem que ter escola. Ninguém quer esmola, isso ninguém pode negar"! "Que neste trono todo ser humano é Rei, Seja preto, branco, gay, rico, pobre, santo, ateu", que todo mundo merece ter esse lugar e merece estar naquele Trono, sabe? faz a gente parar pra pensar e a gente fala: "Realmente, é claro que isso é verdade, é claro que isso existe", sabe? Eu acho que a transformação vem daí, eu acho que o fato de cantar também dá esse tipo de coisa. Quando a gente canta, a gente fala, né? E eu acho que muito da mudança pela música vem disso: da gente escutar, da gente se entender, da gente se expressar, né, da gente expressar aquele tipo de discurso que vem de um processo da gente. Acho que a mudança vem muito daí, desse processo todo. E também de se surpreender com o resultado, né, com o resultado que a gente obteve desse processo. Tudo que a gente construiu gerou aquilo, que ficou tão bonito, que gerou tanto impacto, e que faz a gente sentir isso: "Caramba, a gente é capaz também de fazer uma coisa que gera impacto, e que propaga esse tipo de pensamento de uma maneira muito bonita, leve, muito desconstruída e de uma maneira muito descontraída também, né? Enfim, eu acho que é isso.

N: Você já tinha regido antes?

J: Olha, eu acho que... não. Eu acho que eu nunca tinha tido uma experiência de regência. Comecei contigo. Eu acho... Eu agradeço muito assim, porque isso me deu diversas visões também. Quando eu treinava quatro baterias na UFF eu usava muito das coisas que você fazia, que você passava. Porque o fato de você reger, você também, de certa forma, ensina toda a sua didática, toda essa questão, e eu me inspirei muito em você.

N: Mas na hora, você não pensou em nada.

J: É, foi uma coisa meio natural, eu fui indo, fui...

N: De repente, você tava ali ensaiando, e me lembro até que alguns cantores começaram a dizer: "Aí, Neila, eu quero reger". E você ria, a gente riu, e você ficou lá ensaiando. Depois, só não regeu mesmo porque você começou a tocar cajón.

J: É, eu toquei o cajón.

N: Eu ia até sugerir de você continuar regendo. Mas nos ensaios, você teve um papel muito de regente mesmo.

J: Sim.

N: Você foi juntando as vozes, dando as entradas e tudo! E isso foi muito bacana, muito bonito.

J: Sim, é isso.

N: Muito bem. Me diz uma coisa: os exercícios de técnica vocal pra você, os exercícios de corpo, o que eles... que lugar eles têm pra você, nesse trabalho de transformação, na construção dessa “noção de coletivo”? Você acha que isso afeta essa dimensão?

J: Olha... Não sei, sendo muito sincero. Eu não sei se afeta... eu acho que pode ter relação, mas eu não sei se afeta diretamente, incisivamente, o fato de a gente fazer os exercícios. Acho que afeta a partir do momento em que a gente transforma o som do coro em uma coisa melhor pelo conhecimento da técnica vocal, de a gente aprimorar o canto, aprimorar o instrumento que a gente usa, que é a voz, mas eu não sei se isso afeta diretamente. É aquilo que a gente tava falando antes, né. É claro que afeta porque a gente tá pensando, enfim, o tempo inteiro, em como aquilo pode... transformar aquela pessoa.

N: Porque você mesmo citou, né, os exercícios de corpo, de técnica vocal, como um pensamento que pensava o corpo do outro.

J: Exatamente. Sim. Eu acho que os da técnica vocal em si... eu acho que parte mais pro lado de tudo que a gente já tinha falado, desse... conhecimento do corpo, e de como você pode usar seu corpo de uma forma melhor. Eu acho que tá tudo conectado, tá tudo muito conectado, né? Eu acho que o fato de você ter entendimento do seu próprio corpo, com certeza facilita a ponto de pensar o seu corpo a partir do corpo do outro também, né. Então, acho que tá ligado sim, é importante a gente realmente ter noção do nosso corpo, ter um conhecimento de como a gente pode usar ele pra que a música saia melhor, ter noção dos corpos que ali estão, de como eles se manifestam e conversam entre si.

N: Ai, que bonito, esse "corpos conversam entre si".

J: É.

N: Isso é muito bonito, porque muito corpos conversam entre si.

J: É, assim, a gente tem uma relação ali, corporal também. E é isso, assim. Eu acho que ele se conecta exatamente a esse ponto: os exercícios também fazem a gente criar essa

noção de coletivo, de que os corpos se manifestam juntos e formam esse grande corpo que é o corpo do coral, o conjunto de todos os corpos interagindo... realmente...

N: Será que existe uma política dos corpos, no coral?

J: Será? Não sei. Acho que era tudo muito natural. Sempre foi tudo muito natural, né. A gente foi descobrindo: “aí ...deve ser legal assim, né?”

N: Essa descoberta tá no exercício de técnica vocal, nas aulas de corpo que a gente fazia?

J: Acho que também está, né. Porque são... são noções que são complementares, né? Eu acho que está nos jogos que a gente fazia, está nas conversas que a gente tinha, está nos exercícios, de técnica vocal e de corpo, está nos arranjos que a gente cantava e nos arranjos que a gente criava.

N: Porque você mesmo falou dessas conversas entre os corpos, né. Não fui eu, não. Agora eu fiquei até pensando nisso porque não é uma conversa só da palavra, mas é da palavra do corpo, né?

J: Né?

N: Será que os corpos não conversam também entre si, sem necessariamente estar falando, com palavras?

J: É...

N: Porque os corpos conversarem entre si é uma ideia que eu não pensava, você acabou de me dar agora.

J: É, os corpos conversam entre si, sim. Os corpos se expressam, se manifestam juntos, né? Quando a gente vê a manifestação corporal do outro no coral, a gente recebe, interpreta, pensa, interage com o nosso corpo também ... é uma conversa, enfim...

N: "Negra, negra, negra, negra, [vocês gritaram-me negra]". Será que os corpos iam se expressar daquele jeito se não tivesse uma preparação... talvez um exercício que fizesse ficar à vontade diante do outro?

J: É. Pois é... Será que isso existiria se não tivesse essa liberdade que a gente tem no coral? Se todo mundo vivesse nessa caixinha quadrada, será que isso se manifestaria?

N: Você acha que o ambiente da sala do coral faz sair dessa “caixinha quadrada”?

J: Sim! Sim! A sala do coral era um espaço que ia além de um local de ensaios. A gente utilizava a sala pra fazer rodas de conversa, reuniões, construir arranjos, coreografias, apresentações, comemorações... e apesar de ser uma das salas do colégio, era bem diferente das salas tradicionais. Ali a gente não sentava em carteiras uma atrás da outra e simplesmente

se preparava para escutar o professor falar. Era um espaço que eu gostava de estar, aliás se tornou um dos meus espaços preferidos da escola. Era um lugar onde eu me sentia pertencido, e acho que não só eu, mas o coro todo. Acredito que a união do grupo e o sentimento de realização com tudo o que a gente criava ali, gerava esse outro sentimento de pertencimento ao lugar e ele fazia com que todos cuidassem da sala do coral e construíssem uma relação diferente com ela. Eu, particularmente, fui um dos que prezei muito pela manutenção daquela sala em todos os aspectos, no período em que estive no coro. Quando a gente está na sala de aula tradicional a gente tem muito essa situação do professor estar passando um conhecimento para o aluno. É claro que no coral também tinha isso – você atuava como professora também passando um ensinamento pra gente principalmente na questão da técnica vocal e tal, mas tinha uma interação, uma troca muito maior que em sala de aula. Você dava muito mais liberdade pra gente construir tudo aquilo contigo, mesmo estando ali na frente, e muitas vezes não estando “à frente” também. Então acho que a sua posição do professor ali era outra, era num outro contexto, e sua atuação dava condição da gente construir tudo mais coletivamente que na sala de aula.

N: Seria possível você sintetizar o que você viveu no coral em uma palavra?

J: Nossa!! Deixa eu pensar...É muito difícil...Mas.... Gratidão! Gratidão por todos os ensinamentos, pelos momentos de amor, carinho, amizade e realização que eu pude viver no coral!

N: A gente tá encerrando a entrevista, então. Acho que só dizer alguma coisa se você quiser.

J: É... acho que tudo que a gente falou aqui são coisas que se conectam... acho que são frutos de toda essa liberdade que a gente tem, né, e que a gente constrói enquanto coletivo. Tudo que a gente comentou vem muito dessa liberdade, né. Acho que o nosso coro é diferente, e nem precisa explicar por que é diferente, porque a gente só conversou sobre isso até agora. Acho que é a diferença ... são coisas que a gente precisa enxergar. É isso.

N: Obrigada, Jonathan.

J: De nada.

ANEXO 21 – ENTREVISTA COM FRED

Neila: Então, tô com o Fred, hoje, aqui, pra ser entrevistado. Obrigado, Fred.

Fred: De nada. Eu que agradeço.

N: Então, queria que você falasse - bem audível, forte e devagar pra quem vai transcrever - como foi sua experiência com o Coral, quando você entrou, o que foi o coral pra você...

F: Ok. Bem, eu fui convidado pra participar do coral ajudando, num primeiro momento. Foi assim, só uma ajuda na percussão. Eu lembro que foi na greve de 2014, greve do meio do ano. Estava tendo ensaio do coral, e o João, querido Bolinha, me chamou... eu estudava com ele e éramos da mesma turma. A gente tocava junto, nas aulas da professora Neila, no ensino médio. E, no meio da greve, em casa, sem fazer nada, recebi uma mensagem do João, pedindo pra que eu fosse no dia seguinte no coral, pra tocar uma música. Não fazia a menor ideia do que eu ia tocar. Ah, primeiro, eu escutei a música, a gravação, música linda do Caetano Veloso, a gravação simplesmente tem a bateria da Escola de Samba da Mangueira... E eu fiquei meio assustado, porque eu não sabia se eu ia tocar sozinho, o que eu ia tocar, quem... eu teria comigo pra poder tocar, e já fui cheio de ideia pro ensaio do coral, mesmo meio que sem saber... sem nunca ter entrado naquela sala.

N: Na Sala do coral.

F: É... acabou que, durante uns três ensaios, a gente tentando fazer, tentando montar arranjo ... eu não parava de ter ideias, nem eu, nem a professora Neila, nem João, nem o João Rafael, estagiário, e mais um monte de gente do coral. Então, não foi possível fazer essa música. Mas no mesmo período, porque o coral nunca tocou só uma música por apresentação, que eu tentava montar esse arranjo, o grupo tocava outras músicas que já estavam prontas. No final, [depois do ensaio] eu ia tentar fazer o arranjo de *Língua*. Então, ficava...

N: E era pra abertura do evento de língua portuguesa. Você lembra disso?

F: Isso, isso. Eu não lembrava pra onde era direito, mas era pra algum evento. Sim, sim. Como eu chegava no início do ensaio, porque era o horário que falavam pra eu chegar, né - eu tinha medo da Neila, na época...

N: Medo? Por que, Fred?

F: Ah, Neila, você dá medo, como professora, em sala de aula, dentro da sala de aula, dá um pouquinho de medo...

N: Então, eu sou diferente na sala de aula...

F: É, ah, é. É, sim, mas eu particularmente tive...

N: Mas por quê? Agora fiquei curiosa.

F: Eu particularmente tive um trauma seu quando eu estava no sétimo ano.

N: Mas eu não dava aula pro... eu dei aula pra você no sétimo ano?

F: Não, não, mas a minha turma ficava... minha sala naquele ano ficava no lado da sala de música. Toda volta do recreio, a gente fazia uma zona na sala toda.

N: Você era desse grupo? Eu não sabia! Vocês faziam muito barulho!

F: Era desse grupo, Neila...muito, muito, muito barulho. É que nosso professor de matemática, ele demorava pra chegar em sala, e, adolescente, né...

N: E eu não conseguia dar aula.

F: Não, não mesmo, era muito barulho.

N: Era muito barulho, vocês subiam na mesa...

F: Tinha muita coisa nessa “baguncinha” da gente: tinha guerra de giz, tinha uma brincadeira de ficar passando o apagador naquela parte do quadro... como se fosse um corrimão, né, do quadro, e ficava tacando na parede. Até hoje tem a marca, que é um buraco gigante no azulejo, que a gente fez. Eu tô me dedurando, assim... (risos)

N: No azulejo?

F: No azulejo. Naquele ano...

N: Então, essa era a “baguncinha” que vocês faziam...(risos)

F: De leve, né.? (risos)

N: Qual foi o trauma?

F: O trauma é que você, obviamente, não falava calmamente pra gente parar de fazer barulho, porque não ia dar certo, óbvio... E aí, era aquele terror.

N: Devo ter tentado antes.

F: Talvez. Talvez. Eu não me recordo disso. Eu recordo só daquela Neila estressada.

N: Eu me lembro muitas vezes daquele barulho horrível!!

F: É, não foi só uma, não foi só uma vez. Foram várias, mais de três, com certeza.

N: E teve uma hora que eu perdi a paciência total. Perdi a linha...

F: Teve uma hora que até o professor que dava aula pra mim, ele ficou nesse estado assim, mas foi bom, porque depois a gente parou. A gente deu uma amenizada, sim. A gente não parou de fazer as besteiras que a gente fazia, mas deu uma boa reduzida.

N: Mas esse então é o seu trauma... porque eu cheguei lá e falei um monte aos berros, depois de ter tentado de outro jeito várias vezes... (risos dos dois)

F: Esse é meu trauma. E aí, quando eu cheguei no ensino médio, era assim: "pô, vou ter aula de música com a Neila, como é que vai ser?". E era aquela turma, né. Era aquela turma do sétimo ano, que sempre tinha tomado esporro, justo, né? E aí, como é que seria? Aí, eu fiquei com trauma, sim...

N: Bom, e durante a aula, assim, eu era uma pessoa assim... brava?

F: Depende. No geral, não. Quando a turma ajudava, não. Mas quando a turma não ajudava, você não era muito legal, não... Porque, assim... o aluno também pede às vezes, né? Ele fala assim: "professora, me dá uma bronca". Às vezes, tem ... essas ocasiões, mas assim, eu conseguia meio que tranquilo ir pra aula. Só com aquele medo, tipo: "será que se eu pisar fora, vai ter problema pra mim?"

N: Nossa!! Que horror...

F: É.. imagina, tirar um cabo do amplificador ligado...

N: Ah, eu ia ficar muito brava!

F: Pois é...com certeza...

N: Mas logo no primeiro dia de aula eu explico os cuidados que tem que ter com todo o equipamento... E digo várias vezes ao longo das aulas: "Não é pra fazer isso, isso estraga o equipamento. E a gente não tem grana da escola prá consertar, né? Sai tudo do bolso da gente..."

F: Exatamente. Tu imagina? E eu tocava bateria, né. Na prática em conjunto, eu sempre toquei bateria. Então, a bateria da sala de música não era nada boa, não estava numa condição boa. Então, eu sempre tinha medo de sentar ali, tocar e ela cair aos pedaços. Na verdade, já...(risos)

N: (risos) A gente já estava fazendo campanha para comprar uma nova...

F: Na verdade, isso aconteceu uma vez na sua aula. Foi o tom, eu fiz uma virada assim, eu terminei a virada, quando eu olhei, um barulho assim no chão, o tom tinha caído.

N: É porque o apoio do tom tava quebrado.

F: Não, era... é.

N: Não machucou?

F: Não, caiu no chão, fora. Fez barulho, né. E caiu no chão. Aí, você não deu uma bronca, mas por saber que o equipamento que já tava ruim. Se fosse outra coisa, certamente eu sairia chorando dali.

N: (risos) E foi boa a aula? Durante o Ensino Médio comigo? Aconteciam coisas legais?

F: Era boa. Sim, sim, no conjunto, sim...apesar de que... é que eu fiz duas vezes, né, você me deixou de recuperação, Neila.

N: Não...

F: Deixou por três décimos, Neila!

N: Porque você não deve ter feito as tarefas que valiam dois décimos uma, um décimo, outra.

F: Não, não fiz.

N: Então, não era justo quando você não fez.

F: Com certeza. Aí eu fiquei...

N: Não te reprovei por três décimos.

F: Não, eu fui pra recuperação só.

N: Há bom! Eu lembro que quando eu passava essas tarefas de pesquisa, trazer repertório... era uma pesquisa tão simples... Era pesquisar uma música e trazer em pendrive pra gente escutar na aula. E depois, trazer a cópia da letra da música escolhida cifrada...Só isso.

F: E a gente analisava junto as músicas em sala.

N: Isso... e também pra escolher o repertório. Quem não trazia não tinha dois décimos. Aí, não tinha como...

F: Naquele ano eu fiquei. Mas o ano seguinte foi o ano que eu entrei no coral. E aí, tinha uma ajudinha...

N: É, tinha um pouquinho. Um ponto extra pra todo mundo do coral. Desde o oitavo, quem faz parte do coral, ganhava um ponto extra...

F: Aí, quando eu entrei no coral, eu fiquei mais tranquilo de não ficar em recuperação com você.

N: Meu Deus! Mas você fez tarefa da outra vez? (risos dos dois)

F: Fiz. Tinha mais gente pegando no meu pé também... Acontece. São coisas de ensino médio. E, voltando ao coral, entrei no coral. Tá. Esperava o arranjo, o momento do coro decidir como seria o arranjo de *Língua*, mas, ao mesmo tempo, o João me botava pra

tocar outros instrumentos. Então, eu lembro que teve um dia que eu cheguei no ensaio, e ele deu um pandeiro na minha mão. Eu não fazia ideia...

N: O João Rafael?

F: João Rafael, estagiário, isso, estagiário de música. Eu não fazia ideia, não fazia ideia. Tenho uma noção. Sempre tive uma noção, mas, assim, nunca tinha pego num pandeiro pra realmente tocar. Fazia aquelas três batidas básicas, não fazia ideia.

N: Então, você aprendeu a tocar a pandeiro.

F: Ali eu aprendi a tocar pandeiro.

N: Que legal! Eu não sabia disso! O João Rafael é um super percussionista.

F: Sim! Só que o pandeiro daquela música, "Maracangalha", era o Tiago Biuzo que tocava. E o João Rafael só me deu o pandeiro na mão porque o Tiago não tinha chegado no horário. E aí, quando ele chegou, eu fui pro tantan. Aí, no tantan tudo bem, o tantan eu toquei, assim, na prática de conjunto do nono ano com o Max, que a minha turma era a turma do grupo "Sambaleou", então, tinha muito samba. Pra sair da bateria e tocar alguma coisa do samba, ou eu tocava um surdo ou eu tocava o tantan, era um dos dois. O pandeiro eu sempre achei muito mais difícil, porque, na verdade, é mais difícil do que tantan e surdo, mas é... eu tava ali. Tava ali indo, sem problema nenhum. E aprendi a tocar pandeiro, eu tinha que aprender, eu tinha que estar seguro de tocar pandeiro em quatro dias, que já era a apresentação... E morria de medo. Tinha acabado de chegar com aquele pequeno trauma da "Neila de antes" ... (risos) imagina se na hora da apresentação, primeira apresentação do coral, eu faço alguma coisa errada... E aí? Como é que eu fico? (risos dos dois) Mas acabou que deu tudo certo. Eu toquei o pandeiro de fato. O Tiago se sentia mais seguro tocando o tantan, e *Língua*, acabou não rolando, porque o arranjo tava muito complexo, e a gente tinha muito pouco tempo pra produzir e ensaiar. E, se a gente fizesse, seria aquilo, né: eu teria todos os instrumentos do coral na minha frente, e, a cada momento, eu ia tocar alguma coisa com duas mãos. Se eu fosse um polvo, seria superlegal... daria super certo, porque, aí, sim, aí, sim, ia dar conta de tudo (risos). Mas estava muito complexo o arranjo de *Língua*, não fizemos.

N: É...tinha pouco tempo.

F: Muito pouco tempo. É. Meio terrível. Mas fiz a apresentação, e, no dia do ensaio seguinte, eu cheguei na sala do coral e disse assim: "Neila, o que que a gente pode fazer agora comigo? Porque eu sei que tem a inscrição do coral pra fazer parte do coro, nunca senti tanta vontade, mas tô aqui com vocês e gostei. E agora, o que que eu faço?"

N: Você se surpreendeu, né?

F: Sim, sim. Foi uma sensação incrível estar ali!

N: Viu? Tirou o trauma...

F: Tirei o trauma da Neila... E aí, você estava começando o arranjo novo com o grupo. Era o arranjo de "Relampião". E aí, eu tentei assim: "pô, deixa eu tentar cantar..."

N: Ah, legal, aí, você começou a cantar.

F: Aí eu comecei a cantar no meio do ano, né. Comecei a cantar, entrei como barítono, pensando: "Meu Deus, será que eu tenho tanto grave assim na minha voz pra dar conta e permanecer como barítono?" E eu continuo como barítono até hoje...

N: Descobriu a sua voz.

F: Descobri a voz, sim, de fato.

N: Você não sabia que tinha uma voz mais pro grave.

F: É... daí em diante, só coisa boa, só coisa maravilhosa.

N: Ah, que bom!!! (risos)

F: Porque, na verdade, no coral, eu nunca, nunca fui um "cantor" do coral, eu fazia...

N: Foi, sim.

F: Fui... mas eu não era... começava a fazer um arranjo do coro, né, cantando com todo mundo lá... eu começava cantando, dava dois, três ensaios, eu já ia pegar um instrumento. (risos)

N: Você sempre teve, assim, um chamado mais pros instrumentos, de certa forma...

F: Mais pros instrumentos... Sim. E uma coisa assim que faltava, era percussão, algo rítmico... porque você tocava piano, e faltava aquilo, né, faltava ... aquela batidinha, assim, de fundo, né?

N: E você já escutava a batidinha.

F: Já escutava a batidinha.

N: E você já queria...

F: Já tava ali, ó... Hum... nessa parte vai ter aquilo... depois vai vir aquilo...e isso... na verdade, eu sempre fiz assim. Eu cantava em dois, três ensaios, depois...

N: Você já tava pensando na percussão.

F: É... Ia lá catar no armário a percussão, não sei...

N: E você tinha essa liberdade.

F: É... conquistei, né? Porque, no início, também foi assim: "Ah, Fred, você está se sentindo confortável cantando?" - Tô. "- Mas, vem cá, se você quiser tocar ..." - Toco. E aí,

você me deu a liberdade de fazer isso, claro. Até porque meu trauma ainda tava saindo... (risos dos dois)

N: Tadinho. Eu nem sabia disso. (risos)

F: É brincadeira. (risos)

N: Tanto que pra mim foi uma surpresa, essa história do “trauma”. Ai que horror. (risos)

F: Eu tinha. É...(risos)

N: E essa diferença que você passou da “Neila da sala de aula” pra “Neila do coral”, do ensaio do coral é importante pensar... Pra mim é muito difícil também trabalhar na sala de aula sob pressão - aquele currículo obrigatório, fora do tempo da música, né... prova e tudo mais...

F: É, sim, sim... e no coral se inscrevia quem queria. Na sala de aula, é todo mundo que tá matriculado na escola. E ainda tinha que dividir o ano com artes, menos de um semestre se não me engano... era pouco tempo...quando começava a ficar legal, já estava na hora de trocar pra Artes [Visuais], né?

N: Pois é... Era tudo muito rápido... essa troca era feita com pouco tempo de aula....., mas então... legal que você quis ficar no coral, né?

F: Sim, sim. Eu não sei porque... Eu lembro que o ano de 2016, não, foi 2014, que ano foi? Foi 2014 que eu entrei, foi 2014. É... a maioria do grupo tinha viajado pra Ouro Preto. Eu não tinha tido experiência de Ouro Preto, só escutava as histórias. Eu tava no nono ano.

N: O FESTCOR começou em 2012, depois da viagem para Ouro Preto.

F: É... então tinha feito dois anos da viagem.

N: É o sétimo FESTCOR agora. O sexto foi ano passado. Você entrou dois anos depois da viagem.

F: Dois anos depois. É, dois anos... entrei na metade do ano de 2014. E a viagem foi mais ou menos assim, né... perto do final do primeiro trimestre. É, algo assim.

N: Eu acho que foi em setembro. Não me lembro... não me lembro, sou ruim de data.

F: Por aí... E eu entrei quase no mesmo mês que fazia dois anos da viagem. Todo mundo sempre falava muito bem dessa viagem. Foi “a viagem do coral”, um marco. O grupo tava muito bom! O grupo tava muito unido, todo mundo amando aquilo. O repertório maravilhoso! A gente fez várias músicas desse repertório depois. E quando eu tive a experiência do coral, o primeiro contato, eu vi que tinham vários amigos meus que eu não

sabia que eram do coral, eu nem fazia ideia que eram do coral, e eu conversava com eles no dia a dia da escola... Então, foi mais um impulso pra continuar querendo fazer parte do grupo, mesmo sabendo que eu seria, mesmo que: "Ah, não fiz a inscrição, né? mas tô ali, pulei a janela, e... bem, como eu gostei... né?" Foi maravilhoso, uma experiência boa.

N: Essa coisa de "pular a janela" não tem, não... porque, na verdade, a gente aceita gente o ano inteiro. Tem inscrição pra poder ter um grupão inicial, né. Mas não é que não possa entrar depois, tanto que você viu que vários entraram depois que você entrou.

F: Sim, sim, é porque parece que não pode, né. É que tem o grupão inicial, e algumas pessoas desistem também. Normal...

N: E por isso tem pessoas que vão entrando, mas aí não pode ser qualquer um...porque o trabalho já está em andamento...então tem que ser alguém que dê conta, mesmo sem ter passado pela fase inicial - que é importante, né?

F: Eu!

N: Sim! Rsrs Que legal que você quis ficar!

F: Quis ficar. E eu lembro que tava começando o arranjo de "Relampião" e algumas outras músicas que tinham tocado na apresentação da viagem... Então, eu comecei cantando "Relampião" e fui... continuei tocando as outras músicas, que o coral já tinha tocado na primeira apresentação. É, "Relampião". E você: "Fred, você quer cantar mesmo?" Posso cantar. "Mas você prefere tocar instrumento?" Toco instrumento. E aí, eu comecei a tocar instrumento, mas eu lembro que a música não deu muito certo, por causa de tempo, né. É difícil, né, trabalhar com muitas músicas durante o ano.

N: Era um arranjo grande e...

F: Era um arranjo bem grande.

N: ...e também acho que as pessoas não estavam muito gostando da sonoridade do arranjo. Aí, senti que tava um negócio meio assim...

F: É... o pessoal do barítono realmente não gostava mesmo, não. Eu entrei, já falaram pra mim: "Cara, humm...".

N: Olha. Tá vendo? E a música era bonita, o pessoal queria cantar a música, mas quando começou a fazer o arranjo... o pessoal ... não sei por que, não gostou do arranjo...

F: Era um baião gostoso, né. Era um baiãozão, assim, né, gostoso.

N: Era, bonito, mas o arranjo era pensado mais para um grupo vocal...Não estava mesmo funcionando para um grupo grande como o nosso..., mas, e aí... continua contando como foi tua experiência. Por que que você quis ficar?

F: Ah, eu gostei, né? Quando você gosta da coisa...

N: O que que você gostou?

F: Ah, então, na verdade, é... verdade, tem um fator anterior a isso. Eu estudei no Pedro II desde muito cedo, desde criança, eu...

N: Desde o primeiro ano?

F: Não desde o primeiro, acho que foi desde o segundo, ou terceiro... desde o Pedrinho. Eu passei no mínimo três anos no Pedrinho, três ou quatro, e fui até o Ensino Médio. E sempre teve a Educação Musical. Na época, eu tocava flauta adoidado, né. Era aquele “Tema da Nona Sinfonia de Beethoven”, era “Tema do Titanic” ... É óbvio que na época eu não sabia, eu não entendia, mas a paixão pela música começou de uma forma muito grande. Eu comecei com as aulas no Pedro II, e eu já quis começar aula de bateria, porque eu via vários grupos musicais que tocavam bateria. Meu pai sempre me botou pra escutar rock progressivo, então, a bateria era um troço muito doido na minha mente naquela época. Só que eu queria entender o que que era aquilo. E comecei a ter umas aulas, foram poucas, quando criança. É... Depois larguei, mas eu sempre fui de batucar muito, sempre batuquei. Sempre, sempre. É... eu tenho uma prima na família, que ela é cantora, sempre cantou samba. Quando eu ia, eu sempre pegava um ovinho e ficava lá no ritmo. Então eu tive um aprendizado, principalmente cultural, com isso. Só que eu fiquei muito tempo sem explorar esse lado, porque eu também não entendia muito bem o que que era isso da música, de estudar música. Eu achava que o Pedro II era o suficiente, né, claro, porque estar na escola parece que é aquilo, né. Mas infelizmente não é. E, mesmo assim, durante todos os anos seguintes, do ensino fundamental, no Pedro II - no Pedrinho, no Pedrão, é, até o nono ano, até eu chegar no nono ano, eu não tinha entendido direito o que era aquilo de música que eu tinha dentro de mim. E aí, chegou o nono ano, com a prática de conjunto, o professor era o Max, né. Grande Max. E logo no primeiro trimestre, a primeira avaliação grande era tocar uma música, e aí, eu fiquei completamente abalado, assim. Eu toco bateria, toco bateria..., mas como é que eu vou tocar uma música, assim? E ter que ensaiar com uma banda da minha própria sala? Será que realmente tenho essa capacidade? E aí, eu descobri um site que é uma bateria virtual, só que você toca como se tivesse digitando, e eu meio que escutava o som, reproduzia o som como se tivesse digitando e pensava qual era o movimento na bateria real que eu teria que fazer. Então, meu estudo na bateria era digitar no teclado, que eu escutava o som e comparava com a música.

N: Você tornava audível uma ideia ali, digitando no teclado, e depois, na sala de aula, você...

F: Eu reproduzia aquilo.

N: Reproduzia aquilo com a bateria. Legal.

F: Com a bateria. De fato. E, no mesmo ano, o ano que eu cheguei no nono ano, né, no nono ano do fundamental, foi o ano do FESTCOR, da viagem para Ouro Preto, e o primeiro FESTCOR. Então...

N: Ah! Que legal. Você participou do FESTCOR já na primeira edição?

F: Participei.

N: Ah, que bacana! Você participou do FESTCOR antes de entrar pro coral.

F: Sim, sim. Eu participei dois anos do FESTCOR, sem estar no coral.

N: Uma no nono ano, e outra no primeiro ano do ensino médio.

F: Isso.

N: Legal.

F: E, só que, assim, quando o Max virou pra sala, pra turma e falou que ia ter o evento, eu fiquei louco, queria chamar todo mundo pra tocar qualquer coisa. Eu fiquei louco, louco, louco.

N: Que legal.

F: Tinha aquele número de vagas um pouco reduzido pra bandas de ensino médio e nono ano. Então...

N: Do Ensino Médio?

F: É, e do nono ano.

N: É, na verdade, não era pra ter nem nono ano.

F: Exatamente.

N: Era pra ter só banda do coral.

F: É, pra ver como as coisas mudaram.

N: Mudou naquele ano mesmo. No primeiro ano, os amigos do nono ano começaram a perguntar: "Pô, a gente não pode participar só porque a gente não é do coral? e tal. Aí, a gente resolveu abrir pro nono ano.

F: E aí, teve que abrir pro ensino médio também.

N: Acho que só no ano seguinte.

F: Ah, é?

N: Primeiro ano foi nono ano e bandas do coral. O segundo ano abriu pro ensino médio.

F: É porque, no segundo ano, eu entrei pro ensino médio, e já tava alí também.

F: E acho que, no terceiro ano, a gente abriu pra oitavo.

F: É, talvez... mas aí, eu fiquei completamente louco, quando o Max falou que poderia ter o evento, era uma experiência nova pro colégio inteiro! E eu lembro que, assim que ele falou, eu quase dei um grito na sala, assim: "Quem quer ter uma banda comigo? Quem quer entrar numa banda?". É, quer dizer... foi mais ou menos isso que eu falei. E ninguém da minha turma quis tocar... não de primeiro momento, mas eu encontrei um outro grupo de uma outra turma, que era todo grupo da outra turma. A gente era bem unido, tinha bastante coisa em comum. Na minha turma tinha o grupo *Sambaleou*, aí eu toquei com eles, e toquei com aquela outra banda também. Achei o máximo, assim, duas bandas pra tocar e tal. É... foi uma experiência muito boa, aquela novidade daquele evento, pra todo mundo, né? É... e eu alí, super feliz: "Meu Deus, o evento, FESTCOR". E aí, no segundo ano, eu toquei em mais bandas, eu toquei em bem mais bandas, acho que seis, era muita coisa. Eu toquei em seis!! Segundo ano, já foi dividido em quatro blocos. E o engraçado é que eu toquei nos quatro.

N: Que legal! E no coral, como é que foi tua experiência no coral?

F: No coral, foi no ano seguinte. Foi no III FESTCOR.

N: Foi no terceiro?

F: Foi no III FESTCOR que eu entrei no coral. Eu entrei pro coral e já tinha em mente o FESTCOR, porque pra mim era praticamente a mesma coisa, era como se fosse tudo junto. É, de certa forma, é tudo junto, mas antes de entrar no coral, eu tinha a ideia de que o coral parava pra fazer o FESTCOR.

N: É... não para.

F: Não mesmo. Os dois alí...

N: A gente continua ensaiando e, ao mesmo tempo, organizando o festival.

F: Sim, sim, aquela reunião sempre depois do ensaio. Muito bom. E aí, eu entrei no coral, começando a tocar e a cantar um pouco, me interessei pelo FESTCOR, e já trabalhei na equipe do palco.

N: Na equipe de música...

F: De palco, especificamente. E foi o ano em que eu toquei mais... não, não foi. Continuei tocando mais ou menos na mesma quantidade de bandas no FESTCOR. Acho que

no segundo ano foram seis, no terceiro ano, aumentou pra doze, talvez... E foi uma experiência... E aí, no III FESTCOR, trabalhando com o coral, trabalhando no evento, ... e fazendo tudo ao mesmo tempo, né, ensaiando com o coral, ensaiando para o FESTCOR, tocando com o coral e tocando no FESTCOR. Teve algum momento, eu não lembro direito qual, porque a emoção foi tão grande, que eu não lembro onde eu estava, em que situação eu estava, só lembro que ali eu decidi que eu ia seguir a carreira de músico pra minha vida inteira! Com certeza... obviamente, foi por causa do coral, de toda a experiência que o coral me deu, da oportunidade de participar de tudo isso... Aprendi muita coisa, já de primeiro momento, assim: "Faz um arranjo percussivo pra *Língua*, do Caetano Veloso, em uma semana!" (risos)

N: Eu não sabia que você tinha tanta ideia.

F: É, exato. Eu não sabia que eu tinha tantos sons gravados na minha mente.

N: Gravados ou você criava?

F: É... eu tinha a reprodução dos sons na minha mente, né. Eu pensava neles, mas modificados, com coerência pra música, pro arranjo.

N: Mas que você criava?

F: Também... não... sim, sim, sim. Eu tinha... é porque eu...

N: Mas que você já tinha escutado.

F: Eu tinha a reprodução do timbre dos instrumentos, tipo, é um tantan - tem três sons que você pode fazer... um pandeiro também – tem vários sons... mas como posso casar esses sons pra que tenham coerência com a música? Qual o ritmo que eu vou usar? E qual a intensidade em cada batida? Aí, isso é modificado.

N: Você não sabia dessa tua capacidade de escolher, de compor ...?

F: Não, não mesmo. Eu não sabia dessa minha capacidade de escolher, de compor com os sons porque eu nunca tinha tido a experiência de escutar uma música e falar: "Ah, eu vou pegar um instrumento e vou colocar esse instrumento em cima dessa música". Porque antes era só flauta, lendo a partitura...

N: Mas e no primeiro ano do ensino médio e no nono ano?

F: Ah, mas era só bateria. E surdo, tocando com um grupo de samba.

N: Mas então o coral ampliou isso, na medida em que...

F: Ampliou, acho que, umas 300 vezes mais.

N: Por quê? O que que tinha no coral que não teve no ensino médio, no nono ano, em outras ...?

F: Eu não digo nem que não tivesse, né, que não tivesse o material ali pra eu usar, mas não tinha alguém ali dizendo: "Pô, testa isso e escuta o resultado".

N: Ah, isso é legal...

F: Testa isso agora, nesse momento.

N: Não tinha um momento pra você fazer isso.

F: Exato. Exato. Eu escutava música e reproduzia música. Só que no coral a gente fazia o nosso arranjo. É diferente. É diferente porque as experiências antes do coral, em prática de conjunto na aula, eram literalmente tocar a música como ela é, tem a música - você copia e cola, com seu grupo tocando.

N: Ah, entendi...que legal...

F: Com seu grupo tocando. É uma experiência muito boa, óbvio, pra quem não tem oportunidade de fazer isso na vida, a escola dá uma oportunidade muito grande, mas o coral... é outra coisa. É um momento ali que você tá interagindo com a música de uma outra forma. E eu trabalhava com os mesmos instrumentos, tanto que, às vezes, eu ia na sala de música pegar um instrumento pra levar pra sala do coral, e tinha que voltar o instrumento pra lá.

N: Então, não é uma questão de ter instrumentos diferentes, mas de como eles eram pensados musicalmente... A diferença era o modo de...

F: De trabalhar com os instrumentos. Isso mesmo. Era diferente o modo de lidar com os mesmos instrumentos na música. E eu era mais sozinho também no coral, né. Não completamente, mas eu era mais sozinho, eu tinha uma independência maior também. Então, eu tava ali, eu pensava no geral. No início não, né? No início tinha o João Rafael, que me dizia... e eu nem tentava entender o que ele queria fazer, eu só aceitava, né, ele falava, "Vamo" e eu ia! Porque era muita ideia boa, muita informação, eu não conhecia tanto os instrumentos. O mesmo acontecia com as vozes. O arranjo das vozes tava ali, trazia muita informação... E a gente não conhecia muito a nossa própria voz...como cantar ou fazer uma coisa ali... e tinha também aquilo de conhecer a voz em grupo porque cantar junto é totalmente diferente de cantar sozinho, né? Às vezes a gente sugeria uma coisa no arranjo...e você dizia o que a gente devia fazer pra aquilo acontecer e a gente fazia... e ficava legal.

N: É... tinha uma experimentação...porque as vezes a ideia é ótima, mas tem a técnica, né? O jeito pra fazer aquilo. Mas uma coisa que você falou é muito importante: o modo como você se relacionava com os instrumentos, e que não tinha alguém que falasse assim: "Faz aí, inventa".

F: Isso! E sempre... tinha lá a mesa com os instrumentos, aí eu olhava assim: "Que que eu posso usar agora, enquanto o coral tá cantando isso?". Ía lá, pegava e tocava. Aí, tocava e, tipo: "Poxa, mas não tá tão legal. O que que eu posso fazer aqui pra ficar legal? Eu quero usar esse timbre desse instrumento, mas não tô gostando". Aí, por exemplo, eu lembro que às vezes você virava pra mim e falava: "O que que você tá tocando?". Aí, eu ia lá e tocava. Aí, você falava: "Oh, não tá ruim. Isso aí pode caber muito bem na música. Se você quiser, pode testar outra coisa também. Aí, você dava uma opinião de outra coisa. Aí, eu testava aquilo e ficava com aquela dúvida: eu sigo o que eu fiz antes... eu sigo o que eu testei agora... eu continuo testando outra coisa... E agora? E agora? O que que eu faço? Aí eu fui ficando cada vez mais seguro prá escutar melhor, prá escolher... prá sentir a música, o arranjo das vozes...E tinha muitas ideias do João também. Eu lembro que o João, ele...

N: O João abriu o leque, né.

F: Totalmente, totalmente. O João, eu lembro que ele tentava colorir mais... tentava usar maior quantidade de instrumentos e prá isso tinha que trazer outras pessoas do coro pro grupinho dos instrumentistas, e ali a gente tentava elaborar uma coisa que não soasse barulhento, que ficasse legal, e que também não faltasse cantores pro coro, né?

N: Que equilibrasse, né?

F: É... Que ficasse algo bem... bem concreto ali, uma base mesmo pro arranjo, assim, tipo: "Ah, não tá exagerado... tá gostoso de ouvir". Na maioria das apresentações, eu tava ali... com os instrumentos, aí, vinha uma pessoa tocar tantan, aí, acabava a música, essa pessoa ia pro coro cantar e chegava outra pessoa pra tocar qualquer outra coisa, pandeiro por exemplo. E eu ali, sempre ali. Eu podia estar tocando um caxixi, mas eu tava ali.

N: Aquele som pra você era uma...

F: Era "uma"... Era realmente... Era um lugar... que eu gostava de estar... Eu escutava... e sentia falta de algum outro instrumento fazendo ritmo... Só o piano... Não é ruim, não é ruim, mas tem um piano tocando forte, você tem um coro cantando forte, vamo botar ali um pouquinho de uma outra força, assim, de ritmo... só pra... pra completar mesmo esse grupo gostoso. E a gente cantava muito samba, né. Samba, voz e teclado, parece que falta... a gente sente aquela falta... falta aquele surdo. Falta aquele surdo. (risadas)

N: E a gente não tinha surdo. A gente... você as vezes pegava o surdo da sala de música.

F: Pegava da sala de música, isso.

N: E às vezes você botava outros instrumentos com o papel do surdo, né.

F: Também. O Tantan...

N: Como é que era a percussão do coral, assim? Como é que era a composição dos arranjos? É... todo mundo fazia? Fazia quem queria? Espontâneo? Como é que isso acontecia?

F: Bom, depois de um certo momento, eu já tava ali, me colocando em uma posição de instrumentista do coral. Era como se eu não fosse do coral, só tocando instrumento. Então, eu chegava na sala do coral e já tava ali com minha bancadinha.

N: E você fazia parte do coral, mas você se sentia como um percussionista.

F: É, não que eu me sentisse fora do grupo, de forma alguma, mas eu queria estar ali tocando, não queria estar só cantando, queria estar tocando alguma coisa. Numa música nova, quando a gente ia começar ler um arranjo, eu começava cantando e já ia pensando em algumas coisas. E aí, quando o grupo tava começando a ficar mais seguro da letra, da sua parte no arranjo, do que ia cantar de fato, eu partia pra pegar um instrumento, né? Eu começava a fazer uns barulhos, primeiro pegava leve - pra não ter muito problema, no início. E...

N: Mas você achava importante você cantar no início? Prá...

F: Sim. Sim, era sempre importante cantar no início porque cantando eu pensava muito mais na composição do arranjo, geral, não só percussivo, né.

N: Ah, que legal.

F: Me vinha mais ideias cantando e também observando o que cada naipe do coro cantava pra entender de fato o que que ia naquela música, naquele arranjo. Porque o início do arranjo nunca é todo mundo cantando bonitinho, o teclado, o piano, tocando. Sempre tem que passar a voz - voz por voz... Ir juntando as vozes... E o arranjo vai crescendo junto. E era o que eu fazia literalmente também, né. Eu começava a cantar junto, mas uma hora eu começava a tocar junto também, a ter ideias mesmo, aí eu parava de cantar.

N: Aí o arranjo já tava ficando de pé, já soava prá você...

F: Aí o arranjo já tava ali, com as estruturas todas já.

N: Você já conhecia todas as partes, já conhecia o arranjo vocal. ..Ah, legal isso, não sabia desse seu modo de sentir a música... Muito bom.

F: Isso veio de uma forma muito intuitiva, né? Porque como é que eu ia pegar um instrumento pra tocar? Por exemplo, um pandeiro, sem antes ter o arranjo do coro dentro de mim, né?

N: Agora uma pergunta, aqui, que me veio à cabeça agora, eu falando com você. Você acha que essa experiência de cantar o arranjo te dá um outro modo de viver a música? Não só aquela música que você tá fazendo arranjo, mas te dá uma outra... uma outra... experiência mesmo?

F: Um outro sentido, uma outra percepção da música?

N: Uma outra percepção não só dessa música, mas de qualquer música, pra fazer arranjo instrumental. Você acha que passar por esse processo de cantar um arranjo vocal, as várias vozes - quatro, três, seja lá quantas tiver no arranjo - te dá uma outra experiência, uma outra percepção, como instrumentista, como arranjador instrumentista?

F: Sim, dava, sim.

N: Por quê?

F: Porque eu entendia, eu entendia detalhadamente o que cada um fazia, o que cada voz fazia... como cada voz se comportava pra poder elaborar o arranjo da percussão. Então, eu também entendia escutando... Ah, é um pouquinho difícil explicar isso, né.

N: É sim.

F: Eu entendia as vozes...Acho que uma experiência importante do coral é você entender as vozes, como elas se conectam, perceber também como elas podem fazer muito mais do que uma melodia... Você escuta o coral cantando. Se estiver cantando todo mundo a mesma melodia, o mesmo ritmo, sem nenhum detalhezinho, assim...

N: Em uníssono?

F: É... em uníssono, você tem uma ideia. E quando começa a abrir, quando começa a fazer a abertura das vozes... ou, por exemplo, o barítono fazer uma ideia de baixo [instrumento] em alguns trechos - aí você já tem uma outra ideia, até mesmo do que é “música”. Porque muita gente acha - ah, eu achava, né -, que música tem que ter ritmo, harmonia e voz (a melodia). É isso. Música é isso. E aí, você começa a escutar uma voz fazendo... ritmo ...? Como assim? E aí, a ideia de coro..., mas o que o coro faz não é cantar cada um a sua melodia? Mas tá fazendo uma harmonia... eles juntos fazem uma harmonia! E aí, você fica assim: “caraca...!! como é que é isso?”

N: E uma coisa que você falou também, às vezes, fazendo um timbre, né, fazendo um ritmo, ou uma outra função mais “instrumental” ...

F: Então... não só uma melodia, mas sílabas, sílabas sem uma nota específica, imitando uma percussão... Tinha outras experiências também... O final de *Três Cantos dos*

Índios Khraó O coro todo faz “Haaaa...” [ele faz um som de um suspiro com a voz imitando o final da música]

N: É, por exemplo.

F: É, mas já voltando... eu tive uma outra ideia de música dentro do coral, completamente diferente da que eu tinha antes. Saber que aquela portinha, aquelas duas portas, que se abriam eram... pareciam um paraíso. Sabe, aquela ideia de paraíso? Abre a porta e vem aquele, aquele... aquela coisa assim, quase exuberante, magnífica?! Eu entrava no coral e ficava assim: caraca!! Outro mundo, né?! É outro mundo diferente de qualquer outro que eu fazia parte - tanto de casa, quanto da rua, de dentro do colégio, obviamente... E não é só porque a sala era isolada acusticamente, mas era... todo mundo ali estava diferente. Todo mundo agia de uma forma diferente, todo mundo tava ali pra música, mas não era aquela música de tocar assim: "Ah, vamo reproduzir a música do jeito que ela foi gravada inicialmente". Então, é uma... ô, experiência, hein, ô, experiência!! ô, santa experiência!

N: “Santa” é ótimo. Por que “santa”? por que “santa experiência”? Fiquei curiosa agora...

F: É... porque é como se tivesse voltando pra um... mirando em algo... sobrenatural?... não sei... Algo assim... porque a gente tava ali realmente num outro mundo, numa outra dimensão. Eu gosto de fazer essa metáfora ...a sala do coral como um templo... porque... não sei explicar...Todas as pessoas ali presentes no coral estavam ali porque queriam muito estar. Deixavam de curtir ou até almoçar mais tranquilamente na uma hora livre entre turnos pra estarem no coral. Então, eu acredito que buscavam algo...Eu, particularmente quando terminava um ensaio, me sentia renovado, feliz demais e querendo mais daquilo.

N: E essa “outra dimensão”, ela é a escola também? Ela faz parte da escola? Qual a relação que você faz dessa “outra dimensão”, dessa porta que se abria quando você entrava na sala do coral, com o que tava fora da sala?

F: É. Eu nunca pensei nisso... Eu fiquei treze anos no Pedro II, dentro do mesmo *campus* - do Engenho Novo... e é óbvio que eu não tenho uma mesma experiência com a escola nesse tempo todo porque nem o Colégio foi igual nesses treze anos que eu passei lá dentro, né?... É difícil também você pegar uma instituição de ensino que tenha sido a mesma experiência para todo mundo... com certeza isso muda... e também... depende de como cada um tá ali - pra professora, vai ser diferente, pro técnico administrativo, deve ser diferente, pro terceirizado, deve ser diferente. Eu só sei como aluno. Então, eu digo só como aluno... e como o aluno que eu fui, né... Agora isso – essa relação do coral com a escola...Eu acho que

nosso coral só pôde ser feito como ele foi feito por estar dentro de uma escola, do Colégio Pedro II, né? que ao mesmo tempo tem uma coisa muito igual – o uniforme, as salas, os livros, as provas...mas com alunos e professores diferentes, pessoas muito diferentes, uma escola pública, né?... e a sala do coral era uma diferença na escola, um caso à parte ao *campus*, à toda essa estrutura do colégio: tava ali dentro do prédio, organizado com um numerozinho lá - sala cinco, naquele corredor, do outro lado, da sala de Artes [Visuais], de frente pro varandão -, mas era diferente... era um lugar à parte da escola. É óbvio que ainda era uma escola, mas era diferente daquela escola da sala de aula. Tanto que eu não quis sair do coral quando quis sair do colégio... Uma das funções da escola básica é fazer o aluno se adequar às normas impostas para a vida em sociedade, e fizeram da escola um local de “normatização social”. No coral era o contrário...lá a gente ia saindo de uma normatização por causa da liberdade que a gente tinha de construir as coisas conforme a gente ia pensando junto – nas conversas de planejamento e de avaliação das apresentações, nesses processos onde a gente preparava as músicas, criava os arranjos, as intenções das músicas, as apresentações, era tudo pensado junto... Então em vez de seguir uma norma, a gente ia seguindo aquilo que fazia os ensaios renderem, todo mundo estar ali envolvido e as coisas funcionando e tal – desde a sala bem preparada para os ensaios até a preparação das músicas mesmo, os ensaios extras com os lanches coletivos... que eram animados, ne? É claro que isso era feito dentro da escola, então tinha os limites, né? Mas... não é que a gente não tinha normas... mas as normas iam sendo colocadas pela gente mesmo, conforme a gente sentia necessidade. Em alguns casos, essas normas iam aparecendo de um modo espontâneo por causa da vivência dentro do coral... Tinham pessoas que ocupavam algumas funções porque começaram a fazer e passaram a fazer sempre porque gostavam... Os monitores ajudavam a organizar, mas ninguém tinha aquele papel de “mandar”. Por exemplo, ninguém pedia prá alguém chegar mais cedo e arrumar a sala para o ensaio. Mas durante muito tempo eu fazia isso, sem nunca ninguém ter me pedido. Todo mundo meio que funcionava também por si só, mas pensando no grupo...E também as coisas iam variando ou mudando mesmo conforme novos cantores chegavam... Nunca era o mesmo coro porque pessoas saíam e pessoas entravam a cada ano... a gente ia pegando as coisas que cada um trazia, as ideias, os gostos, aquilo que cada um sabia fazer ou descobria que gostava de fazer. Então tudo isso faz toda a diferença... Eu me sentia muito bem no coral por isso... porque era um ambiente acolhedor, eu me sentia seguro lá dentro, eu tinha confiança nas pessoas e em mim mesmo – fazia algo que eu gostava, que eu podia fazer bem, que me fazia bem e que podia fazer bem a outras

peças (nas apresentações), porque é isso que a arte proporciona quando é feita por vontade própria, com todo mundo ali querendo também, fazendo aquilo sem pressão, sem cobranças...Então todo mundo podia estar ali de uma forma tranquila, feliz. As pessoas estavam ali de um modo diferente, com outro intuito... É claro que a gente aprende muitas coisas, mas a gente não aprende tradicionalmente, a gente aprende completamente no sentimento, é intuitivo o aprendizado dentro daquela sala. E o ensinamento é muito mais complexo, porque você é ensinado sobre a vida...O que a gente aprende tá só ali, que é diferente de todo o resto do colégio. Isso no nosso coral do Colégio Pedro II do Engenho Novo, né?

N: Como é que é esse aprendizado no sentimento?

F: É... você não está mostrando a partitura, ... e a gente tem que reproduzir o que está na partitura mas de uma... Tá me faltando a palavra... era muito mais gostoso de aprender o que tava na partitura, no coral, do que na aula de música, sabe? É uma coisinha assim... diferente. Porque acho que a relação é diferente, né.

N: Como assim, “a relação é diferente”?

F: A relação com a partitura, a relação entre as pessoas, a relação com a música, com a sala, com tudo! É diferente...Você pega a partitura pra outro intuito, não é só pra tocar a melodia de uma música na flauta, pra aprender a ler partitura... pra fazer uma prova. No coro é bastante diferente, tem o sentimento dos que estão fazendo parte e passando a música... e isso é considerado. E também...a música não tá pronta na partitura, mas a partitura... Fica bem claro isso: que a música vai sendo construída a cada ensaio, nas relações das vozes, nas relações das pessoas e... em tudo isso tem sentimento ...vários sentimentos...e isso tudo vai para a música também... ou vem da música, né? Com certeza está na música... e vai pra partitura também...dá vontade de ler... Parece que você tem um sentimento até pela partitura. Eu tenho as minhas partituras do coral até hoje! Guardo com carinho. E... difícil...não sei explicar muito...É muito difícil.

N: É difícil falar, né, é pra mim também... eu tô tentando escrever uma tese sobre isso ..é difícil. Não é uma dificuldade só tua. É que... parece que as palavras... não dão conta.

F: Cadê, né? Cadê palavra? Cadê, cadê? Vem, palavra. Não tem...

N: É... mas é difícil mesmo... Você pensa no coral como uma escola?

F: Ah [o coral] é uma grande escola. Mas não é aquela escola. Você senta numa cadeira, mas não é aquela cadeira, não é a mesma cadeira, não é aquela cadeira que você vai ter uma pessoa na frente falando coisas. Mas você para pra pensar: "Ué, eu sentava na

cadeira, e tinha uma pessoa lá na frente falando coisas. Pô, como assim é diferente?". Mas é diferente. É diferente. É difícil explicar, é o mesmo... é a mesma coisa, mas diferente... acontecem as mesmas coisas: eu entro na sala pela porta, a porta é fechada completamente, ligo o ar-condicionado, sento na cadeira, tem lugar pra você sentar, cada um tem sua posição específica, se sentar diferente dá conflito. E olha que dá mesmo... Olha que dá, porque só aquela "Faixa de Gaza" entre os naipes... (risos) imagina misturar... (risos)? Você tem lugar específico pra sentar, você tem que esperar uma ordem, assim: "Canta agora". É... tem a questão de que você tem que fazer o que está escrito. Tem uma pessoa na frente mandando você fazer aquilo. Só que, tipo, na sala de aula, eu entro, o ar-condicionado pode já estar ligado, né, porque é geral. Eu sento, não obrigatoriamente eu tenho um lugar específico, né. Tem uma pessoa na frente falando, e eu tenho que seguir o que tá escrito no papel.

N: E qual a diferença, então? Você falou duas coisas iguais, muito parecidas.

F: As duas coisas são iguais, mas é diferente...

N: A gente sabe que é diferente.

F: Eu já falei que é a mesma coisa. É a mesma coisa diferente. É, eu acho que...

N: Quando você senta no lugar, por exemplo, por que que você senta naquele lugar? Faz sentido você sentar naquele lugar no coral?

F: No coral? Faz, óbvio. Óbvio que faz, aquele espaço que tem determinado para mim é o que faz sentido pela extensão vocal.

N: Mas por quê?

F: Aí, é essa a questão.

N: A extensão vocal?

F: É o naipe. Eu tô ali no naipe de barítono, eu tenho do meio pro canto direito da regente, é... Atrás, na segunda, terceira ou quarta fileira, é ali. Eu tenho aquele espaço. Se eu for mais pra trás, ninguém vai me ouvir. Se eu for pra frente...

N: Você sabe que se você for pra trás, fica diferente...

F: Sim.

N: E nunca ninguém pede pra você não ir pra trás.

F: É... Verdade... É, mas se eu for pra trás, eu vou perder.

N: Então faz sentido você estar onde você está.

F: Faz sentido. Faz sentido. Acho que a questão de ter um lugar no coro, nesse caso, faz sentido explicando pela organização de um coro por naipes, uma necessidade ...

N: Eu me lembro que teve uma época que você não tava querendo ir mais pra aula, mas você ia pro coral.

F: É. Na verdade, é... depois do dia 31 de maio de 2016, centenário do samba.

N: E eu queria entender por que você ia pra sala do coral animado e passava batido pela escola...

F: Tá vendo? É diferente. Aí é uma boa explicação minha do que que era diferente. Mas eu tava com muito problema no colégio. E aí, como instituição de ensino, que você é avaliado.

N: É importante você falar disso, por mais difícil que seja pra nós dois, porque isso é uma força também, pro coral como uma experiência de vida, sabe? Porque eu sei que pra você foi difícil, e pra mim também. Mas você deu a volta por cima e hoje você está estudando música numa universidade. Por isso é importante te ouvir, com toda a sinceridade do mundo.

F: Tudo bem. É, dia 31 de maio de 2016, foi o centenário do samba, teve um grande evento no colégio com uma roda de samba linda, no entre turno. Eu não toquei nada, mas eu tava ali, entregue à roda. Eu, literalmente, na roda, não fiz nada.

N: Poderia ter feito.

F: O "Nadal"... É poderia ter feito.

N: Eu chamei alguém, eu acho. O William...

F: É porque eu tava, tava assim, meio que geral no evento. Eu participei da oficina do Rafael, tocando pandeiro, todo mundo já tocava.

N: O João Rafael.

F: O João Rafael. É, teve uma palestra com Henrique Cazes e um outro percussionista mais cedo. Eu também fui.

N: O Negreiros - um super percussionista, especialista em música afro.

F: Isso. No dia... Bem, eu estudava de manhã. Primeira atividade - uma palestra - foi de oito e meia às dez. Eu tava na palestra. A segunda atividade era oficina de pandeiro, eu fui... A minha intenção era ajudar o Nadal a arrumar o equipamento pra roda de samba. Só que aí, eu tava assim, começando a arrumar, você virou pra mim e falou: "Fred, vai ter oficina do João Rafael agora. Você não vai pra lá?". Eu fiquei assim: "Meu Deus, eu fui intimado, eu fui intimado, não tem como eu não ir pra lá". Falei pro Nadal: "Nadal, eu vou te deixar sozinho, eu vou pra lá". Fui pra oficina, de fato, tinha que ter ido...fiquei até o final. É... e aí, na verdade, nesse dia, eu já tava com um peso na consciência muito grande ... do que eu tava passando com o colégio, a questão de avaliação, né, aquela coisa maçante de sala de aula,

de muitas matérias que você não tem a mínima vontade de entender o que que acontece... E no meu caso, especificamente, tinha as matérias que eu tava super cativado, tanto pelo professor ou professora como pelas matérias em si, né, pelo conteúdo, é... eu estava completamente interessado, entregue em sala de aula, mas na avaliação era terrível! E me deu um peso muito grande, do tipo: "Meu Deus, o que que é que está acontecendo? Que que vai acontecer? Mas, o principal de tudo: por quê? Por que isso t'acontecendo comigo?" E, nesse meio, tinha os ensaios do coral, que era basicamente meu único pensamento de nove horas da manhã até meio-dia, até onze e meia, porque eu saía mais cedo da aula pra arrumar alguma coisa no coral. Sempre tinha uma desculpa. Eu não pensava em outra coisa. Chegava no colégio atrasado, quase depois do segundo tempo, quase não podendo entrar. Chegou a acontecer de ter dias que eu não entrava de fato no colégio, e ficava lá no "paisódromo" até a hora do ensaio do coral. Mas, assim, quando eu... saía daquele estado de sono, de manhã cedo, eu não conseguia pensar em outra coisa além do coral. Não prestava atenção na aula, não tinha menor interesse. Saía da aula mais cedo, ia pro coral, porque eu tinha autorização de chegar um pouquinho mais cedo no coral e abrir a sala. É... foi o que me ajudou realmente. E aí, aquela questão, né, o coral é diferente. É diferente! É diferente mesmo! Mas sobre o dia 31 de maio... Eu lembro que eu passei o final de semana todo muito triste por causa de uma matéria que eu fiz a recuperação e tinha ido absurdamente mal, só que era uma matéria que eu gostava. Acho que foi sociologia. O conteúdo na época era incrível, amava, a professora era uma professora contratada, era a Luna, incrível, é uma professora incrível, mas e o modelo de ensino... o que que ele tá fazendo comigo? Sabe? O que que... Quer dizer, eu entendo isso hoje. Na época, eu não entendia que era o modelo de ensino que me prejudicava e que me deixou tão mal, eu tenho sequelas até hoje... É. Dia 31 de maio foi um dia em que eu, depois de receber o resultado da recuperação de uma matéria que eu gostava, estava arrasado. Passei o final de semana inteiro triste, ainda era final de mês, não tinha nem como sair pra distrair a mente, sair com os amigos, qualquer coisa assim. Aí, chegou terça-feira, de manhã, eu tava lá, completamente entregue a tudo ligado à música, porque o dia era da música, o dia era do samba, uma das raízes culturais mais fortes do Brasil em música. E foi incrível, foi incrível, né. Durante a roda de samba, que foi no entre turno, eu tava ali só admirando tudo que tava acontecendo, curtindo muito, e sendo completamente contemplado. Eu tava superfeliz. Completamente oposto do que tinha sido o meu final de semana. Eu não ajudei o Nadal a arrumar os equipamentos, eu não toquei na roda de samba, eu só tava em volta da roda de samba, escutando todas as músicas... as músicas que eu conhecia, eu

cantava, eu tava ali, né. É... mas eu não tava fazendo nada, só tava vendo, curtindo e sendo contemplado. Mas aquele também foi o dia em que eu percebi que eu não daria mais conta de estar na sala de aula. Eu meio que decidi isso, mas ainda tinha esperança de que conseguiria, que daria a volta por cima mais adiante. E aí, eu passei o mês de junho todo meio que me adaptando, conversando com o "SESOP", pensando sobre o que era possível fazer, de uma maneira dentro da burocracia, que fosse legal, né, para parar com a escola sem fechar as portas prá mim depois. E, acho que foi o maior baque no conselho de classe...aí, sim, todos os professores começaram a saber o que que tava acontecendo comigo, porque alguns até achavam que eu tava faltando por faltar, que eu não ia na aula por não ir. E aí, vieram vários professores conversar comigo. A maioria, eu sentia que realmente tava só querendo saber o que tava acontecendo, sem querer ajudar, mas tiveram poucos, poucos, muito poucos, acho que dois, dois professores, não, no caso, um, no caso, um professor que me dava aula, que veio falar comigo de uma maneira assim: "Fred, o que que você precisa? O que que você tá precisando?". Foi uma pessoa que me ajudou muito, que foi o Pedro Cazes, de Sociologia. E aí, outra professora do colégio que falou comigo de novo... foi Neila Ruiz... Neila Ruiz...Acho que foi depois do ensaio do coral ou então antes do ensaio do coral. Não, não... Foi alguma outra situação, que a gente foi pra sala do coral. Ou então, estava resolvendo alguma coisa lá. E aí, a gente sentou primeiro pra conversar, né. Você puxou conversa comigo, querendo saber o que que ...o que ia acontecer... O que que vamos fazer? E aquela conversa foi a maior ajuda que tive dentro daquele colégio, na questão da vida toda, porque o máximo de ajuda que eu recebia da maioria das outras pessoas era pra saber da minha situação no colégio, o que que eu ia fazer ali. Se eu ia trancar matrícula, se eu só ia deixar de lado e tentar correr atrás fora do colégio. Mas você, no caso, foi quem deu aquela... me foi muito, muito importante pra a vida toda, e naquele momento, especificamente, pra me reerguer, ou pelo menos pra começar a dar uma (re)esperança pra mim. Foi quando eu comecei a correr atrás de terapia, que até hoje eu faço, tenho acompanhamento psicológico, com uma psicóloga. E começou lá naquela época. Foi muito difícil ter que olhar pra você, falar que eu não ia mais pras aulas, mas eu iria pro ensaio do coral. Eu tinha um compromisso muito grande com você, com o coral. Naquela época eu era bolsista, fazia parte do seu projeto de iniciação artística com bolsa, era diretor musical do FESTCOR, e o coral, o coral inteiro, né, os ensaios, os arranjos, é... e tudo. Tudo, simplesmente - os equipamentos, todas coisas que a gente conquistou praticamente junto, e que tava ali ainda, né, permanecendo. E eu lembro que, na verdade, você... da primeira vez que a gente conversou, você falou: "Você

não pode vir só pro coral. Você não pode participar de todas as organizações, das produções que você faz no coral, saindo assim do colégio, mesmo não saindo de uma maneira legal, né - porque não tinha um documento dizendo que eu saí do colégio, mas saí... na prática eu saí. E, fiquei meio impactado, assim, com essas palavras de primeiro momento, que depois a gente também foi... foi vendo em que isso daria, né. Como que poderia conciliar uma coisa com a outra. Mas naquela segunda conversa foi diferente... eu já não ia mais prá aula... Eu tinha desistido mesmo... E aí você disse que eu podia continuar no coral, mesmo tendo desistido da escola, mas que eu não desistisse de mim... e eu consegui, eu não desisti...

N: Não foi a música que fez isso? Porque, afinal, você enfrentou um vestibular em Música - e você passou, você tá fazendo Música, e ninguém pede pra você ir, ninguém te obriga a ir, você vai porque você quer, e você vai feliz. Você fala pra mim do curso de Música assim, feliz, e não é um curso fácil, é um curso muito difícil.

F: É muito difícil, Neila! (risos)

N: Pois é... e, no entanto, você não deixa de ir. Não é uma questão de você ser incapaz ou de não gostar de desafios...pelo contrário. Você é muito capaz, eu dei aula de percepção pra você. Você se preparou pro vestibular de música em quantos meses?

F: Não foram meses, foram semanas.

N: Muito pouco!!

F: Muito pouco tempo, Neila.

N: Então... você fez um número de aulas, assim... Foi um intensivão que eu fiquei com medo, te falei isso, fiquei com medo de te pressionar demais, mas você topou a pressão, estudava diariamente.

F: Na verdade, esse aí foi outro trauma que eu criei seu, tá? (risos)

N: (risos) É... Eu tive que ser exigente...(risos) E você conseguiu, você... ou você fazia naquela pressão ou você não fazia.

F: Ou era aquilo... ou era aquilo... (risos)

N: E você topou... e você passou.

F: Sim!

N: Não foi a música que fez isso?

F: Com certeza, foi a música. Com certeza, foi a música. Mas eu não tinha a... o entendimento de que era isso na época. Então, eu pensava assim. No início, quando realmente tava decidido que ia parar de ir ao colégio pras aulas, eu pensava que eu tava indo só pro coral porque eu tinha assumido um compromisso anteriormente. Então, eu tinha que

fazer aquilo, não podia deixar de lado, até porque tinha a bolsa, né, de iniciação artística. Então, como é que eu ia deixar assim de ir? Ia ficar lá ganhando cento e cinquenta reais na minha conta, todo mês, sem fazer nada - e que era como participante do coral e com o coral? Então, no início, eu pensava assim. Aí, depois, eu... Depois, já com acompanhamento psicológico, terapêutico, eu comecei a ver a música como algo que ia me ajudar a sair daquela situação. Então, começou a ser mais do que importante eu ir pro coral, sem obrigação nenhuma. Na verdade, eu nunca fui por obrigação, mas eu tinha aquele peso na consciência de que se eu não fosse, teria muitos arrependimentos na vida. E teria mesmo... É, eu tinha certeza disso..., mas depois eu comecei a ir sem peso na consciência. Passei a ir por querer mesmo. Eu já sabia que, se eu não fizesse aquilo, eu não iria melhorar. Minha vida ia despencar, ia continuar despencando, não ia parar de cair, de descer pelo... pelo precipício... A música me salvou! A música salva.

N: O que que a música tem que ela faz isso com a gente?

F: Aí, poxa, Neila. Uma outra pergunta difícil... assim... Já basta aquela de qual a diferença... (risos)

N: O que que você vivia ali no coral tão...? O que é que te marca no coral, de tudo que a gente viveu?

F: Ah, tudo! Não tem como pegar uma coisa e deixar outra de fora. Todas as experiências, elas servem pra dar um ponto alto, que aí pode ser o ápice do que você vai viver no coral... e esse ápice só é possível porque ele foi construído em todos os convívios, em todas as experiências de antes. Não foi só o dia em que aconteceu aquela coisa magnífica, aquilo que... ah!... te deixa sem palavras. Foram todos os outros dias também ...foi o que você construiu - tijolinho em cima de tijolinho. É aquela sobreposição de coisas boas, que algumas podem até ser chatas, mas todas elas são construtivas, porque todas elas se agrupando, elas vão crescendo e fazem a gente crescer, fazem a música crescer. Elas se encaixam, assim. Tem... tem uma coerência. E você chega num ponto máximo, que você vai lembrar daquele momento pra o resto da sua vida. A gente pode sentir esse ponto máximo por várias vezes... Um ponto máximo pode ser, inclusive, um ensaio – aquele ensaio maravilhoso! Um momento de um ensaio, de uma apresentação..., mas, ao mesmo tempo...sem essas pequenas coisinhas conectadas... não seria possível.

N: Que pequenas coisinhas são essas? Algumas delas?

F: Ah... um ensaio, um ensaio “médio”, por exemplo...

N: Tudo que acontece no ensaio.

F: É, é, mas assim, um ensaio” médio”, que a gente pode só passar as vozes, não ficou bom demais, mas também não ficou ruim, ficou ali... todo mundo “ok” ...é... Mas não foi aquilo, todo mundo chegou, todo mundo passou sua voz, fez vocalize, o aquecimento todo bonitinho, todo mundo passou sua voz, todo mundo ensaiou conjuntamente, e acabou o ensaio.

N: Isso é importante também.

F: Obviamente. Tudo é importante. Tudo tem que ser importante, tudo nos ensaios está ali pra ser importante também. Um sonzinho, o jeito de abrir a boca, de atacar, de cortar o som, de inspirar, de olhar...tudo, tudo...

N: Tudo tem que ser importante.

F: Tudo tem que ser. Tudo é importante. Mas isso não é imposto... A gente vê, a gente sente, que isso é importante. Às vezes só percebe o quanto é importante, depois, né. Assim, ah, nossa!!... tivemos uma apresentação... a melhor apresentação que tivemos no ano. Mas por que? Por que aquela foi a melhor apresentação do ano? Todos os exercícios, os ensaios, os detalhes, todos os bate-papos antes e depois das apresentações, eles são completamente importantes pra aquela apresentação ter sido a melhor do ano.

N: Isso é uma coisa da arte?

F: Pode ser.

N: Da Música... Desse tempo, que faz...

F: Sim, eu acho que sim, porque não adianta... Você precisa de tempo para conhecer a música, a sua voz, aprender como canta num coro - porque é diferente cantar sozinho e cantar junto...tem que escutar as outras vozes, se juntar, timbrar...Isso tem um tempo né? Também não tem como você pegar um coro de uma escola de ensino básico, e fazer que todo mundo pegue a partitura em um dia, leia à primeira vista, para no dia seguinte se apresentar. É completamente inviável fazer isso. Então, você tem uma média de cinco, seis semanas de ensaio, que era mais ou menos o tempo que a gente tinha, pra preparar uma música para ser apresentada. E é algo que é completamente construído junto, é de todo mundo, porque a gente não para de ter ideia também, né. Tem que ter um tempo prá tudo isso... E o arranjo, ele nunca acaba. O arranjo ele nunca está finalizado. A gente pode ter, assim, pô, esse arranjo ficou bom. A gente faz o arranjo, mas ele poderia ser outra coisa também se tivesse um outro tempo, outras pessoas...Tanto que o coro fez um mesmo arranjo em momentos diferentes...e não ficava igual...eram outras pessoas, outras vozes, outras ideias, então ficava quase que um outro arranjo, né?

N: E a experiência de fazer arranjo, era uma coisa que você tava começando a falar, que de repente o Trono do Estudar é um bom pra gente falar disso.

F: O *Trono do Estudar*. É, o *Trono do Estudar* foi...

N: Como é que foi o *Trono do Estudar*? Eu gostaria de te escutar... como é que foi isso pra você?

F: É, o *Trono do Estudar* foi... acho que foi a última novidade que o coral teve, né, assim, coisa nova... Depois, a gente também entrou em greve, teve ocupação.

N: Nesse período a gente não pôde ensaiar. E depois eu viajei prá Grécia.

F: É... Então, eu acho que foi o último momento que eu vivi de uma cumplicidade muito grande dentro do coral... Alguém chegou com a ideia dessa música, né, uma música conhecida, de Dani Black, Chico Buarque gravou...

N: Foram vários que gravaram. Ele começa.

F: Sim. O Chico começa a cantar, mas vários outros artistas muito conhecidos participam na gravação...E tinha o contexto... um momento político também, ali, do porquê da música.

N: O golpe pelo *impeachment* da Dilma

F: sim... O *impeachment* da Dilma... o golpe. E a gente ia cantar na UERJ na abertura do colóquio de 2016, é. A gente já tinha cantado no Colóquio em 2014, né, também foi muito bom, foi muito bom, mas esse dia... esse dia, né, essa música... Você tinha começado o doutorado já, você já estava no doutorado.

N: Já tava, sim.

F: Você não tinha tempo pra nada. Pra absolutamente nada... ainda não tem, né, confessemos isso... (risos) Ainda não tem.

N: Mas eu tava dando aula também...

F: É verdade... é você dava muita aula, é verdade... E aí, vieram com a ideia de *Trono do Estudar*... de fazer a música, o grupo todo gostou e aceitou. Sempre assim, a gente sempre decidia coletivamente, era sempre o grupo, o coral, nunca era a regente ou o monitor do naipe, ou alguém... não. Era o coro. E até quem não era mais do coro, né? [risos]

N: É, também. Quem era sempre continua sendo, né?

F: É... [risos] Sempre tinha umas pessoas que tocavam uns violões, umas guitarras, assim... [risos]

N: É... tipo o Éric... [risos]

F: É... E você não tinha tempo pra fazer arranjo, acho que isso foi a maior novidade pro coro [risos]: você não tinha tempo pra fazer arranjo dessa vez, mas o coro queria fazer essa música. E como é que a gente ia fazer essa música sem um arranjo? E aí? A gente vai fazer a música como ela tá lá gravada? Mas, na gravação, são várias vozes... Cada verso um artista diferente cantando. A gente vai fazer isso? Vai ficar estranho... E aí, resolvemos fazer o arranjo em conjunto. Você transcreveu só o refrão, só a melodia do refrão.

N: Eu tirei uma voz também. Eu também transcrevi uma segunda voz só. A voz dos meninos, a gente fez o refrão a duas vozes

F: Sim, sim. Mas isso aí... acho que a gente viu dentro da sala do coral, durante o ensaio no caso. Então, só tinha ali a ideia da voz principal do coral, do refrão, e aí a gente começou a escutar a música inteira. Eu lembro que o primeiro problema antes de a gente começar a cantar era a letra. A letra não estava sendo satisfatória para todos. Pelo menos, tinha uma grande parcela do grupo que não tava satisfeita, e também outras pessoas, ao desenrolar do arranjo, viram que realmente algumas outras ideias não era boas. Então, a gente fez algumas adaptações. Lembro teve muita discussão. É, foi só no primeiro verso, a música começa com o refrão, vem o primeiro verso, aí, tem uma outra parte, uma forma diferente, refrão de novo.

N: Tem a letra aí, no cantinho...

F: É. Então...tem o primeiro refrão, depois, na primeira estrofe, a gente adaptou quase tudo. Em todos os versos, tem alguma coisa diferente da letra original. E basicamente, o resto da música toda a gente não mexeu em questão de letra. Tiramos cinco palavras, mudamos uma e também tiramos artigos, né, ficou: "deu história, deu ciência, arquitetura, deu as artes". E na letra original, era "deu **a** história, **a** ciência, **a** arquitetura", e **a** arte táva em singular. Acho que foi uma adaptação dessa parte, desse trecho. A gente só arranjou pro coro todo, o refrão com duas vozes e pro tempo que a gente tinha. Nas duas primeiras estrofes a gente fez em uníssono – a primeira com as meninas e a segunda com os meninos. Nas duas últimas estrofes, alguém sugeriu a gente colocar solistas e a gente optou por dois solistas pra cantar... porque até o coro todo aprender aquela parte da música, no tempo que a gente tinha, não ia dar certo...

Depois, a gente pensou... como que a gente vai cantar isso como coro, né? Eu lembro que, pra gente alterar algumas coisas, e pra ficar na métrica da música, a gente escutava a música. Quando alguém tinha ideia do que fazer, a gente testava, ouvia se tava tudo ok, tudo certinho, e ficava nesse ciclo. Quando alguém dava uma ideia, a gente testava, pra ver se o

tempo ia dar certo, se a métrica da letra, se tava certa, se tava junto. E sempre assim: o que a gente vai fazer agora? Alguém tem ideia?! Pra trabalhar com um grupo daquele tamanho, e todo mundo tendo ideia, tendo uma opinião, assim, tipo: "Eu acho que isso não dá certo". "E se fosse assim?" É complicado. É trabalhoso...

N: E a gente experimentava, né?

F: A gente sempre experimentava. Era, assim, alterou prá alguma coisa, vamo testar isso. Como é que vai ficar? Não vai tirar assim, pô, tirou uma sílaba... Tinha que ver como é que ia ficar musicalmente... Então, a gente fez o arranjo junto. Começamos experimentando abertura de vozes no refrão e depois divisões das partes entre meninas e meninos na primeira estrofe – foram várias ideias diferentes até que resolvemos como ficaria. Eu botei muita percussão, muita coisa rítmica nessa música.

N: Você e o João...

F: Eu e João, eu e João. Eu não lembro de todas as alterações, mas eu lembro que tava ali com todos os instrumentos e a gente ia testando.

N: Tinha uma menina que tocava uma batida de contra-tempo no reco-reco, lembra?

F: Não. Era nessa música?

N: Era nessa música.

F: É porque eu lembro bastante da apresentação, né, que era sempre daquele jeito.

N: Ela fazia o reco-reco de um modo diferente - não era raspado, era batido.

F: Era só a batida. Porque eu sempre ficava ali e sempre chegava alguém do meu lado. Nunca era aquele mesmo grupinho que ía fazer aquilo. Sempre trocava muito, e eu mesmo trocava de instrumento toda hora, testando. Até eu mesmo na mesma música trocava de instrumento. E aí, ideia, né, ideia, ideia, ideia... Nessa parte, você pode fazer isso, nessa parte, faz outra coisa. Tem uma mudança rítmica na música que é muito... muito marcada na parte do "depois de tudo, até chegar nesse momento, me negar conhecimento é me negar o que é meu". Parece que a música muda completamente, totalmente... a ideia que deram, e que eu lembro que foi a que ficou, era de fazer algo meio rap, aquela batida de rap, mas o João ficou tocando cajón, então, ele que "chamou" mais o rap, eu tava só com uma caixa e um caxixi, na verdade, eu fiquei com a caixa e o caxixi. Isso no final, depois de todas as alterações, todas as tentativas, e todas as ideias que todo mundo dava e que a gente testava. Às vezes alguém saía da cadeira e ía até as percussões testar alguma coisa. E ficou bom, tudo casou muito bem, porque essa parte da música é mais falada, uma melodia quase falada mesmo, que se não seguir à risca não vai parecer estranho. Era bem mais falada. E a virada

pro refrão dessa música, pra mim, sempre foi algo muito tenso. Eu ficava muito nervoso toda vez que chegava o “grande momento” ... A gente criou uma virada de três ataques. Eu lembro que na apresentação lá do colóquio ficou cajón fazendo grave, aí eu tocava a caixa, e o último, e mais excepcional, era a queixada, linda e maravilhosa.(risos) Eu fazia uma coisinha bonitinha assim com o caxixi, parecendo som de chuva, na hora da queixada, só pra ficar bonitinho, né, um somzinho assim de fundo, tinha uma espécie de fermata e aí o coral entrava. Mas não foi nada fácil acertar isso, mas nada fácil. Nunca foi, nunca foi, sempre deu certo em apresentação, mas... (risos)

N: Porque cada um sentia de um jeito, né. A gente teve que escolher um jeito. E o João sempre queria entrar em outra hora. É muito doido isso. Eu mesma queria outra coisa, pensava outra coisa.

F: Eu lembro que... acho que a primeira ideia que eu dei foi fazer um tá, tá, e entrava o refrão. Só que a maior dificuldade que eu tive depois de tudo foi esperar o momento da queixada fazer o barulho dela, o coro entrar e eu tocar o primeiro tempo na caixa, porque eu... até hoje não entendo aquele intervalo de tempo entre a queixada e o coro. Pra mim, sempre ficou muito suspenso assim... tipo: eu vou ver a mão da Neila, ela vai marcar, mas eu não tô seguro. Sempre fiquei assim. Eu não sentia daquele jeito.

N: Mas a gente fazia porque o coro, né...sempre ia naquele tempo...

F: Mas era o mais coerente ir atrás do coro ali pro tempo que a gente tinha de ensaios...

N: E era bonito mesmo, só que como você não sentia assim, você escutava outra coisa. Isso não é um exercício também que o coro dá pra gente?

F: Completamente, completamente.

N: Exercício de quê?

F: Acho que de uma percepção “fora da caixa”, eu diria assim. É de você realmente observar a música de uma maneira diferente. Você reproduz a música, mas tá criando um arranjo diferente. Ela não é a mesma mais... Pô, uma queixada, eu nunca tinha escutado o som de uma queixada...

N: É... interessante isso também... eu entendo o que você diz, mas você sentia de uma forma aquele momento, e... a maioria, não, a maioria achava mais bonito de outro jeito. E eu tinha uma terceira ainda, e o João também, acho que tinha uma quarta...

F: É provável, provável.

N: Várias... várias... opiniões, várias preferências diferentes. E a maioria preferiu de uma outra forma, que também era muito bonita, só que a gente não sentia assim. Então, a gente teve que ensaiar bem pra fazer junto... Eu pelo menos tive que ensaiar bastante pra sentir isso, e conseguir reger aquilo que o coro queria. Ah, agora ficou legal. E você dizendo: não, não.

F: Não é isso, isso, não é isso.

N: E comecei a gostar e achei interessante, até entendi aquela proposta... E tinha essa suspensão.

F: É, tinha uma suspensão.

N: E depois vinha o coro. É, mas é isso que eu tô falando, né – este exercício de você pensar de um jeito, sentir de um jeito, mas você abrir mão disso porque o grupão não sente assim como você. No entanto, a gente tem que ensaiar isso pra gente, pelo menos, compreender e fazer, ou até chegar a sentir daquele jeito também. Isso não é também um exercício necessário pra fazer música junto? A música não pede isso da gente?

F: Sim, sim! Eu entendi agora a questão da sua pergunta! Mas eu acho que todo arranjo que se faz com um grupo grande, como o coral, vai ter uma quantidade de pessoas do coro que não vai sentir como está sendo proposto. Como tem muitas pessoas fazendo parte do coro, é difícil todo mundo entender tudo igual.

N: Entender talvez não. De sentir?

F: Eu acho que sentir é até mais difícil. Porque pra entender, você pode ter uma maneira prática... pode ter um método de fazer as pessoas entenderem, só que um método de fazer sentir, não... cara, é pessoal. Então, de entender, eu acho... acho que nem toda música do coro, todo mundo entendia superbem, porque era muito claro que algumas pessoas se sentiam inseguras do que fazer, em algum momento.

N: Mas isso era superado ou não? Você achava que...

F: Acho que é muito pessoal, acho que é muito pessoal, eu... eu..., assim, botando o que eu passei: se eu tinha alguma coisa que eu não sentia, com a quantidade de ensaio e com aquela repetição, eu procurava entender de alguma maneira. Às vezes você fazia uns exercícios que ajudavam a resolver. Às vezes eu só conseguia chegar mais perto ... ou então a gente sugeria mudar mesmo...a gente as vezes fazia isso, né? Você mesmo mudava pra aquilo que a gente estava fazendo “errado” ... Na maioria das vezes eu sentia, entendia superbem, não tinha problema nenhum. Aquele pedaço ali do *Trono do Estudar*, eu nunca entendi.

N: No entanto, você fazia... Talvez por isso a tensão ... porque não tava incorporado.

F: Sim, sim. Eu acho que é muito por isso. Tiveram várias vezes que a primeira caixa eu não toquei. Toquei só a segunda, porque aí, quando me dava conta, já tinha passado o tempo da primeira...

N: E você acha que o tempo dá isso? Se a gente tivesse mais tempo pra ensaiar, você acha que isso seria superado?

F: Eu acho que sim, mas poderia também trazer outros problemas, assim, do grupo começar a não gostar da música, porque tá repetindo demais. Acho que é complicado você pegar, programar um tempo específico pro arranjo de uma música, eu acho que *Trono do Estudante* foi quase impossível da gente planejar, de fato, o que a gente ia fazer, porque a gente fez tudo – desde pensar na letra, no arranjo e até a execução em si. Então, não tinha como ter ideia exata de quanto tempo a gente ia precisar pra deixar o arranjo “pronto” pra gente se apresentar com essa música. Mas a gente tinha um tempo limite.

N: Tinha que apresentar naquela data.

F: Então, foi assim meio corrido... a gente conseguiu fazer os ajustes pra dar certo. A questão dos solistas foi completamente importante nisso. E ficou bonito demais. A única questão foi que o João saía do cajón pra cantar.

N: Mas ele fazia isso muito bem, né.

F: Fazia isso muito bem... mas perdia, assim... não digo da dificuldade dele, mas do arranjo, assim, perdia um som do nada. Do nada, o cajón parava de tocar.

N: Mas ele parava de tocar? Acho que não.

F: Ele parava. Ele levantava. Pegava o microfone e levantava pra cantar...

N: Não lembrava disso.

F: Eu lembro porque me incomodava... (risos)

N: (risos) Lembrei!! Lembrei também que tinha aquele vocal que a gente botou pra compensar, lembra? Um backing. Só que o backing ainda não tava muito bem, muito bem aprendido, assim. Tinha essa coisa do uuuuhhhh...

F: Ah, tá. Sim. Lembro. Lembro disso: o Backing das meninas. Isso era bem legal. E era só das meninas também, né?

N: A primeira frase era só das meninas, ficava bem legal.

F: Também era pra otimizar tempo.

N: Não ...era uma coisa que as meninas adoraram, assim. Quando a gente fez, eu lembro que foi uma ideia até do arranjo que a gente incorporou, só que um pouco diferente. Tô lembrando que na última frase entrava uma nota longa na voz dos meninos. Olha que

legal, tem um vocalzinho, vamo fazer também, e tal. É, mas a questão do tempo na música é muito importante, né?

F: Demais, demais. Eu acho que é fundamental... Acho que em muitas coisas na vida..., mas acho que na arte, principalmente, é muito difícil você fazer... assim, sem ter o tempo de estudo para aquilo. E não precisa ser um estudo da música, eu vou pegar o violão, vou começar a tocar escala, ou então, vou pegar a bateria e vou começar a tocar... fazer rudimento, pegar o piano e ver a dinâmica de cada dedo, né, treinar o peso do dedo. Eu não digo nem só em algo tão técnico assim, que faz parte da música também... Por exemplo, se eu quero me apresentar sozinho, se eu não quero ter uma banda porque é muito complicado, muito chato, eu não gosto. Eu vou ter que ter o tempo de, por exemplo, trabalhar a minha voz e o meu violão, eu vou ter que aprender o que a voz faz, eu vou ter que aprender o que o violão faz. Depois, eu vou ter que juntar os dois, estudar essa junção. Se eu nunca toquei violão na minha vida, antes eu vou ter que pegar os acordes, ver como é que faz e fazer. É claro que estudando mais, é mais interessante... porque quanto mais tempo naquilo, melhor você entende o que você está fazendo, você fica mais à vontade naquilo. E cantar, pô... tem que ter alguma ideia de técnica vocal, se eu tô afinando ou não, pra ficar tudo bonito, né, a música, a minha apresentação. Então, eu acho que já perderia um tempo gigantesco só nessa preparação.

N: Perder tempo ou dar tempo?

F: Ah, eu acho que você, você perde muito tempo.

N: É?

F: Mas não de uma maneira ruim... é porque...

N: Mas se você tá aprendendo, você tá perdendo tempo ali?

F: É, então, não... mas eu gosto de falar perder tempo, porque não digo de uma forma ruim, de verdade. Digo que você perde tempo porque quando você chega no final, assim, nossa, agora estou tocando bem, você pensa: "Pô, mas, no início eu tocava tão mal, né?". E aí, o que parecia uma perda de tempo, que parecia que você fez durante...

N: Então, não é perda de tempo.

F: Ah, tá bom. Não é.

N: Desculpa se eu insisto.

F: Não, é porque realmente não é...

N: Não sei se eu tô, assim, equivocada.

F: Não, não, eu não acho que seja uma perda de tempo, mas eu gosto de falar como se fosse, porque, quando você chega lá no resultado, é que você percebe isso.

N: É que você percebe que não perdeu tempo. E dali pra frente, você faz aquilo diferente? O fato de você sentir que você chegou ali... Você falou isso do coral também. Quando falou de viver um “ápice” ... Você percebeu que tiveram vários detalhes conectados que te possibilitaram estar ali. Então, quando você fala: "Caramba, eu só tô aqui porque eu me dei pra aquilo tudo". Então, dali pra frente, será que o tempo daquelas coisas, passa a ser um outro tempo? ... Um tempo que recomeça a cada música? Talvez não recomeça igual, porque você, afinal de contas, viveu muita coisa... Aquilo vai te possibilitar já estar de outro jeito no processo, mas você começa de novo, de certa forma, não é? Toda vez que você vai ouvir uma música nova muda o jeito de viver esse processo aí, de começar?

F: Muda, com certeza. Porque, se eu comecei uma música do tijolinho zero e cheguei no dez, quando eu for começar uma música nova, eu vou começar não exatamente dali ... mas pô, eu vou começar do tijolinho três...quatro... Você traz coisas de antes...

N: Eu digo no modo de pensar mesmo o processo, porque você mesmo está dizendo já de uma forma que, talvez, você não dizia quando você começou a cantar no coral. "Poxa, vou ter que aprender isso aqui, vou ter que exercitar, nossa, minha voz vai ter que entrar na voz do outro. Que que é isso...?". E você fica escutando, né... e é engraçado que, quando a gente começa a trabalhar essa escuta da voz do outro, tem alguns alunos que me olham com uma cara ...como se eu tivesse maluca, né...e ri. E de repente, dá um estalo, você vê pelos olhos que a pessoa, de repente, entendeu aquilo, entendeu o que que é estar cantando com o outro. Engraçado, é físico mesmo, você percebe.

F: É... totalmente.

N: E dali pra frente, as coisas mudam.

F: Você não vai fazer aquela cara de "não tô entendendo".

N: Não vai fazer igual, e não vai ter tantos desencontros. Tem algumas coisas ali, e tal, e aí você percebe: "Pô, é isso... agora eu sei que tô cantando junto, percebi". Então, quando você começou, você não tinha essa percepção. Por exemplo, ah, eu vou entender o arranjo. Você sempre teve essa percepção?

F: Não. Não, de forma alguma. Porque eu não tinha ideia do que era arranjo, de certa forma. Escutar aquelas vozes ali sobrepostas, cantando coisas diferentes, pra mim, era um mistério... Escutar aquilo junto, assim, sempre me vinha de uma maneira muito forte, é... impactante. Entra no ouvido de uma maneira que você fica: "Caraca, meu!" Tipo, aquele

último acorde da música, todo mundo fazendo um acorde lindo, assim, cada um no seu som... Eu não entendia, não entendia como se conseguia isso. Quando eu comecei a entender o que que fazia isso, aí já é outra ideia, né, que eu tinha de arranjo, de música mesmo, no meu ouvido, na minha mente. Quando eu comecei a cantar no coral, era tudo novo, completamente... era tudo novo. Tanto que teve aquela questão, até a primeira apresentação - eu tava só tocando. E depois da apresentação, entrei assim: "Pô, deixa eu cantar aí! Deixa eu ver o que que eu faço, cara". Eu queria entrar dentro daquilo que o coro fazia.

N: Você entendeu o outro lado, né, da experiência do coral...

F: Entendi o outro lado. É, porque eu também sempre escutei o coral, sempre tinha escutado. Achava lindo, mas...nunca estando lá dentro. A primeira música, que eu lembro, assim, que eu vi, que achei fantástico, foi os "Olhos coloridos", né. Foi em algum evento do colégio que eu vi, e aí, aquele: "todo brasileiro tem" [barítonos e tenores apontando o dedo pro público]. É sensacional.

N: E o que que você traz pra vida dessa experiência de cantar em coro, de você ter ficado esse tempo cantando?

F: Basicamente, o que eu tô vivendo hoje de uma maneira feliz e boa é por causa do coral, porque... desde 2014, fazendo parte do grupo, tomei muitas decisões na minha vida, muitas escolhas, senti muitas coisas, passei por muitas experiências importantes dentro do coral, quer dizer, na vida, mas porque eu estava no coral. Tanto que a decisão de seguir carreira de músico veio quando eu estava no coral, depois que eu entrei. E tantas outras coisas, tantas amizades que fiz só por causa do coral, tantas... pô, tanto conhecimento que eu agreguei, desde então. E eu digo assim que, no coral, eu descobri mais da música e de mim. No coral eu me senti um músico. Além dessa parte de sentimento, de arranjo, eu aprendi muito também da parte técnica, de equipamentos, né, por exemplo, como a gente bota algo biológico, a voz, em algo eletrônico. Isso é muito legal.

N: Mas você falou: "a parte do sentimento", por quê? Tem uma aprendizagem de sentimento, então?

F: Óbvio que sim. Acho que principalmente por causa do convívio com aquelas pessoas durante tanto tempo e tendo uma troca muito grande provocada pela música... todo mundo táva ali pra fazer música, prá se ajudar nisso, e isso leva todo mundo a estar muito junto ... pelo bem de todos e por um bem maior que é o coro, que é a música que o coro faz, né? e não tem como fazer isso sem mexer com vários sentimentos... por isso que tantas amizades foram feitas ali...

N: E quando você fez esse gesto, assim, com a mão puxando pra cima...

F: Eu acho que é todo mundo construindo. Cada um vai fazendo o seu crescimento pra subir, pro grupo subir... Por que que o grupo sobe? Porque cada um vai subindo junto...é todo mundo construindo.

N: Você falou que todo mundo se conecta, achei muito lindo isso. E também achei muito bonita a ideia de subir. E tava só querendo entender, assim, essa subida, porque você tá falando de uma aprendizagem de sentimento. Eu falei: "Então, tem aprendizagem de sentimento? Se aprende sentimento no coral?" E aí, achei bonita essa ideia de aprender um sentimento.

F: É, mais uma vez, é difícil falar, mas é...

N: É durante a música que esse sentimento vai sendo aprendido?

F: Não apenas durante a música, mas eu acho que principalmente a interação na música é o momento onde mais se aprende a lidar com os sentimentos, onde mais isso acontece, porque todas as interações que acontecem ali dentro são, principalmente, na música: tanto de regente-coro, como de cantor-regente, e cantor-cantor, naipes-naipes, dentro do naipe, também, cantor-cantor... então todo mundo faz uma interação - pode ser muito pouca, ou muito grande-, mas como coro, como grupo musical, ela é incrivelmente grande, poderosa. Isso não há como negar. Sem isso, não ia ter como fazer música, não seria possível; não seria possível também ter nenhuma interação desse tipo ali dentro. E sem nenhuma interação desse tipo, não seria possível acontecer o que acontece ali dentro.

N: Ou seja, tem uma circularidade aí...

F: É... um círculo, um ciclo. É, exato, exato. Sem essas interações, sem os sentimentos dessas relações, não teria música, ela não seria possível. E a gente faz essas trocas por causa da música: a música faz isso com a gente, e a gente faz isso com a música. São trocas, interações simultâneas...

N: E você está estudando música agora, você deve estar vendo todos os elementos que estão em jogo ali na música. E aqueles elementos, eles são humanos, né.

F: São, são.

N: Você falou de uníssono, de homofonia, de melodia acompanhada, de tantas estruturas, né.

F: É... São relações.

N: Que definem, né?

F: É... definem como todo mundo está junto. Foi meio estranho pra mim começar a estudar mais elementos da música fora do Pedro II... A faculdade foi o primeiro espaço onde isso aconteceu..., mas não só fora do Pedro II, mas também fora do coral do Pedro II, regido pela Neila. Porque é diferente. Eu fiz parte de um coral, no primeiro período na faculdade. Mas você sabe, não é a mesma coisa. Com certeza, não é a mesma coisa. Tem várias questões. No coro da universidade eu cantava os corais de Bach... Mas... parece que, pra mim, que participei do nosso coral, parece que não era suficiente aquele coro. O Bach... era chato...porque parecia só uma leitura, não ia além disso... Teve uma música que o regente passou, e que foi realmente muito boa. Foi um blues, assim, bem aquilo do coro negro de igreja protestante, cantando aquela coisa super alegre. Tinha uma modulação muito legal... Foi uma das músicas que mais eu me senti à vontade, que mais me remeteu ao Pedro II, ao coral do Pedro II... até a voz do baixo não era tão grave...era numa extensão mais de barítono.

N: Que legal... deve ter sido pela vibração da música... e sua voz tava mais confortável também.

F: Exatamente.

N: É importante o conforto, né. Fazer as coisas com conforto.

F: É... porque lá nesse coral eu não cantava baixo, também não cantava tenor e se não tivesse barítono, às vezes, eu tinha que cantar uma voz intercalada, era terrível.

N: Como? ...Você cantava de baixo, e às vezes, cantava tenor?

F: Isso, na mesma música. Na mesma música.

N: Não tinha barítono?

F: Não, geralmente não tinha... Eram só quatro vozes mesmo, baixo, tenor, contralto e soprano.

Neila: A gente cantava à quatro vozes, só que eu tinha o cuidado da voz mais grave não ser baixo, a gente não tinha baixo, até por causa da idade de vocês que estavam numa época de muda vocal... Então eu gosto de trabalhar a voz mais grave dentro da extensão de barítono, porque não força.

F: É, não, não tem condição.

N: Isso é importante, né, você cantar uma coisa que... na qual você se sinta confortável.

F: Muito, muito! Quando vou analisar as coisas do coral é muito difícil ver uma partitura assim lá, e ter alguma voz numa região boa pra mim. Até fazendo exercício assim,

muito simples, de condução de vozes em harmonia, é difícil fazer alguma coisa, ter alguma coisa que me seja completamente confortável.

N: Sabe que os arranjos de vocês, a maioria era feita pensando em vocês?

F: Eu comecei a ver isso quando entrei na faculdade. Eu lembro que um dia, eu olhei na partitura, se eu não me engano de “Encontro e Despedidas”, e tinha um si, um si-2, na linha do barítono, assim, tava muito mais alto que as outras notas, eu olhei, eu falei, acho que foi com o Érico, pode ter sido com o Érico, talvez, falei: "Cara, a gente não tem extensão pra isso". Aí, a gente, como naipe de barítono, falou com você sobre isso. E você falou: "Não, gente, vocês alcançam isso. Tem outra música que vocês cantam essa nota". Na verdade, teve uma discussãozinha, tipo: “vocês cantam”, “não, a gente não canta”. “Sim, vocês cantam”, “Não, a gente não canta”. Até que você falou paciente: "Ah, outra música tem isso" e mostrou a partitura. Não lembro qual era a música. E meio que deu um estalo assim, em todo mundo: "Pô, verdade, né, tipo, essa nota aqui...". (risos)

N: Vocês ficaram com medo de ser muito agudo.

F: Ficamos, ficamos. Tinha um salto assim um pouco grande. Poxa.

N: Há...Deve ter sido por causa do salto, talvez, né?

F: A gente alcançava. Primeira vez que passou a voz foi lindo. Ninguém errou, assim. Foi bonito. E aí, quando eu entrei, assim, na faculdade, às vezes, eu dava uma de tenor, eu chegava no mi, em cima... Era...

N: Muito agudo. Teu extremo.

F: Era quase meu extremo agudo. Mas eu fiquei lembrando: "Cara, eu tô cantando mi. Naquele dia, no ensaio do coral, eu reclamei de um si. O que que é um si prá mi? Poxa!!". E aí, uma imagem assim que eu tenho muito forte: foi quando eu comecei a perceber que os arranjos do coral do Pedro II eram feitos pra gente, pra gente ter a capacidade de cantar, foi quando eu estudando agora na faculdade, resolvi pegar as partituras do coral e comecei analisar...

N: Olha!

F: Eu fiz isso. Óbvio que fiz isso.

N: Hum ... que perigo, hein? (risos)

F: Ah!! (risos) vai ter perigo com Neila Ruiz?

N: Não... imagina..., mas bonito isso, né, você é capaz de analisar isso agora. Que lindo!!

F: É, sim! E na época, eu não fazia ideia, assim e...

N: Claro, porque você não atentava pra isso... Agora você tá se profissionalizando, tá estudando tecnicamente isso de “fazer arranjo”.

F: Mas eu acho muito engraçado, assim, quando eu peguei muitas partituras do nosso coral nas últimas férias agora... E aí, eu ria de mim, assim, analisando... tudo bem conduzido...e vinha uma emoção...

N: Que legal. Que bonito esse seu movimento de voltar ao repertório do nosso coral como músico se profissionalizando, né?

F: É porque foi a maior experiência que eu tive lendo partitura. E aí, o que eu acho mais bonito é poder tocar as mesmas coisas, aqueles arranjos, que me lembram de tudo ... dá aquela saudade assim, e, poxa, principalmente, ter a capacidade de, hoje em dia, pegar o arranjo todo do coral e conseguir tocar tudo...as quatro vozes juntas!

N: Que lindo!

F: Poxa! É outra coisa, aquela emoção, mas, assim diferente. Lembro de tudo que passei fazendo o arranjo daquela música, e agora eu tô tocando aquela música com as quatro vozes.

N: Lendo a partitura numa grade de quatro vozes ao mesmo tempo...

F: Lendo a partitura toda...é...

N: E se preparando pra, quem sabe, dar aula no Pedro II, ou fazer ...seja lá o que você deseja fazer, né? Tanta coisa pode acontecer.

F: É, o objetivo tá por aí.

N: A música tem muitas frentes, né. E na universidade, você conhece também muita gente e outras possibilidades.

F: Fica muito perdido também...

N: Eu fico feliz de você estar... e, por você estar perdido dentro do campo em que você se achou.

F: Sim, sim, exatamente. E isso que é muito bom: eu não tô perdido em qualquer lugar, tô perdido na música, dentro daquilo que eu quero fazer. Eu quero fazer isso, agora tô perdido no quê. É bem mais simples...

N: São tantas possibilidades...

F: É, são tantas... Eu posso ficar bastante perdido...

N: Tô muito orgulhosa de ver você assim seguro, feliz. E confiante, realizado, porque não tem coisa mais bonita do que se descobrir.

F: É, eu senti um pouquinho disso que você sente em relação a mim quando eu ajudei a Jade a se preparar para fazer o THE [Teste de Habilitação Específica – em música]. Eu ajudei a Jade a fazer o THE, porque você me ajudou a fazer o THE. Eu literalmente peguei todo meu caderno das suas aulas aqui, e passei tudo pra ela, da maneira didática, assim, né, com planejamento, e aí, ela tá lá estudando comigo na universidade.

N: Você pôde restituir pra ela o que você aprendeu, né?

F: Sim... Ela tá ali, tendo aula comigo, minha colega.

N: E passou no vestibular também, como você.

F: Passou.

N: Foi na corrida também ...aquele desespero...

F: Foi na corrida também, foi também. Sabe, a gente viu a data errada da prova.

N: Nossa...

F: A prova da UniRio foi em outubro, meados de outubro, e a gente achou que a UFRJ ia ser novembro, teria um mês pra estudar. Só que não... a prova da UFRJ foi final de outubro! E a gente viu, assim, é semana que vem. Foi a mesma coisa, Neila, mesma coisa que eu passei com você, o que você passou comigo, eu passei com a Jade.

N: Mas você pôde ajudar ela ... e se sentir também no meu lugar... (risos)

F: Ah, o pior momento! É o momento de maior estresse, quando tá perto da prova...

N: O importante é que você já tá aí, já tá dentro, podendo ajudar outros a entrarem como a Jade.

F: Sim, sim, com certeza.

N: A gente tem que terminar a entrevista, porque tá bem longa, quase duas horas de entrevista. É... muito bom! E te agradeço! Você tem algo pra dizer, que você gostaria de dizer e não disse? Que seja importante prá você?

F: Ah...

N: Tudo é importante, nossa, tudo é importante.

F: É, eu acho que fazer assim um resumo geral, né. O coral sempre foi muito importante na minha vida. Eu me arrependo muito de não ter entrado antes. Assim, de não ter vivenciado o grupo antes, de não ter participado. É... Me ajudou em tudo na minha vida! E em todas as dificuldades que eu tive durante o período que eu estava no coral, eu podia contar com qualquer pessoa dentro daquele grupo pra qualquer coisa. É... tantos amigos eu colhi dali, literalmente, com quem falo muito até hoje. Várias, várias, várias interações,

amizades muito, muito boas que eu tenho, que foram criadas dentro do coro. E a decisão máxima de seguir na carreira de músico, querendo dar aula, eu tenho esse objetivo.

N: Ah, que lindo!!!

F: Acho que o coro foi um momento, assim, bem emblemático de decisões...de mudanças...de me manter de pé... Então, eu não... eu, de verdade, não faço ideia do que seria o Fred hoje em dia sem o coral, sem ter passado pelo coral, sem ter tido a experiência do coral. Eu não me vejo fazendo outra coisa da minha vida. E eu não consigo imaginar outra situação diferente da que eu passei, da forma como eu passei, prá ser o que eu sou, sem ter tido o coral na minha vida, sem ter aquela experiência. Sem tudo o que me proporcionou de maravilhoso.

N: E o coral, também não seria o que foi, naquele momento, se não fosse o Fred tocando com a gente, cantando com a gente...

F: Ah, meu Deus.

N: Sem dúvida! E agora eu vou fazer uma pergunta final que fiz para outros cantores entrevistados: Se você pudesse sintetizar o coral numa palavra, qual seria?

Fred: Hum...que difícil... Acho que....Sem pensar muito: INCRÍVEL! Porque é uma palavra que diz assim...como algo estar além das expectativas, de alguma coisa que não se crê, o inacreditável, algo que estaria fora do nosso alcance – também um mistério, e, quando você chega naquilo que é incrível, surge algo ainda mais incrível e não para de ficar mais incrível, e o mais engraçado que isso acontece sem minimizar o que tinha sido feito antes... sem fazer o que veio antes perder a magia...e é incrível isso no coral...

Neila: Uau...

Fred: E Neila, obviamente, eu te agradeço por tudo, por tudo.

N: Eu te agradeço também. O agradecimento é recíproco. Aprendi muito com você.

F: Ah...É tudo muito recíproco, né?

N: Sempre, como na música.

F: Exato.

N: Obrigada.

F: Nada.