

# *revista*música

*Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da  
ECA-USP*

**Dossiê Temático: PESQUISA EM CANTO CORAL NA  
ATUALIDADE**

**Vol. 23, No. 1 – julho de 2023**

**ISSN 2238 - 7625 (Online)**

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

# *revista*música

*Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da  
ECA-USP*

**Dossiê Temático: PESQUISA EM CANTO CORAL NA  
ATUALIDADE**

**Vol. 23, No. 1 – julho de 2023**

**ISSN 2238 - 7625 (Online)**

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Apoio: Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais (ABCD-USP)**



## **REVISTA MÚSICA**

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

The **REVISTA MÚSICA** is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:  
[revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

Fundada en 1990, la **REVISTA MÚSICA** es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés. Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

# *revista*música

## **EDITOR-RESPONSÁVEL**

Fernando Iazzetta

## **EDITORES CONVIDADOS**

### **Dossiê Temático:**

#### **Pesquisa em canto coral na atualidade**

Susana Cecilia Igayara-Souza  
Marco Antonio da Silva Ramos

## **EDITORES ASSISTENTES**

### **Dossiê Temático:**

#### **Pesquisa em canto coral na atualidade**

Caiti Hauck  
Munir Sabag  
Carolina Andrade Oliveira

## **COMISSÃO EDITORIAL**

Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Diósnio Machado Neto  
Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Fernando Henrique de Oliveira  
Iazzetta

Luciana Sayure Shimabuco  
Maria Tereza Alencar Brito  
Mário Rodrigues Videira Junior  
Monica Isabel Lucas  
Rogério Luiz Moraes Costa  
Silvio Ferraz Mello Filho

## **CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO**

Andy Hamilton, Durham University,  
Reino Unido  
Antonia Soulez, Université de Paris 8,  
França  
Emanuele Senici, Università di Roma  
(La Sapienza), Itália  
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil  
Gianmario Borio, Università di Pavia,  
Itália  
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França  
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG,  
Brasil  
John Rink, University of Cambridge,  
Reino Unido  
José Oscar de Almeida Marques,  
Unicamp, Brasil

Lia Tomás, UNESP, Brasil  
Lydia Goehr, Columbia University, EUA  
Mario Vieira de Carvalho, Universidade  
Nova de Lisboa/CESEM, Portugal  
Mark-Evan Bonds, University of North  
Carolina, EUA  
Michela Garda, Università di Pavia,  
Itália  
Nick Zangwill, University of Hull, Reino  
Unido  
Paulo Chagas, University of California  
Riverside, EUA  
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil  
Rui Vieira Nery, Universidade de  
Évora, Portugal  
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo,  
UDESC, Brasil

# *revista*música

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:  
Correspondence and articles for publications should be addressed to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

E-Mail: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

*As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.*

Este obra está licenciado com uma Licença [Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



# Dossiê Temático: Pesquisa em canto coral na atualidade

Este Dossiê Temático faz parte da comemoração de 50 anos de atividade coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Presente desde o primeiro curso de música implantado, a atividade coral na ECA-USP tem uma sólida contribuição histórica.

O Coral da ECA-USP, Coral Feminino da ECA-USP, Madrigal do Departamento de Música da ECA-USP, Coral Escola Comunicantus, Studio Coral – Vozes Femininas, Coral Oficina Comunicantus, Coral da Terceira Idade da USP, Coro de Câmara Comunicantus e Madrigal Comunicantus são alguns dos coros que fazem parte dessa trajetória, em distintos momentos históricos e com variados perfis artísticos, pedagógicos e de público-alvo.

O canto coral é uma atividade que ocupa crianças, jovens, adultos e idosos em variadas regiões do mundo. De natureza amadora ou profissional, religiosa ou laica, com objetivos artísticos, educativos, de lazer, de inclusão, entre tantos outros, o trabalho com um coro envolve uma série de competências musicais.

A pesquisa em canto coral reflete a diversidade de objetos de estudo, tais como a regência, a pedagogia vocal, o repertório, os processos educativos. Os temas ligados ao canto coral têm sido estudados em áreas tão variadas quanto a musicologia histórica, sociologia e antropologia da música, educação musical, estudos de performance, psicologia da música, pesquisa artística, estudos culturais, entre outras.

A análise interpretativa de obras corais, os processos composicionais e a história de grupos corais e regentes são linhas de pesquisa bem estabelecidas. Paralelamente, crescem os estudos sobre as percepções de cantores e regentes sobre os processos dos quais participam, com diversas metodologias quantitativas e qualitativas.

Neste dossiê, voltado para a multiplicidade de temáticas e abordagens que tenham por referencial a prática coral e o ensino do canto coral, percebemos que a universidade pública é o local privilegiado de pesquisa.

Os autores dos textos são, em sua maioria, alunos e docentes dos programas de pós-graduação. Esta afirmação é confirmada pela listagem das instituições às quais estão filiados os autores e autoras deste dossiê: Universidades Federais da Paraíba (UFPB), Campina Grande (UFCG), Pernambuco (UFPE), Mato Grosso (UFMT), Rio de Janeiro (UFRJ), Juiz de

Fora (UFJF), Paraná (UFPR) e Pelotas (UFPEL); as Universidades estaduais do Rio de Janeiro (UNIRIO), São Paulo (USP), Paraná (UNESPAR) e a Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES). Nas contribuições internacionais, temos representadas duas universidades públicas de Portugal, o Instituto Politécnico do Porto e a Universidade de Aveiro e uma universidade também pública de Moçambique, a Universidade Eduardo Mondlane. Há autores vinculados a duas instituições privadas, o Centro Universitário do Brasil (UNIBRASIL) e a Faculdade UNINA, voltada ao ensino à distância. Está representada também uma instituição não universitária, o Conservatório Pernambucano de Música, que também é uma instituição pública.

Esse mapa das instituições demonstra que o Dossiê traz autores das regiões Nordeste, Centro Oeste, Sudeste e Sul, faltando apenas a região norte para que se pudesse ter uma representação de todas as regiões brasileiras. No campo internacional, autores de Portugal e Moçambique apontam para a importância de ampliação dos diálogos de pesquisa entre os países lusófonos, o que já vem sendo feito através dos programas de pós-graduação e dos grupos de pesquisa.

O dossiê inicia com um trabalho de revisão de literatura: *Canta, canta, minha gente: uma revisão de literatura sobre o coro infantojuvenil nos anais dos Congressos Nacionais da ABEM (2001-2019)*. A importante temática do coro infantojuvenil é tratado por Klesia Garcia Andrade, Anaide Maria Alves da Paz e Valdiene Carneiro Pereira, que também destacam a importância dos eventos nacionais, ao se concentrarem nos anais da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical.

Desenvolvido em um programa de Mestrado Profissional, a partir da pesquisa e construção de um site de apoio a regentes corais e educadores musicais, Débora Rodrigues Rangel e Eduardo Lakschevitz discutem *Os processos de desenvolvimento do site Precisa Cantar, Senhora?*

Em *Projeto corais nas escolas: um estudo qualitativo da prática coral na educação básica no Estado do Espírito Santo*, Marcelo Rodrigues de Oliveira e Michele de Almeida Rosa Rodrigues buscam responder à pergunta: “como tornar o canto coral atrativo e dinâmico na educação básica?” O repertório, as visões de docentes e discentes e a relação entre corpo e voz são aspectos abordados, a partir do estudo de um coro de alunos.

Canto coral no ensino remoto: percepções sobre a adaptação da disciplina de Laboratório Coral I da UFPEL durante a pandemia de COVID-19 traz duas temáticas relevantes: a lembrança do período de pandemia, com os impactos e as propostas desenvolvidas no canto

coral, e a necessidade de adaptação das disciplinas universitárias frente a novos desafios. A situação foi documentada e analisada por Everton Terciote e Daniela da Silva Moreira.

O tema de Willsterman Sottani é a *Dificuldade como critério de escolha de repertório para coro adulto amador: tendências da literatura*, em que o autor busca verificar como a literatura aborda a questão da dificuldade de repertório para coro adulto amador, identificando tendências; e elencar parâmetros para avaliação dessa dificuldade.

O canto coral com idosos é tratado a partir da experiência na pandemia por Crismarie Casper Hackenberg, Sheila Beggiato, Tais de Lima Pastre, Gilson Brun, Valdomiro De Oliveira e Gislaine Cristina Vagetti. Utilizando metodologia quantitativa e qualitativa, os dados coletados referem-se a 140 pessoas idosas participantes de ensaios de prática coral, realizados em modelo remoto durante a pandemia da Covid-19, durante os anos de 2020 e 2021. A *importância da autoeficácia na resiliência de idosos cantores de corais durante a pandemia*, em suas considerações finais, ressalta que “os estudos sobre crenças de autoeficácia, suas fontes e domínios podem ser realizados, também, em ambientes não formais com aulas presenciais”, ampliando a temática para além das discussões sobre a pandemia.

*Pertencimento e performance: diálogos entre a música escrita e a improvisação no canto coral* é a temática de Paula Castiglioni. Questões sobre identidade e qualidade musical, assim como os diálogos entre improvisação e repertório estão entre os aspectos analisados, no contexto da performance coral.

Os estudos sobre performance aparecem também no texto *Ansiedade na Performance Musical: estudo de caso no coro da Escola Superior de Educação*, tendo por foco um coro de estudantes de Licenciatura em Educação Musical da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, Portugal. O estudo de caso conduzido por Ana Beatriz Almeida e Aoife Hiney destaca-se por analisar a ansiedade da performance na voz cantada, diferenciando-se de outros estudos mais voltados à música instrumental.

A música vocal moçambicana é apresentada por Mauro Albino Muhera e Vladimir A. P. Silva em *Canto coletivo e canto coral: um estudo sobre a música vocal moçambicana*. Partindo de uma discussão sobre a música no processo colonial, o artigo detalha alguns processos de canto coletivo moçambicano, anterior à colonização portuguesa, e também de canto coral, identificando grupos corais, suas atuações tanto musicais como religiosas e políticas e alguns eventos significativos da música coral pós-colonial.

A perspectiva analítica de Luísa Campelo de Freitas volta-se para a análise de obras corais do compositor inglês Gustav Holst, vistas a partir de seus ideais educativos e artísticos. A

autora traça interessantes paralelos entre o pensamento educacional de Gustav Holst, ligado à corrente socialista de William Morris e Bernard Shaw, e a pedagogia libertadora de Paulo Freire. *Influências da vivência como regente-educador na prática composicional coral de Gustav Holst* apresenta, ainda, uma discussão sobre a importância da prática coral amadora e processos de aprendizagem coral, comentando a atividade coral no Departamento de Música da ECA-USP.

Rafael Pires Quaresma Caldas volta-se para *A Associação de Canto Coral e as políticas culturais do Estado Novo (1941-1946)*, com destaque para a atuação da regente e musicóloga Cleofe Person de Mattos. Criada em 1941, a AACC, que está em atividade até os dias de hoje, é estudada em uma perspectiva histórica, tendo por foco o repertório, as relações com as políticas culturais do Estado Novo, relações com a imprensa e com a política, trazendo muitas informações sobre a estruturação da Associação e eventos musicais de que participou.

Ana Paula dos Anjos Gabriel analisa *Prática coral independente em São Paulo (1960-1979): uma investigação baseada em fontes jornalísticas*. A análise documental, com perspectiva musicológica, destaca o papel da imprensa na divulgação e promoção do movimento coral e a questão da falta de preservação de acervos de grupos corais. As disputas em torno do repertório, novas formas e locais de apresentações são alguns dos temas abordados no artigo, que identifica dezenas de grupos corais, entre eles o Madrigal Ars Viva, Coralusp, Coral do Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, Madrigal das Arcadas, Madrigal Klaus-Dieter Wolff.

*Dona Nobis Pacem Op. 28, de Lindembergue Cardoso: análise interpretativa para montagem da obra em formato remoto* é o tema do artigo de Denise Castilho Cocareli. A autora realiza uma análise interpretativa, ou seja, a detalhada análise musical tem por objetivo a performance. O artigo aborda, primeiramente, o processo de escolha da obra no contexto do coro virtual, em seguida analisa aspectos estruturais, procedimentos composicionais e questões notacionais. A autora explicita o processo de ensaio, gravação e montagem pelo Coro de Câmara Comunicantus, que apresentou seu resultado artístico no formato de vídeo-partitura, explorando novos conhecimentos e diferentes abordagens pedagógicas nas práticas de ensaio e possibilidades interpretativas provocadas pelo período de isolamento social.

Com a publicação do dossiê temático *Pesquisa em canto coral na atualidade*, a Revista Música registra um importante momento da produção acadêmica sobre a prática coral. Falar da atualidade implica comentar a impactante ruptura do isolamento social, que interrompeu a reunião de coralistas em um mesmo espaço em todo o mundo. Este tema, presente em diversos artigos, mostra a resiliência, a criatividade e o impacto social da atividade coral, com diversas soluções encontradas por regentes, educadores e pesquisadores.

Ao mesmo tempo, percebe-se que outras pesquisas, não relacionadas à pandemia, puderam ter continuidade em trabalhos que trazem várias propostas metodológicas e distintos objetivos, formando um painel que abarca diferentes práticas corais: coros infantojuvenis, juvenis, de estudantes da educação básica, de adultos amadores, de terceira idade, de estudantes universitários de música, por exemplo. Nesses distintos contextos, transparece a relação entre a pesquisa, a prática musical e a atividade docente, sempre em diálogo e realimentação.

\_\_\_\_\_ *editores convidados*

Susana Cecilia Igayara-Souza  
Marco Antonio da Silva Ramos

\_\_\_\_\_ *editores assistentes*

Caiti Hauck  
Munir Sabag  
Carolina Andrade Oliveira



## ÍNDICE GERAL

<b>Apresentação do Dossiê Temático: Pesquisas em canto coral na atualidade</b>	<b>I</b>
------------------------------------------------------------------------------------	----------

### DOSSIÊ TEMÁTICO

<b>Canta, canta, minha gente: uma revisão de literatura sobre o coro infantojuvenil nos anais dos Congressos Nacionais da ABEM (2001-2019)</b> <i>Klesia Garcia Andrade</i>	<b>1</b>
<b>Os processos de desenvolvimento do site <i>Precisa Cantar, Senhora?</i></b> <i>Débora Rodrigues Rangel</i>	<b>37</b>
<b>Projeto corais nas escolas: um estudo qualitativo da prática coral na educação básica no Estado do Espírito Santo</b> <i>Marcelo Rodrigues de Oliveira; Michele de Almeida Rosa Rodrigues</i>	<b>55</b>
<b>Canto coral no ensino remoto: percepções sobre a adaptação da disciplina de Laboratório Coral I da UFPEL durante a pandemia de COVID-19</b> <i>Everton Terciote; Daniela da Silva Moreira</i>	<b>69</b>
<b>Dificuldade como critério de escolha de repertório para coro adulto amador: tendências da literatura</b> <i>Willsterman Sottani</i>	<b>121</b>
<b>A importância da autoeficácia na resiliência de idosos cantores de corais durante a pandemia</b> <i>Crismarie Casper Hackenberg; Sheila Beggiato; Tais de Lima Pastre; Gilson Brun, Valdomiro De Oliveira; Gislaine Cristina Vagetti</i>	<b>163</b>
<b>Pertencimento e performance: diálogos entre a música escrita e a improvisação no canto coral</b> <i>Paula Castiglioni</i>	<b>203</b>
<b>Ansiedade na Performance Musical: estudo de caso no coro da Escola Superior de Educação</b> <i>Ana Beatriz Almeida; Aoife Hiney</i>	<b>215</b>

<b>Canto coletivo e canto coral: um estudo sobre a música vocal moçambicana</b>	<b>237</b>
Mauro Albino Muhera; Vladimir A. P. Silva	
<b>Influências da vivência como regente-educador na prática composicional coral de Gustav Holst</b>	<b>269</b>
<i>Luísa Campelo de Freitas</i>	
<b>A Associação de Canto Coral e as políticas culturais do Estado Novo (1941-1946)</b>	<b>289</b>
<i>Rafael Pires Quaresma Caldas</i>	
<b>Prática coral independente em São Paulo (1960-1979): uma investigação baseada em fontes jornalísticas</b>	<b>309</b>
<i>Ana Paula dos Anjos Gabriel</i>	
<b>Dona Nobis Pacem Op. 28, de Lindembergue Cardoso: análise interpretativa para montagem da obra em formato remoto</b>	<b>327</b>
<i>Denise Castilho de Oliveira Cocareli</i>	

#### ARTIGOS DE TEMÁTICA GERAL

<b>A “Babel invertida” da Orquestra Popular de Câmara: projeto estético e processo criativo na Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)</b>	<b>371</b>
<i>Paula de Q. C. Zimbres</i>	
<b><i>Tupã</i>: o rap indígena dos Brô MC’s como performance micropolítica</b>	<b>399</b>
<i>Marta Macedo Brietzke</i>	
<b>Cegos cantadores rabequeiros of Northeast Brazil: Manifestation of the Blind Poet-Singer and Blind Fiddler Archetypes</b>	<b>415</b>
<i>Jorge Linemburg</i>	
<b>Música e instituições culturais: contribuições para uma musicologia urbana na Blumenau do século XX</b>	<b>451</b>
<i>Tiago Pereira</i>	
<b>Sons cotidianos fixados em suporte: espaço, memória e narrativa</b>	<b>475</b>
<i>Orlando Scarpa Neto</i>	

<b>Rítmica e relações culturais em Minuano (Six-eight), de Pat Metheny</b> <i>Luan Augusto Langaro Teixeira</i>	<b>503</b>
<b>Sobre a abundância de coisas, palavras e músicas</b> <i>Cassiano de Almeida Barros</i>	<b>521</b>
<b>O uso da música nos dramas jesuítcos austríacos</b> <i>Caio Amadatsu Griman</i>	<b>537</b>
<b>Perfil da produção científica sobre música e idosos: uma revisão bibliométrica</b> <i>Diogo de Souza Mendonça; Gerson Flores-Gomes; Lydio Roberto Silva; Valdomiro de Oliveira; Gislaine Cristina Vagetti</i>	<b>557</b>
<b>Música para a Vida: revisão de literatura com as relações das metodologias ativas e educação musical religiosa sobre o bem-estar e a saúde mental de crianças</b> <i>Ana Mary de Cervantes; Josilene Andrade da Silva; Priscila Medeiros; Renato Leonardo de Freitas</i>	<b>577</b>
<b>Teoria Aplicada ao Violão, de Othon da Rocha Neves: uma análise comparativa</b> <i>Frederico Cunha Grünewald Zarantoneli</i>	<b>591</b>

## TRADUÇÕES

<b>Textura e material no pensamento musical contemporâneo</b> <i>Jean-Yves Bosseur</i> <i>(Tradução: Luigi Brandão e Alejandro Jara)</i>	<b>617</b>
<b>Capítulo XVIII do Segundo Livro do “Tratado de Harmonia reduzida aos seus princípios naturais”</b> <i>Jean-Philippe Rameau</i> <i>(Tradução Kleber Mazziero)</i>	<b>631</b>

# Canta, canta, minha gente: uma revisão de literatura sobre o coro infantojuvenil nos anais dos Congressos Nacionais da ABEM (2001-2019)

Klesia Garcia Andrade  
Universidade Federal da Paraíba  
Universidade Federal de Pernambuco  
[klesia.andrade@academico.ufpb.br](mailto:klesia.andrade@academico.ufpb.br)  
[klesia.andrade@ufpe.br](mailto:klesia.andrade@ufpe.br)

Anaide Maria Alves da Paz  
Conservatório Pernambucano de Música  
[anaidedapaz@hotmail.com](mailto:anaidedapaz@hotmail.com)

Valdiene Carneiro Pereira  
Universidade Federal de Pernambuco  
[valdiene.pereira@ufpe.br](mailto:valdiene.pereira@ufpe.br)

**Resumo:** O artigo apresenta dados parciais de uma revisão de literatura, de caráter sistemática e autônoma (OKOLI), que tem por objetivo geral compreender o que os conteúdos das revistas e dos anais da ABEM e da ANPPOM revelam sobre a prática coral infantojuvenil. Os resultados discutidos dizem respeito aos conteúdos dos artigos publicados em 15 anais dos Congressos Nacionais da ABEM, realizados no período de 2001 a 2019. A revisão está fundamentada nos aportes teóricos e práticos da abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN), considerando os aspectos qualitativos e quantitativos (ANDRÉ). Foram organizadas duas etapas distintas: a primeira, de levantamento e identificação dos artigos; a segunda, em andamento, de leitura e análise dos conteúdos. Considerando a complexidade que permeia o uso de determinadas terminologias no universo do canto coral, foram trazidos aportes teóricos que delinearão as concepções sobre os termos coro (ANDRADE), coro infantojuvenil (ANDRADE; BARTLE; COSTA; GABORIM-MOREIRA; NÚNEZ; RAO) e prática coral (FIGUEIREDO). Tais concepções colaboraram na definição de critérios de inclusão e exclusão de artigos para a revisão. Dos 2753 artigos publicados, 37 desses trazem discussões sobre o coro infantojuvenil. Mediante seis categorias de análise, evidenciamos os destaques, a predominância de temas debatidos e as lacunas de assuntos pouco explorados nas publicações. O trabalho exaustivo e rigoroso da revisão poderá fornecer um quadro geral, norteador de estudos e trazendo reflexões sobre caminhos passíveis de serem trilhados no âmbito das produções acadêmicas sobre o coro infantojuvenil.

**Palavras-chave:** Coro infantojuvenil, Revisão de literatura, Anais da ABEM

## Sing, sing, my people: a literature review on the children's and youth<sup>1</sup> choir in the annals of ABEM National Congresses (2001-2019)

**Abstract:** The article presents partial data from a systematic and autonomous literature review (OKOLI), which has the general objective of understanding what the contents of journals and annals of ABEM and ANPPOM reveal about children's and youth choir practice. The results discussed concern the contents of articles published in 15 annals of ABEM National Congresses, held from 2001 to 2019. The review is based on theoretical and practical contributions of the qualitative approach (BOGDAN; BIKLEN), considering qualitative and quantitative aspects (ANDRÉ). Two distinct stages were organized: the first, identifying the articles; the second, in progress, of reading and analysis of the contents. Considering the complexity that permeates the use of certain terminologies in the universe of choral singing, theoretical contributions were brought that outlined the concepts of the terms choir (ANDRADE), children's choir (ANDRADE; BARTLE; COSTA; GABORIM-MOREIRA; NÚNEZ; RAO) and choral practice (FIGUEIREDO). Such conceptions collaborated in the definition of criteria for inclusion and exclusion of articles for the review. Of the 2753 articles published, 37 of these bring discussions about the children's and youth choir. Through six categories of analysis, we evidenced the highlights, the predominance of debated themes and the gaps of subjects little explored in the publications. The exhaustive and rigorous work of the review will be able to provide a general framework, guiding studies and bringing reflections on paths that can be followed in the scope of academic productions on the children's and youth choir.

**Keywords:** Children's and Youth Choir, Literature review, ABEM Annals

---

<sup>1</sup> Indicamos as palavras *children's* e *youth* considerando que desconhecemos, em inglês, a utilização de um termo adequado ou correspondente a "coro infantojuvenil".

## Introdução

Apresentamos neste artigo os resultados parciais de uma revisão de literatura que tem por objetivo central<sup>1</sup> compreender o que os conteúdos das revistas e dos anais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) revelam sobre a prática coral infantojuvenil. A revisão está vinculada à pesquisa “Regência de coro infantojuvenil: trajetórias de formação no curso de licenciatura em música”, aprovada no Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, sendo coordenada pela primeira autora do artigo.

Como regentes, professoras e pesquisadoras atuantes na linha de pesquisa “Coro infantojuvenil: perspectivas músico-educativas”, do grupo de pesquisa “Mar de corais: estudos sobre regência na região nordeste” da Universidade Federal de Pernambuco, entendemos que seria importante desenvolver uma investigação que trouxesse uma visão geral das discussões sobre o canto coral infantojuvenil na atualidade. As revisões de literatura que atualmente temos disponíveis abrangem períodos relativamente curtos de tempo e com temas vinculados a pesquisas de pós-graduação (CHIARELLI; FIGUEIREDO, 2010; RIBEIRO, 2015; SILVA; FIGUEIREDO, 2015). Não encontramos, até o presente momento, uma revisão da prática coral infantojuvenil que situe a predominância de temas e identifique lacunas de discussões, entre outros aspectos. No Brasil, não temos nenhum periódico específico sobre a prática coral, assim, temos realizado uma ampla revisão, abarcando a produção das duas Associações consideradas referência para a área musical brasileira: ABEM e ANPPOM.

A revisão está fundamentada nos aportes teóricos e práticos da abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 2003), considerando a inter-relação entre os aspectos qualitativos e quantitativos na designação do “tipo de dado obtido” (ANDRÉ, 2012, p. 24). A concepção de revisão de literatura e os passos que temos seguido, são inspirados<sup>2</sup> nas ideias de Okoli (2019) acerca da revisão sistemática e autônoma de literatura, isto é, “um artigo científico que analisa a literatura em um campo” (OKOLI, 2019, p. 748). A revisão autônoma se distingue de uma revisão de literatura que se insere em um capítulo de dissertação ou tese pelo seu

---

1 Os objetivos específicos são: Mapear a produção bibliográfica da ABEM e da ANPPOM sobre a prática de canto coral; Analisar os conteúdos dos artigos publicados; Categorizar os artigos, situando a prática de coro infantojuvenil no montante de trabalhos encontrados; e, Indicar a predominância e as lacunas dos temas publicados.

2 A abordagem de Okoli (2019) indica oito passos principais necessários para realizar uma revisão sistemática: 1. Identifique o objetivo; 2. Planeje o protocolo e treine a equipe; 3. Aplique uma seleção prática; 4. Busque a bibliografia; 5. Extraia os dados; 6. Avalie a qualidade; 7. Sintetize os estudos; 8. Escreva a revisão. As características desses passos estão presentes na nossa revisão. Porém, temos sido reflexivas na adaptação da abordagem, considerando que a proposta de Okoli é focada no campo dos sistemas de informação, apesar do autor informar que também é possível utilizá-la nas áreas mais amplas e gerais.

alcance e rigor<sup>3</sup>. Além disso, “essas avaliações independentes resumem evidências existentes, identificam lacunas na pesquisa atual e fornecem um quadro geral para o posicionamento dos esforços de pesquisa” (OKOLI, 2019, p. 748). Temos buscado implementar os princípios de uma revisão sistemática de literatura (OKOLI, 2019) conscientes de que se trata de um percurso crítico (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 13) e de trabalho exaustivo e rigoroso com a produção (PENNA, 2020, p. 76).

Por meio de processos organizativos e práticos, definimos duas etapas distintas para a revisão. A primeira voltou-se para a identificação do material disponível, sobretudo nos *sites* das Associações. Após a identificação de revistas e anais disponíveis e acessíveis, iniciamos a busca e o levantamento considerando os conteúdos dos títulos e dos resumos. Para isso utilizamos as palavras-chave: coro, coro infantojuvenil, coro infantil, prática coral, canto coral, grupo vocal, canto orfeônico e teatro musical. Esse processo<sup>4</sup> abarcou a produção da ABEM entre os anos de 1992 a 2020 (anais da Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME, anais dos Congressos Nacionais e Regionais e Revista da ABEM) e a produção da ANPPOM de 1989 a 2020 (anais dos Congressos e Revista OPUS).

A segunda etapa, em andamento, consiste na leitura e análise dos conteúdos dos artigos. Organizamos um cronograma de leituras e, semanalmente, durante aproximadamente duas horas, nos reunimos remotamente para discuti-los. Seguimos um roteiro de análise (que será detalhado mais adiante) e tecemos relações entre os artigos analisados e referências teóricas da área. Definimos critérios de inclusão e exclusão dos artigos. Em conversa, decidimos que seriam incluídos apenas os artigos cuja prática coral infantojuvenil fosse o centro<sup>5</sup> da discussão. Além disso, assumimos pontos de vista relacionados às ideias de “coro”, “coro infantojuvenil” e “prática coral”. A delimitação da ideia de coro norteou a identificação dos artigos sobre a sua prática, enquanto que a concepção de coro infantojuvenil contribuiu na identificação das discussões sobre esse público-alvo.

Os resultados parciais que aqui apresentamos e discutimos dizem respeito aos conteúdos dos artigos publicados nos anais dos Congressos Nacionais da ABEM, que tivemos acesso seja por meio do site da Associação ou através de contatos com pares da área. Assim, nosso processo de identificação e análise contemplou os anais de 15 congressos realizados no

---

3 Sobre o rigor de revisões de literatura desenvolvidas em teses e dissertações indicamos o artigo “A revisão da bibliografia em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis”, de Alda Judith Alves, disponível no link: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/990>.

4 Esclarecemos que, no caso dos anais de congressos, foram incluídos somente artigos completos vinculados às comunicações e posters. No caso das revistas, não foram incluídas as resenhas de livros, textos de entrevistas e homenagens, mas os artigos resultantes de pesquisas, ensaios e demais discussões acadêmicas.

5 É o caso do artigo de Rita de Cássia F. Amato – publicado nos anais do XVIII Congresso Nacional da ABEM, com o título “Canto coral e inclusão social: um panorama atual de iniciativas brasileiras” – que, entre as diversas iniciativas sob a perspectiva da inclusão, traz exemplos de coros infantojuvenis sem que estes sejam o centro da discussão.

período de 2001 a 2019, a saber: congressos realizados nos anos de 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019<sup>6</sup>. Segundo a nossa contagem e critérios de inclusão, dos 2753 artigos apresentados nesses 15 anais, um total de 37 publicações trazem discussões sobre o coro infantojuvenil.

Buscando uma exposição organizada, estruturamos o artigo em quatro partes. Na primeira, apresentamos as concepções utilizadas e que nos auxiliaram na busca e delimitação coerente dos artigos que seriam analisados. Na sequência, mencionamos o processo de análise dos dados, sua organização e o delineamento das categorias temáticas. Na terceira parte discutimos os conteúdos dos artigos e evidenciamos a predominância de temas, as perspectivas que se destacam, entre outros aspectos. Por fim, apresentamos as considerações finais.

## Concepções sobre coro, coro infantojuvenil e prática coral

Os passos iniciais dessa revisão de literatura revelaram a diversidade de terminologias e compreensões acerca do canto coral no contexto das fontes selecionadas. As palavras-chave utilizadas nortearam a identificação e o levantamento preliminar dos artigos. Porém, conforme realizamos as primeiras leituras e discussões sobre os conteúdos percebemos a complexidade que permeia o uso de terminologias no universo do canto coral. Determinadas questões – tais como, “o que caracteriza um coro infantojuvenil: a idade cronológica ou a etapa da escola básica?” e “todo canto coletivo ou propostas de musicalização através da voz podem ser consideradas prática coral?” – emergiram de forma contundente nas nossas reuniões. Foi necessário, então, dedicar um período para dialogar e buscar referências sobre os significados dos três termos: coro, coro infantojuvenil e prática coral.

A partir do estudo de Andrade (2019) – que propôs uma breve reflexão sobre o uso da terminologia coro e coral – assumimos a compreensão de que o termo coro refere-se às “atividades vocais desenvolvidas em grupos [...], que abrangem a preparação e o estudo de repertório, com dias e horários previamente agendados para ensaios, ocorrendo em vários contextos [...], atendendo diferentes faixas etárias e com objetivos distintos” (ANDRADE, 2019, p. 93-94), incluindo, por exemplo, a finalidade de musicalizar. Por meio desse entendimento, os artigos sobre práticas vocais coletivas em manifestações da cultura

---

<sup>6</sup> Esclarecemos que a partir do ano de 2011, os Congressos Nacionais passaram a acontecer a cada dois anos, sendo intercalados com os Encontros Regionais da ABEM. Os conteúdos dos Anais dos Encontros Regionais estão em processo de análise e serão discutidos no artigo final desta revisão.

popular<sup>7</sup>, embora trouxessem contribuições significativas para a área de pesquisa em música, não foram contemplados por distanciar-se das especificidades que assumimos.

A busca por um delineamento apropriado para a terminologia coro infantojuvenil levou-nos a variadas compreensões. As ideias trazidas por Gaborim-Moreira (2015, p. 82-83) sinalizam algumas características desse público-alvo como, por exemplo, a idade escolar, o desenvolvimento motor, cognitivo e social. A delimitação construída para atender demandas singulares da pesquisa de doutorado de Gaborim-Moreira (2015), pode contribuir para os estudos sobre a prática coral. Entretanto, conforme lemos outros autores e buscamos identificar os artigos que discutem temas sobre o coro infantojuvenil, percebemos os dilemas e as imprecisões no uso da terminologia.

Vejamos, a seguir, alguns exemplos. Gaborim-Moreira (2015, p. 82) considera como público-alvo do coro infantojuvenil os coralistas que se encontram em idade escolar, precisamente no ensino fundamental. Conforme a Lei de Diretrizes e Bases, o ensino fundamental abrange estudantes do 1º ao 9º anos, geralmente com idade entre os seis e catorze anos. Costa (2017, p. 4), por sua vez – ao diferenciar “três configurações corais de acordo com as fases a que pertencem os cantores” –, indica que a escolaridade do coro infantojuvenil inclui, apenas, coralistas do 6º ao 9º anos, isto é, os anos finais do ensino fundamental.

A regente canadense Doreen Rao não delimita uma faixa etária, mas em um exemplo indica a participação de coralistas com até 15 anos de idade (RAO, 1990, p. 3). Jean Ashworth Bartle, regente inglesa, sugere grupos corais formados por crianças de seis a oito anos e nove a doze de idade (BARTLE, 1993, p. 8, 9). Em outra perspectiva e fundamentado em uma proposta coral de inclusão e de multiculturalismo, Francisco J. Núñez, regente do *Young People's Choir of New York City*, discute a importância do pertencimento e não nomeia o grupo de infantil, infantojuvenil ou juvenil. No início, o grupo abarcou participantes de até catorze anos de idade. Mas, após dez anos de atividades e entendendo que a continuidade do adolescente no coro poderia evitar a sua marginalização e exclusão social, tais coralistas com mais idade foram mantidos no grupo (NÚÑEZ, 2012, p. 205, 208).

Considerando as diversas possibilidades relacionadas à faixa etária e aos usos da terminologia de coro infantil e infantojuvenil que emergiram durante nossas discussões iniciais, os artigos identificados e analisados nesta revisão de literatura referem-se aos processos músico-educativos com coralistas cuja idade varia em torno dos seis aos dezesseis anos, realizados em diversos contextos socioculturais, tendo como objetivo central o

---

7 Como exemplo, mencionamos o artigo de Harue Tanaka-Sorrentino, publicado nos anais do XIX Congresso Nacional da ABEM, intitulado “Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: mulheres em cena (pesquisa em andamento).”

desenvolvimento de habilidades artísticas, o estudo do repertório e a performance musical. Nessa perspectiva, as situações vinculadas às atividades corais constituem-se por momentos de educação musical e de interação social, contendo jogos, atividades e repertórios adequados ao universo infantil e juvenil no que concerne, de maneira geral, às características cognitivas, motoras e vocais, tais como, a extensão e a sua tessitura.

Por fim, temos buscado referências para situar o uso da terminologia prática coral: Que significados e características a constitui? O que “prática coral” realmente quer dizer? Chamamos a atenção a discussão de Figueiredo (2005), pois o autor salienta que “a literatura sobre a prática coral ainda é precária, especialmente em língua portuguesa” (FIGUEIREDO, 2005, p. 366). Essa escassez já havia sido detectada pelo mesmo autor em anos anteriores, na qual afirma que essa situação pode ser justificada pela falta de costume de registro da atividade coral e da pouca importância dada, de maneira geral, ao planejamento da atividade musical (FIGUEIREDO, 1990, p. 20).

Da aproximação conceitual que estamos realizando para a construção da concepção de prática coral, Figueiredo (2005) relata que o hábito de cantar em conjunto é algo muito antigo praticado por diversos grupos humanos em variados momentos da história. Por outro lado, a presença de atividade vocal coletiva ocorre também em diversos momentos da formação em música, gerando um desenvolvimento musical associado a essa prática coral, pois vários conceitos musicais são exercitados e desenvolvidos no transcorrer da atividade coral, de forma que o crescimento proporcionado por essa prática “pertence a todos os grupos vocais, desde o amador até o profissional, passando pelos coros escolares também” (FIGUEIREDO, 2005, p. 365).

Os achados de Figueiredo (2005) sobre os elementos pertencentes ao universo da prática coral, em geral, também podem ser utilizados na compreensão dessa prática nos currículos de música nos diversos níveis escolares. Esses elementos são os seguintes: a relevância do trabalho coletivo, no qual todos contribuem individualmente em favor do grupo; o domínio da voz como item essencial para o desenvolvimento qualitativo, seja qual for o grupo vocal; e a perspectiva de inclusão de repertórios diversificados que cooperem para o aprimoramento de variados aspectos técnico-musicais (FIGUEIREDO, 2005). O autor entende ser importante conceber a atividade coral como qualitativamente mais produtiva, cumprindo uma função educacional e sendo desenvolvida em vários níveis, atendendo a objetivos diferentes: “não importa se o coral quer ser profissional ou amador, se quer cantar na Igreja ou na indústria. [...] É fundamental que se reflita sobre a atividade coral. Os regentes devem se lembrar de sua função educacional”. (FIGUEIREDO, 1990, p. 16-17, 26).

Assim, para efeito do presente artigo e propondo um diálogo com os pensamentos de Figueiredo (1990; 2005), concebemos prática coral como uma prática musical de natureza vocal na qual um grupo de pessoas trabalha para a construção de um resultado sonoro coletivo, tendo o domínio de sua emissão vocal para o desenvolvimento qualitativo do grupo e utilizando repertório diversificado que contribua para o aprimoramento de diversos aspectos técnico-musicais, sob a direção de um regente, não importando o nível de experiência do coro ou a instituição a qual está vinculado. Nessa perspectiva, as características pedagógicas, organizativas, de estruturação musical (conhecimentos específicos da linguagem musical) e as não propriamente sonoras (motivação, interações sociais e situações que transcendem o momento do ensaio) apresentam-se como elementos dessa prática.

## O processo de análise e a organização das categorias

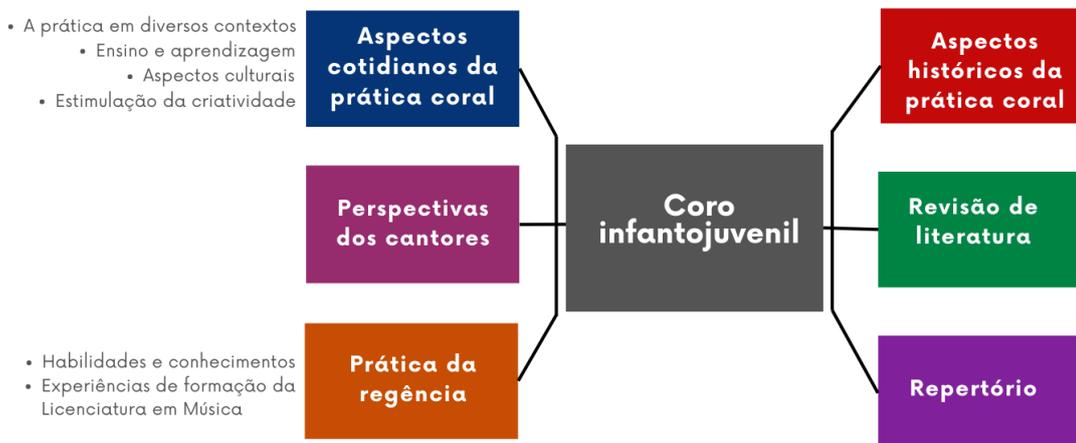
Como mencionado, seguimos um cronograma de leituras e em reuniões semanais temos discutido os conteúdos dos artigos. A leitura dos artigos, que antecede a reunião, é orientada por um roteiro de análise que contém alguns itens que nos ajudam a mapear as informações. Seguindo a sugestão de Penna (2020, p. 77), iniciamos a leitura dos artigos mais recentes, indo para os mais antigos.

Todo material vinculado à revisão – artigos identificados, cronogramas de trabalho e planilhas, entre outros – está compartilhado em pastas virtuais, no *Google Drive*. O roteiro de análise encontra-se em planilhas que contém linhas e colunas para preenchimento das informações. Os itens que compõem o roteiro são os seguintes: ano da publicação do artigo, fonte (que anais ou revista), autoria, título do artigo, palavras-chave indicadas, natureza (se relato de experiência, pesquisa concluída ou em andamento, ensaio acadêmico, etc), terminologia utilizada (coro, coral, grupo vocal, etc), ideias centrais, lacunas (o que não está claro no artigo), contribuições para a área, possibilidades de categorização, referência. O uso do roteiro tem contribuído para mantermos o foco nas discussões, além de favorecer uma visualização ampla e organizada dos conteúdos identificados. Com relação à natureza dos 37 artigos, por exemplo, 16 caracterizam-se como relatos de experiências, 20 comunicam dados de pesquisas e 1 se configura como produção acadêmica do tipo ensaio.

As categorias de análise surgiram conforme as leituras e as discussões foram sendo realizadas. Considerando que esta etapa da revisão encontra-se em andamento, é bem possível que outras categorias venham surgir. A inclusão no roteiro do item “possibilidades de categorização” permitiu que desde as primeiras leituras fosse possível agrupar os artigos

segundo a sua temática. A figura 1 ilustra as seis categorias vinculadas aos anais dos Congressos Nacionais da ABEM e no tópico seguinte trazemos os achados da revisão.

Fig. 1 - Categorias de análise dos artigos



Fonte: Elaborado pelas autoras.

## Apresentação e discussão dos conteúdos dos artigos

Com a finalização das leituras e análises dos 37 artigos, conseguimos confirmar o quantitativo de textos vinculados a cada uma das seis categorias. As categorias “Aspectos cotidianos da prática coral” e “Prática da regência” foram organizadas em subcategorias, conforme as especificidades dos assuntos abordados pelos autores. O quadro 1, apresentado a seguir, ilustra esses dados, evidenciando a preponderância de artigos vinculados à categoria “Aspectos cotidianos da prática coral”. No final do artigo disponibilizamos um apêndice com as informações gerais dos artigos incluídos nesta revisão.

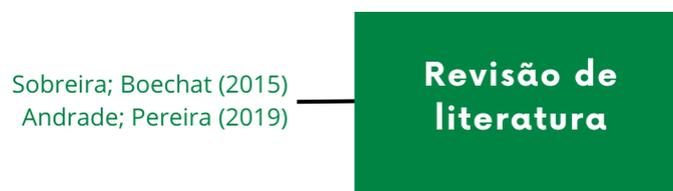
Quadro 1 - Quantidade de artigos em cada categoria

<b>Categoria</b>	<b>Quantidade de artigos</b>
1. Revisão de literatura	2
2. Aspectos cotidianos da prática coral	
2.1. A prática em diversos contextos	20
2.2. Ensino e aprendizagem	3
2.3. Aspectos culturais	1
2.4. Estimulação da criatividade	1
3. Aspectos históricos da prática coral	2
4. Repertório	2
5. Perspectivas dos cantores	2
6. Prática da regência	
6.1. Habilidades e conhecimentos	1
6.2. Experiências de formação na Licenciatura em Música	3
<b>Total</b>	<b>37 artigos</b>

## Revisão de literatura

Dos 37 artigos analisados, dois caracterizam-se como revisão de literatura, sendo desenvolvidos como etapa de pesquisas de pós-graduação.

Fig. 2 - Categoria “Revisão de literatura”



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Os dois artigos abordam elementos da prática coral relacionados à emissão vocal. Sobreira e Boechat (2015) abarcam a extensão vocal infantil, trazendo a análise de termos utilizados para extensão vocal limite, extensão vocal confortável, tessitura e registro vocal, os quais são comumente usados como equivalentes, bem como abordando diferentes metodologias utilizadas em pesquisas para a mensuração da extensão vocal em crianças. Andrade e Pereira (2019) apresentam dados iniciais de um levantamento bibliográfico sobre afinação e seleção vocal em coros infantis, a partir de anais de eventos de educação musical, bibliotecas físicas e digitais, periódicos nacionais e internacionais e bancos de teses e dissertações. São considerados os seguintes descritores pelos autores: voz infantil, desenvolvimento músico-vocal, coral infantil, desafinação vocal, coral infantil e coro escolar.

Após expor as concepções dos termos utilizados para extensão vocal, Sobreira e Boechat (2015) revelam problemas relacionados ao uso inadequado da extensão vocal, baseados em diversos autores, os quais procuraram confirmar a hipótese de que os livros de canções implementados no ensino fundamental, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, utilizam extensões vocais muito agudas para as crianças cantarem. Por fim, apresentam métodos utilizados para a mensuração da extensão vocal confortável. Para os autores, a questão da extensão vocal deve ser conhecida por professores a fim de otimizar o trabalho feito em classe e as metodologias indicadas podem ser ferramentas úteis, caso o professor queira ter um conhecimento da extensão vocal confortável das crianças.

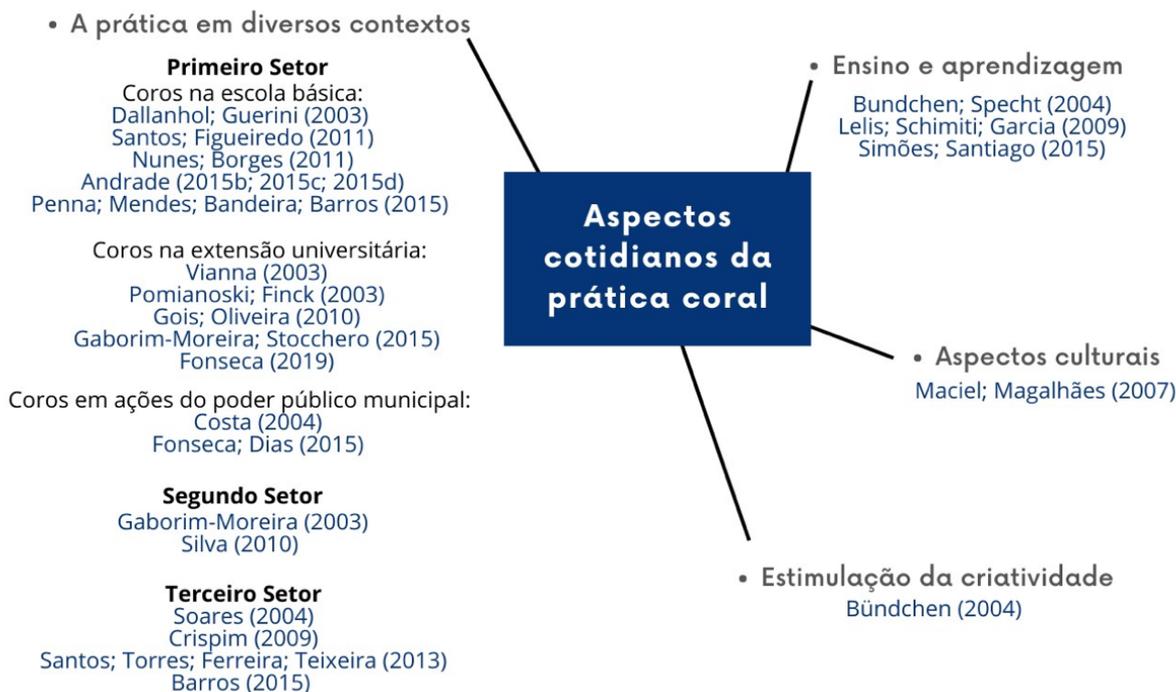
Por sua vez, Andrade e Pereira (2019) analisaram as práticas pedagógicas de professores de música relacionadas à inclusão de crianças “desafinadas” em coros infantis escolares de Minas Gerais que atendiam aos seguintes critérios: coristas de sete a onze anos de idade, em condições fisiológicas mínimas para participar da atividade coral e que não se

encontravam no processo de muda vocal. Os autores defendem o fortalecimento das pessoas com a música, pontuando que a exclusão das crianças no canto coral decorrente da desafinação pode causar injustiças que vão resultar no afastamento das práticas musicais.

Com relação aos procedimentos utilizados no processo de revisão, observamos algumas lacunas em ambos textos. Sobreira e Boechat não esclarecem quais foram os estruturantes que nortearam a revisão, tais como, os critérios para definir as fontes da revisão, os tipos de fontes consultadas, os descritores utilizados, a técnica de análise de dados empregada, entre outros aspectos. Andrade e Pereira indicaram as fontes consultadas e as palavras-chaves que guiaram as buscas, mas, também, não esclareceram quais foram os critérios adotados para selecionar as fontes e os processos que envolveram a análise dos conteúdos do material levantado.

O texto de Sobreira e Boechat (2015) traz uma importante contribuição no que diz respeito à discussão sobre os termos e características da extensão vocal infantil, elencando as perspectivas de autores brasileiros e estrangeiros. Andrade e Pereira (2019), por seu turno, evidenciam a importância de acolher as crianças que têm dificuldades em afinar, entendendo que cantar afinado está vinculado a um processo de compreensão e amadurecimento musical.

Fig. 3 - Categoria “Aspectos cotidianos da prática coral”



Fonte: Elaborado pelas autoras.

## Aspectos cotidianos da prática coral

Nesta segunda categoria, 25 artigos dizem respeito ao dia a dia do canto coral, abrangendo as dinâmicas dos ensaios em seus contextos, os aspectos culturais, as relações entre os participantes, os processos de ensino e aprendizagem e a performance, entre outros.

### A prática em diversos contextos

Foram identificados 20 artigos que trazem discussões relacionadas à subcategoria “A prática em diversos contextos”. Considerando as perspectivas econômicas e socioculturais que organizam a sociedade em três setores, optamos por discutir os conteúdos desses artigos a partir do setor em que a prática coral é realizada. O Primeiro Setor agrega os artigos cujos coros são desenvolvidos pelo poder público e suas instituições, sejam elas municipais, estaduais ou de âmbito federal, o Segundo Setor por ações de instituições privadas e o Terceiro por iniciativas das organizações sem fins lucrativos e não governamentais (ONGs) (UTSUNOMIYA, 2011, p. 9). Entendemos que “a divisão social em três setores distintos não elimina a possibilidade de parcerias entre dois ou três setores simultaneamente” (ANDRADE, 2015a, p. 58) como, por exemplo, as ações de uma ONG em parceria com escolas municipais, conforme vimos em alguns artigos. Um conjunto de 13 artigos evidenciam a prática em ações do Primeiro Setor: sete na escola básica; cinco na extensão universitária; e, dois vinculados ao poder público municipal.

No contexto da escola básica, Dallanhol e Guerini (2003) relatam a trajetória do coral do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina. O coro é desenvolvido como atividade extraclasse, tendo a participação aproximada de 40 coristas na faixa etária de oito a quinze anos. São mencionadas algumas das atividades realizadas pelo grupo, criado em 1995, tais como, apresentações no campus da universidade, no entorno de Florianópolis-SC, com outros grupos artísticos da cidade, a gravação de um CD de demonstração do trabalho e a oportunidade que o grupo teve de realizar apresentações na Áustria.

Nunes e Borges (2011) apresentam a experiência de licenciandos com a formação de um grupo vocal infantil. As ações estão vinculadas a um trabalho de conclusão de curso e ao estágio supervisionado, sendo institucionalizadas por meio do projeto de extensão “Musicalizando através do coral infantil”, da Universidade Federal de São Carlos (SP). As atividades acontecem em duas escolas públicas (uma estadual e a outra municipal) e participam alunos do 3º e 4º anos do ensino fundamental. Os autores comentam que a participação é voluntária, há ensaios e reuniões de planejamento e avaliação semanais e são supervisionados pela professora coordenadora do projeto. Na discussão, os autores refletem

sobre a relevância do canto e da prática musical em grupo, o coro como uma modalidade importante na escola básica e a ludicidade como característica das aulas-ensaios.

Os artigos de Andrade (2015b), (ANDRADE, 2015c), (ANDRADE, 2015d) apresentam dados resultantes da pesquisa de mestrado. Cada artigo aborda um aspecto do estudo, sendo que os três trazem uma breve contextualização sobre os objetivos e a metodologia de pesquisa utilizada. O estudo teve como objetivo geral “compreender concepções, conteúdos e metodologias de ensino e de aprendizagem que caracterizam a formação musical no Projeto “Educação Musical Através do Canto Coral - um canto em cada canto” (ANDRADE, 2015b, n.p.). O projeto volta-se para a formação coral em escolas municipais de Londrina-PR. Participam crianças matriculadas do 2º ao 5º ano do ensino fundamental, no contraturno das aulas ou em horários inseridos no conjunto das aulas regulares.

O primeiro artigo (ANDRADE, 2015b) contextualiza o campo empírico da investigação, as características estruturais e algumas concepções dos educadores e alunos sobre as ações do Projeto “Um canto em cada canto”. Através do detalhamento dos conteúdos trabalhados, situações e processos em que o ensino e a aprendizagem são realizados, o segundo artigo (ANDRADE, 2015c) traz dados sobre a ação pedagógica no referido projeto. Os autores que orientaram a investigação, nos seus aspectos teóricos e metodológicos, são discutidos no terceiro artigo (ANDRADE, 2015d). Neste, a autora discute as perspectivas contemporâneas para a prática musical aproximando-se dos pressupostos de outras áreas do conhecimento como a etnomusicologia, na perspectiva de estudos que concebem a música como cultura, e a antropologia, devido às investigações sobre o homem e sua natureza biológica e social. A construção teórica apropriou-se do conceito de cultura, cunhado pelo antropólogo Clifford Geertz, do processo de enculturação e da concepção etnomusicológica de estudo da música como cultura, a partir da perspectiva de Allan Merriam.

A comunicação de Penna et al. (2015) discute os resultados parciais da pesquisa “A Música no Programa Mais Educação (ME) em Escolas Públicas da Grande João Pessoa”, a qual objetiva compreender os processos de ensino e aprendizagem nas oficinas de música do Mais Educação. A discussão sobre a prática pedagógica desenvolvida em oficinas de canto coral do ME foi elaborada com base em dados empíricos coletados em estudos de caso em duas escolas da Grande João Pessoa-PB, uma da rede municipal de Cabedelo e outra da rede municipal de Santa Rita. Os instrumentos de coleta de dados foram a observação das práticas educativas musicais, complementada por entrevistas semiestruturadas com os agentes envolvidos. Realizou-se, também, pesquisa bibliográfica e documental, incluindo documentos e publicações acerca do programa.

Nas duas escolas participantes do estudo foram encontrados fatores que contribuíam, claramente, para a fragilidade das práticas desenvolvidas, tais como, rotatividade dos alunos e a falta de preparação adequada dos monitores para o desenvolvimento de um trabalho específico de canto coral (os dois monitores tinham uma experiência musical consistente, com uma formação inicial dentro da tradição de bandas marciais, sendo que um dos monitores havia cursado parte da Licenciatura em Música). No contexto do ME, embora sem terem uma preparação adequada, monitores com outras experiências musicais dispõem-se e são aceitos para trabalhar com canto coral. Os pesquisadores concluem que, apesar de existir uma ementa proposta pelo manual do programa, aparentemente, pode-se propor qualquer atividade em uma oficina de música do ME, atendendo ou não às perspectivas do programa. Para os autores, a situação também reflete a concepção de que as atividades musicais do ME são “recreativas”, não têm a mesma seriedade dos componentes curriculares do ensino regular.

Santos e Figueiredo (2011) apresentam dados preliminares da discussão bibliográfica de uma pesquisa em andamento que tem por objetivo investigar as funções da prática coral nas escolas de Florianópolis-SC. São evidenciadas algumas articulações sobre a prática coral e as funções sociais da música segundo as concepções de Allan Merriam (dez funções sociais da música) e de Jusamara Souza (sete funções da música na escola). Acerca da metodologia da pesquisa, os autores indicam a abordagem qualitativa e o desenvolvimento de um estudo exploratório. Os instrumentos de coleta de dados que serão utilizados incluem a observação, a realização de entrevistas com regentes, diretores e coralistas, além da aplicação de questionário com os pais dos coralistas. Ponderamos que, por se tratar de uma discussão inicial e em processo de estruturação, os autores mencionam, apenas, a escola de ensino fundamental como campo empírico, sem indicar, por exemplo, os anos iniciais, finais ou ambos como contexto de coleta de dados.

Dos sete artigos que apresentam práticas corais na escola básica, destacamos a articulação com outros campos do conhecimento como a etnomusicologia e a antropologia. Santos e Figueiredo (2011) indicam as perspectivas de Allan Merriam e as funções da música na escola como eixos para a análise das funções da prática coral. Consideramos que o mérito dos artigos de Andrade (2015b), (ANDRADE, 2015c), (ANDRADE, 2015d) é a compreensão de uma prática coral no contexto escolar na perspectiva de estudos que concebem a música como cultura, evidenciando novas lentes na proposta teórico-metodológica adotada e conseqüentemente dando maior diversidade aos achados. Ressaltamos, também, a reflexão crítica e muito bem estruturada do grupo de pesquisa sobre as oficinas de canto coral realizadas no Programa Mais Educação (PENNA et al., 2015). Os demais artigos

(DALLANHOL; GUERINI, 2003; NUNES; BORGES, 2011) reafirmam o entendimento de que a prática coral caracteriza-se como uma modalidade passível de desenvolvimento na escola básica.

No contexto dos coros infantojuvenis propostos por projetos de extensão, em espaços universitários, foram identificados um total de cinco artigos que relatam as atividades desenvolvidas nos ensaios: Vianna (2003), Pomianoski e Fink (2003) na Universidade do Estado de Santa Catarina (SC), vinculados ao Núcleo de Educação Musical; Gois e Oliveira (2010) na Universidade Estadual de Maringá (PR); Gaborim-Moreira e Stocchero (2015) na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (MS); e, Fonseca (2019) na Universidade Federal do Mato Grosso (MT).

Os artigos relatam as rotinas de atividades e os conteúdos dos ensaios (GOIS; OLIVEIRA, 2010; GABORIM-MOREIRA; STOCCHERO, 2015; FONSECA, 2019), a organização de performances (GOIS; OLIVEIRA, 2010), o uso de partitura (FONSECA, 2019), a aprendizagem da notação musical tradicional (GABORIM-MOREIRA; STOCCHERO, 2015) e as adaptações na dinâmica do trabalho para atender os diferentes interesses de repertórios (VIANNA, 2003). Pomianovski e Fink (2003) salientam as ações extensionistas em diálogo com os componentes curriculares da Licenciatura em Música e demais projetos de extensão, bem como o envolvimento de graduandos de outros cursos. Os cinco trabalhos reforçam as ações extensionistas como campo legítimo para a prática coral infantojuvenil e as possibilidades da formação docente vinculadas a esta modalidade, reiterando o canto coral como importante prática de educação musical.

Dos dois artigos que abordam a prática coral resultante de iniciativas do poder público municipal, o artigo de Costa (2004) relata a proposta de criação e implantação do coral infantojuvenil intitulado “Um canto em cada canto”<sup>8</sup>, em Salvador-BA. Apesar da semelhança notamos que o nome “Um canto em cada canto” é utilizado em projetos distintos e localizados em diferentes regiões brasileiras. A iniciativa partiu da Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social de Salvador, atendendo 200 crianças com idade entre sete e doze anos. As crianças – cadastradas no Núcleo de Apoio à Família – formavam o Coro da Orquestra da Juventude de Salvador. A proposta tem como objetivo possibilitar a experiência da educação por meio da arte, utilizando-se do canto coral. O relato descreve as ações pedagógicas, a organização de grupos para a realização de ensaios, o repertório desenvolvido e os profissionais que atuavam no projeto, evidenciando, segundo nossa análise, a prática coral como modalidade de educação musical viável em diversos contextos.

---

<sup>8</sup> Notamos que o nome “Um canto em cada canto” é utilizado em projetos distintos e localizados em diferentes regiões brasileiras.

Fonseca e Dias (2015) apresentam algumas informações da pesquisa de mestrado, em andamento, que tem como objetivo central compreender as interações sociais que ocorrem na aprendizagem musical de um coro. O grupo coral investigado está inserido no Programa “Conquista Criança”, que aglutina diversos projetos sociais envolvendo esporte, cultura, lazer e atende crianças de bairros periféricos, em situação de risco. É um projeto administrado pela Secretaria de Bem-Estar Social da Prefeitura de Vitória da Conquista-BA. O estudo revela-se promissor no sentido de se propor a compreender as interações que decorrem dos processos de aprendizagem em uma prática coral, no contexto de um programa de cunho social. Entretanto, o texto em si não delimita a compreensão das autoras, com base nos teóricos estudados, sobre os principais termos abordados – interações, aprendizagem musical e prática coral –, o que traria maior clareza e entendimento da discussão para os leitores.

Com relação às práticas corais situadas no Segundo Setor, encontramos dois relatos de experiência (GABORIM-MOREIRA, 2003; SILVA, 2010) que descrevem o cotidiano de suas atividades. Gaborim-Moreira (2003) apresenta o trabalho desenvolvido em um coro formado por 32 crianças, de cinco a doze anos de idade. O grupo é resultado da parceria formada entre o Hospital Samaritano e o Instituto Pró-Seguir, ambos localizados em São Paulo-SP. As crianças participantes são atendidas pelo Hospital ou possuem algum vínculo com essas crianças (irmãos, primos, vizinhos). São realizados ensaios semanais, com a duração de 2h30min, constituídos de momentos de exploração sonora, atividades de concentração e de movimentação corporal, escuta ativa, exercícios corporais e vocais, tendo a imitação e a memorização como ferramentas para aprendizagem do repertório. A iniciativa propõe, ainda, atividades para os familiares das crianças, promovendo reuniões orientadas por profissionais voluntários (psicoterapeuta, médico e advogada).

De forma sucinta, Silva (2010) apresenta a trajetória do “Coral Cantar Criança”, da empresa EIM-Instalações Industriais, na construção do espetáculo “Saudades do Nordeste”. O grupo é dirigido pela autora do artigo, e por um regente assistente/instrumentista. Participam 26 crianças na faixa etária de nove a catorze anos. São realizados ensaios três vezes por semana com a duração de 2h30min. Nos ensaios, fundamentados nas ideias pedagógicas de Émile Jaques-Dalcroze, Keith Swanwick e Carl Orff, são propostos exercícios vocais e rítmicos (percussão corporal), oficinas de teatro, danças nordestinas e momentos de apreciação musical.

Tanto Gaborim-Moreira (2003) como Silva (2010) destacam as situações de performance musical como momentos marcantes e significativos na vida dos coralistas. O artigo de Silva, apesar de trazer fragilidades na sua estruturação e exposição de algumas ideias, consegue evidenciar o compromisso afetivo da regente com os coristas e com a direção da empresa.

Carecemos de textos que também agregam as questões emotivas que perpassam a prática coral. Por outro lado, Silva relata o comportamento inadequado do público na apresentação do espetáculo construído, o que é, também, um aspecto pouco explorado nos textos que versam sobre coro infantil na perspectiva de formação de plateia. Ao propor momentos específicos de musicalização que culminam com o ensaio do coro, o relato de Gaborim-Moreira reforça a prática coral como uma modalidade músico-educativa.

Por fim, um relato de experiência e três artigos vinculados à pesquisa discutem o coro infantojuvenil no âmbito do Terceiro Setor. O artigo de Santos et al. (2013) relata a experiência do projeto piloto d'O Passo e do "Coro Crianças de Gardênia", desenvolvidos pelo Centro de Convivência Musical, um projeto sociomusical da Associação Prof. José Luciano Lopes-ONG Brasil Sadio em parceria com a Primeira Igreja Batista em Gardênia Azul (Rio de Janeiro-RJ). O projeto está fundamentado na ecosofia de Félix Guattari, fazendo interfaces com a literatura de educação musical, prática coral e projetos de ação social, além da abordagem "O Passo", de Lucas Ciavatta. No resumo, os autores afirmam que "flexibilização e ludicidade são requeridas no exercício pedagógico, sem prejuízo ao rigor necessário ao ensino" (SANTOS et al., 2013, p. 723). Essa é uma reflexão bastante pertinente, podendo ser evocada da seguinte forma: flexibilização e ludicidade são requeridas nos ensaios dos coros infantojuvenis, sem prejuízo ao rigor necessário à prática coral.

Soares (2004) investiga a conexão entre o projeto do "Coro Infantil Morro dos Alagoanos", as ideias de Hans-Joachim Koellreutter sobre educação musical e as de Félix Guattari sobre ecologia social. Crispim (2009), no trabalho de conclusão de curso, busca compreender as possibilidades e os limites no estabelecimento da prática coral considerando as representações sociais<sup>9</sup> de música e do cotidiano das crianças, atentando-se "para a teia multicultural que forma e dá identidade ao determinado grupo" (CRISPIM, 2009, p. 477). Crispim tem como campo empírico o projeto "Educação musical e prática de coro infantojuvenil", situado no Rio de Janeiro-RJ. Barros (2015) propõe um estudo sobre as transformações pessoais e sociais a partir da experiência estética, através da educação musical na prática coral. O campo empírico é o "Coral Infantil do Projeto Jacques Klein", uma iniciativa do Instituto Beatriz e Lauro Fiúza (Fortaleza-CE), que tem como público-alvo crianças e adolescentes que moram em zonas de vulnerabilidade social.

Quanto às metodologias de pesquisa utilizadas, esses três artigos (SOARES, 2004; CRISPIM, 2009; BARROS, 2015) indicam os pressupostos teóricos e práticos da pesquisa-ação. Soares menciona o período de maio de 2001 a dezembro de 2002 para a coleta de dados que foram

---

9 Representações sociais na perspectiva de Mônica Duarte e cotidiano a partir das discussões de Jusamara Souza.

obtidos por meio da observação das atitudes, falas e registros escritos produzidos pelas crianças de forma espontânea ou provocada, em três momentos que sintetizam as atividades do coro: a ida ao teatro, a apresentação e o ensaio. Falta clareza sobre o local onde as atividades foram desenvolvidas e se havia algum vínculo institucional, além de informações se o projeto foi criado e desenvolvido pela autora do texto.

Por se tratar de um trabalho de conclusão de curso, questionamos as possibilidades de Crispim desenvolver uma pesquisa-ação, pois esta metodologia requer tempo e experiência da prática para o seu pleno desenvolvimento (ANDRADE; BARROS, 2022). Apesar de Barros sinalizar no seu artigo um estudo com potencial para desvelar as relações afetivas e pedagógicas da prática coral com crianças e adolescentes em situação de risco, falta clareza nos procedimentos metodológicos. Barros indica que, por meio da abordagem qualitativa e pesquisa participante, utilizará como ferramentas de coleta de dados entrevistas (coralistas e seus pais), conversas com a equipe psicopedagógica do projeto e análises de fontes documentais (fichas de anamnese psicossocial das crianças e planos de aula/ensaio); pretende-se registrar as atividades em vídeo e no diário de bordo. Entendemos que a pesquisa participante caracteriza-se por um tipo de pesquisa-ação, e conseqüentemente contempla procedimentos de intervenção (ANDRADE; BARROS, 2022), o que não está evidente na exposição da autora.

## Ensino e aprendizagem

Os três artigos apresentados nesta subcategoria se constituem como um relato de experiência (BÜNDCHEN; SPECHT, 2004), um recorte de pesquisa concluída (LELIS; SCHIMITI; GARCIA, 2009) e uma pesquisa em andamento (SIMÕES; SANTIAGO, 2015). Em síntese, as comunicações abordam o corpo e a voz no fazer musical, a formação da criança em processos de compreensão de conteúdos musicais e a inclusão de práticas corporais no ensino-aprendizagem da técnica vocal para grupos corais infantojuvenis, respectivamente.

Bündchen e Specht (2004) buscam integrar a excelência do trabalho coral com uma proposta músico-educativa, tendo o movimento corporal como recurso para compreensão musical do coro “Meninas Arte em Canto” de Salvador do Sul-RS, com 32 integrantes entre dez a dezessete anos de idade. O trabalho fundamenta-se nas ideias de Pontious: fazer música através da performance; interação significativa com os elementos da música por meio da criação, descrição e performance.

Mesmo sendo um recorte de pesquisa, a comunicação de Lelis, Schimiti e Garcia (2009) assemelha-se com um relato de experiência pela maneira como foi construído. Nele, são apresentados resultados do Projeto “Educação Musical através do canto coral – um canto em

cada canto”, desenvolvido desde 2002 em escolas municipais de Londrina-PR, com patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura e parceria da Secretaria Municipal de Educação. Por meio das falas das crianças e dos pais envolvidos, as autoras observaram uma maior compreensão de dados relativos ao conhecimento musical, contribuindo para o engajamento das crianças em um novo sistema não verbal de símbolos. As autoras também tiveram oportunidade de observar, entre outros aspectos, mudanças que ocorreram nas crianças em relação às noções de afinação, ao uso da voz, à capacidade de ouvir, ou mesmo em relação ao gosto musical, além das significativas transformações de comportamento social e a restituição da autoestima (LELIS; SCHIMITI; GARCIA, 2009).

O artigo de Simões e Santiago (2015), por sua vez, apresenta uma discussão preliminar sobre uma pesquisa-ação. Trata-se de um estudo para investigar o uso de três abordagens corporais na prática coral infantojuvenil: Tai Chi Chuan, Bioenergética e Técnica de Alexander. O objetivo inicial é identificar abordagens corporais que incluam movimentos, gestos, atitudes posturais, técnicas e práticas corporais que possam favorecer a formação vocal de coros infantojuvenis. São apontadas as ideias centrais das três abordagens, tais como as suas origens. Na explicação, as autoras fazem relações com alguns estudos/publicações que trazem tais abordagens.

Bündchen e Specht (2004) descrevem uma atividade desenvolvida a fim de ilustrar os procedimentos e os resultados do trabalho de integração do corpo na aprendizagem musical e da performance coral. As discussões de ambos artigos (SIMÕES; SANTIAGO, 2015; BÜNDCHEN; SPECH, 2004) saem do lugar comum das práticas corais que fundamentam somente em Émile Jaques-Dalcroze o diálogo entre o canto e o movimento corporal. Do que temos visto dos artigos analisados nesta revisão, até o momento, a maioria dos estudos que relacionam o corpo e a prática coral concentram-se nas ideias de Émile Jaques-Dalcroze.

Lelis, Schimiti e Garcia (2009) reconhecem a contribuição das atividades corais para a formação da criança, como resultados finais de sua discussão. Por fim, Simões e Santiago (2015) pretendem elaborar e sistematizar, com os resultados do estudo, um conjunto de ações que envolvam o corpo como um todo, favorecendo o ensino-aprendizagem da técnica vocal em contextos corais através dos princípios do Tai Chi Chuan, da Bioenergética e da Técnica de Alexander.

## Aspectos culturais

Nesta subcategoria, apenas o relato de experiência de Maciel e Magalhães (2007) discute enfaticamente as questões culturais relacionadas ao canto coral. As autoras refletem sobre a

construção do repertório e as ideias de identidade cultural, relatando a experiência com o grupo do Coral da Universidade do Estado da Bahia (UneB), desenvolvido em Irecê, cidade do sertão baiano. O Coral da UneB faz parte do projeto de extensão “Musicalização por meio do Canto Coral”. Sendo formado por dois grupos – o coral infantil (crianças entre sete e doze anos de idade) e o coral adulto –, participavam professores, funcionários, alunos vinculados à universidade e seus familiares, bem como pessoas da comunidade em geral. Eram ofertadas semestralmente 30 vagas para cada um dos dois grupos (MACIEL; MAGALHÃES, 2007).

De acordo com as autoras, as atividades aconteciam desde agosto de 2003, sendo realizados ensaios semanais, com duração de 1h30min, mas não há explicação de como aconteciam os ensaios e quais eram as condições. É mencionada apenas a quantidade permitida de participantes e que os ensaios contavam com atividades de apreciação e percepção musical, estudo de elementos básicos da teoria musical, trabalho de voz (respiração, afinação e colocação da voz para o canto) e preparação de repertório.

Sem deixar claro o que foi desenvolvido com o coro infantil e também com o coro adulto, Maciel e Magalhães (2007) informam que a prática coral culminou na montagem de um espetáculo natalino, chamado "Auto do Sertão", que contou com a elaboração de arranjos considerando os elementos artísticos e culturais da região. Posteriormente, o material foi gravado em estúdio, no formato de um CD. Em nossa leitura, o texto não deixou evidente como foi a participação dos dois coros na performance do "Auto". Por outro lado, reforçou a importância dos significados e das identidades culturais na prática coral, bem como a valorização de elementos culturais na escolha e na construção do repertório (cantigas de roda, cantos de trabalho, danças dramáticas, contos, cordéis, poemas).

## Estimulação da criatividade

Tal qual a subcategoria aspectos culturais, a subcategoria estimulação da criatividade só possui um trabalho mapeado: “Cognição, música e corpo no canto coral: um fazer musical criativo”, de autoria de Bündchen (2004). A investigação se constitui como um recorte de pesquisa em andamento que investiga as potencialidades do uso do movimento corporal na criação musical coletiva e o processo de aprendizagem musical em uma situação de canto coral. Não há menção ao Programa de Pós-Graduação e nem ao curso em que a pesquisa está vinculada, mas constatamos em outra publicação (BÜNDCHEN; SPECHT, 2004), que se trata de uma pesquisa de mestrado.

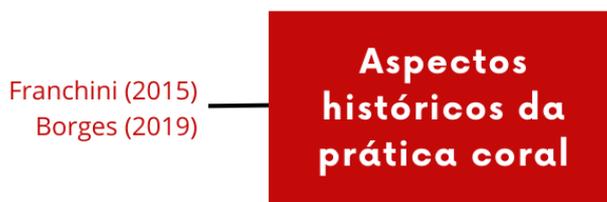
O objetivo geral da investigação caracteriza-se por verificar a implicação do uso do movimento corporal na criação musical coletiva, na construção do conceito de ritmo e no desenvolvimento

expressivo da performance. A base teórica se fundamenta em conceitos piagetianos, mas Bündchen (2004) discute ideias de outros autores que abordam o movimento corporal no aprendizado musical, tais como, Rudolf Laban, Émile Jaques-Dalcroze e Edgar Willems. Destacamos que a autora traz uma colocação importante sobre uma prática coral mais abrangente, utilizando conceitos piagetianos, com vistas a proporcionar desafios “que vão além da execução da música, que possibilitem a reflexão e a criação” (BÜNDCHEN, 2004, p. 5).

## Aspectos históricos da prática coral

A categoria “Aspectos históricos da prática coral” apresenta dois artigos com contributos basilares acerca da institucionalização da prática coral no contexto brasileiro, nos possibilitando o estabelecimento de relações entre os tempos pretéritos e a atualidade da prática do canto coral infantojuvenil.

Fig. 4 - Categoria “Aspectos históricos da prática coral”



Fonte: Elaborado pelas autoras.

O artigo de Franchini (2015) exhibe um panorama histórico geral da educação musical no Brasil com enfoque na prática vocal, apontando também a importância de Heitor Villa-Lobos. Já o de Borges (2019) ressalta a trajetória de Fabiano Lozano no estado de São Paulo, até meados de 1950. Na primeira parte do texto, Franchini (2015) enfatiza o canto coral como uma modalidade importante do fazer musical, trazendo diversos autores que discutem a sua relevância, mencionando, ainda, documentos nacionais que normatizaram, ao longo da história, a inclusão e/ou a "exclusão" (enfraquecimento) da música na escola básica.

Ao afirmar que “cantar é uma prática artística”, Franchini (2015, n.p) apresenta duas correntes distintas sobre o ensino das artes, a saber, a essencialista, que se ocupa dos conteúdos da arte e a contextualista, que considera os aspectos sociais e a formação de valores, atitudes e hábitos. Orientada pela definição de coro orfeônico como "uma modalidade de canto coral [...] destinado a amadores, cuja característica é ser uma prática musical de teor essencialmente pedagógico-escolar e moral", Franchini comenta sobre a importância da prática coral para o desenvolvimento musical imbricada à corrente contextualista (FRANCHINI, 2015, n.p.).

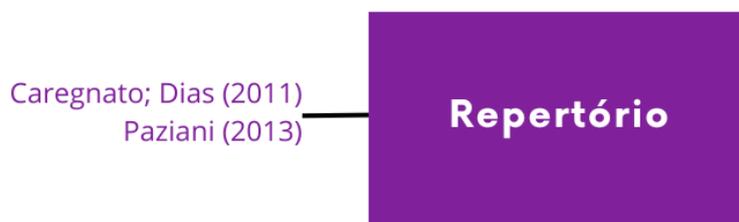
Por sua vez, Borges (2019), além de destacar a trajetória de Lozano, apresenta uma breve descrição e análise da estrutura da Coletânea Minhas Cantigas, com 50 canções escritas para crianças, recolhidas por Lozano, sendo, também, algumas de sua autoria. Evidencia, ainda, a sua importância no desenvolvimento do canto orfeônico em São Paulo, enquanto Villalobos atuava no Rio de Janeiro.

Como contribuições para a área de canto coral, compreendemos que essas publicações destacaram importantes fatos históricos, documentos e personalidades que foram fundamentais para a construção do canto coral brasileiro, como por exemplo, o material didático produzido por Lozano, o qual pode ser – e, provavelmente é – desconhecido por muitos. Ponderamos que a ausência de informações sobre aspectos pedagógicos utilizados e vivenciados no cotidiano educativo se deve ao fato de não haver subsídios em virtude do período político da época, que mantinha controle sobre o que poderia ou deveria ser divulgado.

## Repertório

O repertório desenvolvido por coros infantojuvenis – abordado em dois artigos – é o tema da discussão de Caregnato e Dias (2011) e do projeto de pesquisa de Paziani (2013). Apoiados no diálogo entre os campos da educação musical e de letras, tendo a peça "São João Dararão" como ponto gerador do artigo com características de um ensaio acadêmico, Caregnato e Dias (2011) debatem o uso de variantes linguísticas como forma de ampliar a experiência estética, cultural bem como o respeito pelas diferentes identidades culturais vinculadas à língua. Paziani (2013), no que lhe diz respeito, apresenta as ideias centrais de um levantamento do repertório desenvolvido nos coros do Projeto Guri, especificamente nos grupos localizados nas cinco cidades da Regional de Ribeirão Preto-SP.

Fig. 5 - Categoria "Repertório"



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Na discussão sobre as variantes linguísticas, Caregnato e Dias (2011) trazem autores que argumentam sobre as escolhas que os adultos fazem para o contexto infantil, decidindo o que é propício e o que deve ser evitado, tolhendo a criança de fazer suas próprias escolhas. Orientados pelas ideias de Cecília Meireles, os autores comentam que "é através das

preferências infantis que devemos classificar a literatura como infantil ou não. A criança, seus gostos e curiosidades é que devem ser ouvidos e respeitados, e não as preferências dos adultos " (CAREGNATO; DIAS, 2011, p. 397).

Paziani (2013) traz uma breve discussão sobre o canto coral como modalidade acessível de educação musical coletiva. O objetivo geral do projeto de pesquisa é "refletir sobre o processo de ensino-aprendizagem musical a partir dos repertórios desenvolvidos pelos coros em questão" (PAZIANI, 2013, p. 2219). Nos encaminhamentos metodológicos são mencionados "questionário semiestruturado", enviado para os regentes dos coros da Regional, e observação participante dos ensaios. O repertório utilizado nos coros será analisado com a finalidade de compreender o que se canta, como e se o repertório está adequado à voz infantil. O referencial teórico sinaliza a articulação entre as ideias de Schafer (escuta consciente) e João Francisco Duarte Junior (arte-educação e sensibilização).

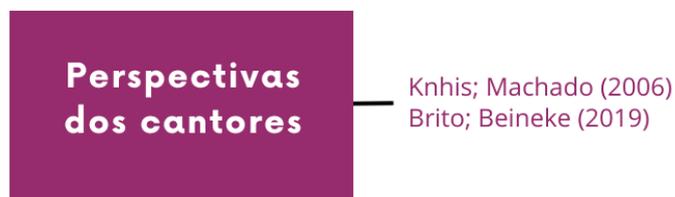
Ambos artigos discorrem sobre um elemento imprescindível da prática coral, o repertório, e apesar disso, o tema revelou-se pouco abordado nos anais revisados. Considerando que, em geral, a escolha do repertório é feita pelo regente, a discussão de Caregnato e Dias (2011) evidencia as habilidades desse profissional em ser o intermediador de temas pouco explorados nas letras das canções, escolhendo peças que possibilitem o uso de variantes linguísticas na ampliação da experiência estética, cultural e da diversidade de identidades relacionadas à língua.

Ponderamos, apenas, sobre o enfoque da discussão de Caregnato e Dias, pois o artigo não indica caminhos práticos para trabalhar, no contexto de coro infantil, temas pouco abordados como, por exemplo, morte e casamento, conforme o exemplo trazido na peça "São João Dararão". Quanto ao projeto de pesquisa de Paziani, há alguns equívocos na constituição da metodologia. Sobre as ferramentas de coleta de dados, a autora menciona que realizará um "questionário semiestruturado" e no cronograma de trabalho indica a realização de "entrevistas através de questionários", sinalizando dúvidas na compreensão das diferenças entre questionário e entrevista e o uso adequado da terminologia. Outro aspecto refere-se ao campo empírico escolhido. Segundo Paziani, serão realizadas visitas nos 25 coros infantis da Regional, sendo que destes, cinco serão selecionados para a realização de observação participante. Não há clareza sobre a finalidade das visitas e nem os critérios que serão utilizados na escolha dos cinco coros.

## Perspectivas dos cantores

Os dois artigos analisados nesta categoria revelam as ideias e os pensamentos dos coristas sobre os ensaios, os repertórios e as suas preferências.

Fig. 6 - Categoria "Perspectivas dos cantores"



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Knhis e Machado (2006) descrevem dados de uma pesquisa do tipo *survey* que investiga as ideias dos alunos sobre as aulas de música, que são curriculares, e das atividades corais, que são extracurriculares. Por meio da aplicação de um questionário, as autoras identificam que a maioria dos participantes está satisfeita com a prática coral, que esta é importante para suas vivências por desenvolver o canto e o aprendizado musical. Mais da metade dos estudantes (69,23%) revelaram que consideram as aulas de música ótimas porque gostam de cantar, é legal, relaxa e é interessante. Com relação às vivências musicais, fora do contexto escolar, os estudantes mencionaram que "tocam instrumentos, cantam, ouvem música, aprendem a ler a partitura", sendo que a principal atividade é a de tocar instrumentos.

Embora a proposta desta investigação seja muito importante para a prática do canto coral infantojuvenil, a discussão instigou algumas inquietações: as autoras não deixam claro o contexto que o estudo está atrelado (graduação ou pós); o título do artigo indica "fundamental e médio", porém nas discussões dos dados as autoras mencionam que a escola "apresenta aulas de música na 2ª e 5ª séries do ensino fundamental" (KNHIS; MACHADO, 2006, p. 735). Outras dúvidas também surgiram com relação aos aspectos metodológicos: Quantos alunos frequentam a escola e quantos, destes, participam do coro? Quantos destes estudantes responderam ao questionário? Há quanto tempo a atividade coral é desenvolvida? Os gráficos utilizados são, de um modo geral, confusos e imprecisos, sendo que não possibilitam a visualização exata dos dados numéricos discutidos.

Por sua vez, Brito e Beineke (2019) apresentam como as ideias dos coristas foram elaboradas e compartilhadas. Os dados deste estudo, realizado com 29 crianças entre seis e onze anos, foram produzidos por meio de observações de ensaios e apresentações do coro, análises de

registros feitos pelas crianças em cadernos individuais intitulados “Diários de Ideias de Música” e a realização de rodas de conversas com os coralistas.

Nos “Diários de Ideias de Música” os coristas registraram as suas preferências musicais, com os nomes das músicas, e produziram desenhos e colagens de recortes de revistas dos seus ídolos. Nas rodas de conversa, falaram sobre os meios que ouviam música, os gêneros musicais preferidos, os artistas escutados em casa ou com os amigos, a relação afetiva estabelecida com as preferências musicais de seus pais e refletiram sobre como seria executar estas canções no repertório do coral.

Foi observado que, ao compartilharem entre si as ideias sobre o repertório a ser executado pelo coro, os coristas apresentaram dúvidas entre cantar músicas de suas preferências ou as que agradam o público, em geral. Os resultados evidenciaram como os coristas associam – ou dissociam – o repertório musical executado no coro infantil e as músicas ouvidas no dia a dia.

O referencial teórico de Brito e Beineke (2019) foi alicerçado em estudos que refletem sobre os sentidos que as crianças atribuem às suas práticas musicais, discutindo as suas ideias de música. Portanto, trata-se de uma contribuição importante para a área musical. Outrossim, como não ficou evidente qual a real autonomia das crianças quanto ao repertório, futuras investigações poderão suscitar se realmente há poder de decisão dos coristas em propostas que buscam escutá-los.

## Prática da regência

A categoria “Prática de regência” assinala quatro publicações que refletem sobre as habilidades e conhecimentos necessários à atuação do regente, as experiências de formação na Licenciatura em Música, abrangendo ações na extensão universitária, componentes curriculares e programas de iniciação à docência. Dessa forma, são trazidas para discussões algumas temáticas sobre planejamento, currículo e ludicidade, dentre outras.

Fig. 7 - Categoria “Prática da regência”



Fonte: Elaborado pelas autoras.

O artigo de Gois resulta de um estudo multicaso em abordagem qualitativa descritiva. Apresenta como objetivo geral “verificar o papel da ludicidade nas práticas musicais do regente de coro infantil” (GOIS, 2015, n.p). Dois coros infantis de Curitiba-PR foram o campo empírico da investigação. A autora explica como a pesquisa foi organizada informando que, na primeira parte, são apresentados conceitos e reflexões acerca do regente de coro infantil numa perspectiva que inclui as questões formativa, pedagógica e lúdica. A segunda parte consiste no delineamento metodológico, tendo como métodos de coleta de dados a observação dos ensaios e a entrevista semiestruturada com os regentes dos respectivos coros.

Embora a investigação indique ser um estudo multicaso, a autora faz menção de dois procedimentos para a coleta de dados – observação e entrevista – sinalizando a ausência de uma terceira ferramenta, o que daria suporte para a triangulação dos dados, aspecto necessário para os estudos dessa natureza (ANDRÉ, 2013). São apresentados os resultados obtidos, indicando a existência da dimensão lúdica enquanto processo educacional que promove a construção de conhecimentos, superando, desse modo, o que o senso comum considera como ludicidade. Eis, então, a importância deste artigo, visto que insere proposições importantes para a área do canto coral infantojuvenil porque ressalta o papel da ludicidade na prática dos regentes, não dispendo de prescrições, mas sim de concepções sobre o tema.

Com relação à subcategoria “Experiência de formação na Licenciatura em Música”, Lima e Santos Júnior (2015) ratificam a prática coral como uma importante modalidade de ensino e aprendizagem da música. Trata-se de um relato da experiência no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Campus Engenheiro Coelho), sobre a prática coral com crianças de nove e dez anos de uma escola pública, na cidade de Artur Nogueira-SP. O grupo realizava ensaios semanais no contraturno escolar, no período da tarde, na oficina de canto coral.

De um lado, o artigo foca na proposta coral e no desenvolvimento da afinação, na ótica de treino para o uso adequado da voz. Os autores comentam sobre a importância do regente trabalhar a exploração vocal de forma lúdica e de escolher adequadamente o repertório, mencionando o uso da manossolfa como uma maneira eficaz de ensinar a percepção das alturas. Por outro lado, o artigo revela a experiência no PIBID, elencando o planejamento das atividades, o ensaio organizado em quatro partes (aquecimentos, músicas novas, músicas antigas e dinâmica) e a responsabilidade de cada pibidiano, já que assumiam uma parte do ensaio.

Lima e Santos Júnior (2015) sinalizam que o trabalho contribuiu para a melhora da afinação das crianças participantes do coro, contudo, percebemos algumas assertivas postas de forma generalizada e sem o devido fundamento, tais como, "uma das grandes dificuldades que profissionais que trabalham com canto coral infantil, principalmente em ambiente escolar, é a dificuldade com a afinação do grupo". De igual modo, o próprio título do artigo, "Em busca da afinação no Coral Infantil como meio de musicalizar no Programa do PIBID de Música no UNASP", pode ensejar um caráter polissêmico, pois é possível emergir o seguinte questionamento: afinamos para musicalizar ou no processo de musicalizar desenvolvemos a afinação?

Por seu turno, Gaborim Moreira e Oliveira (2015) discutem o estudo da regência coral na formação do educador musical, trazendo o contexto de dois projetos de extensão universitária: um coro na extensão da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e outro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Considerando os desafios e a desmotivação de alguns egressos para atuar na escola básica, as autoras debatem a prática coral como campo de atuação do licenciado em música, a sua importância na formação do licenciando e as habilidades musicais que podem ser desenvolvidas, os conhecimentos requeridos ao exercício da regência e as disciplinas ofertadas na licenciatura, enfocando as possibilidades e limitações. Trata-se de uma publicação importante porque colabora para reflexões sobre a formação do professor de música na licenciatura e a abrangência de sua atuação em diferentes modalidades de ensino de música, incluindo a regência de coro infantojuvenil, aspectos curriculares e inserção da disciplina de regência em cursos de licenciatura.

Jorge (2019) apresenta um relato de observações e práticas vivenciadas em aulas de canto coral, por intermédio de um componente curricular, do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará. O trabalho teve como objetivo descrever os contextos de cada campo empírico – o coro de um projeto social e outro de uma escola particular de ensino básico –, bem como compará-los com vistas à compreensão das diferenças e proximidades entre os campos, evidenciando como as particularidades de cada instituição influenciam nas atividades propostas pelo professor.

Tais contextos foram analisados a partir das seguintes categorias empíricas: contexto/localidade; propósitos da instituição; caráter do ensino; conteúdo/repertório; comportamento dos alunos; características das turmas; alunos com necessidades especiais; auxiliares e recursos didáticos utilizados. No que se refere às questões metodológicas, na perspectiva de uma pesquisa qualitativa, deve-se ter cautela em análises comparativas entre campos empíricos distintos, uma vez que tal procedimento pode levar à emissão de juízos de valor. É pertinente, no entanto, a compreensão dos contextos, com as suas peculiaridades.

## Considerações finais

O desenvolvimento desta revisão de literatura tem nos possibilitado reflexões constantes acerca das concepções teóricas e práticas que permeiam a prática coral infantojuvenil. O trabalho exaustivo e rigoroso que inclui, em resumo, uma seleção coerente dos artigos e uma análise cuidadosa e respeitosa com os conteúdos apresentados por seus autores, revelaram três aspectos que queremos ressaltar: os dados quantitativos, a predominância e as lacunas de alguns temas publicados nos anais dos Congressos Nacionais da ABEM.

Com relação aos dados quantitativos, é evidente que, ainda, temos poucas publicações que abordam diretamente o coro infantojuvenil. Como mencionado, dos 2753 artigos apresentados nos 15 anais analisados, apenas 37 voltam-se para o canto coral infantojuvenil, isto é, menos de 1%. Considerando que os critérios para publicação em anais são mais flexíveis que a submissão para uma revista, questionamos: Por que temos uma quantidade tão pequena de relatos de experiência e dados de pesquisas sobre o nosso universo de atuação?

Cientes que, no momento, não temos resposta para uma questão desta natureza, atentamos sobre as singularidades da área de canto coral, os incentivos ou a falta destes para o registro e o compartilhamento das nossas práticas e pesquisas nas publicações acadêmicas. Reconhecemos que muitos profissionais dessa área possuem uma trajetória de caráter muito mais prático, distanciando-se, por vezes, do ambiente acadêmico e suas peculiaridades, tais como, a escrita e publicação de conteúdos científicos. Nesse sentido, ponderamos que muito do que é desenvolvido no contexto coral não chega a ser publicado.

Lembramos que em 2021, tivemos o XXV Congresso Nacional da ABEM, ocasião em que foi aberta uma chamada para proposições de grupos temáticos especiais (GTEs). O GTE “Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos” possibilitou trocas de ideias e experiências, sinalizando a pertinência da modalidade no contexto geral do campo da educação musical e a busca por fomentar publicações e debates sobre esta temática.

Com relação aos temas apresentados, dos 37 artigos analisados é notória a predominância de publicações que abordam os aspectos cotidianos, especialmente a prática coral em diversos contextos, sendo discutida em 20 artigos. Algumas dessas discussões, sobretudo os relatos de experiência, mostram que os procedimentos pedagógicos e os ritos basilares da prática coral – atividades de musicalização, exercícios vocais, corporais, aprendizagem de repertório e apresentações, entre outros – parecem estar convencionados, independente do setor da sociedade em que a prática é desenvolvida. Tais discussões reforçam, também, a compreensão de que o coro infantojuvenil é concebido como uma modalidade de educação

musical e não apenas de performance musical. Se essas publicações revelam que há um consenso nessa compreensão, não seria então, o momento de transcender tais discussões?

Esse questionamento nos leva a refletir sobre as lacunas de temas que não foram identificados na nossa revisão. No âmbito da inclusão, temos ausência de discussões sobre a prática coral e pessoas com deficiência física, mental, intelectual e sensorial. Notamos também a escassez de trabalhos que abordam o papel do instrumentista, sua contribuição e função no desenvolvimento do grupo coral. Com exceção do artigo de Silva (2010), que relata o comportamento inadequado do público em uma performance das crianças, de maneira geral os artigos evidenciam o que tem funcionado de forma exitosa, deixando de comunicar os desafios e as dificuldades que cercam o funcionamento cotidiano de um grupo coral.

Desafios bem conhecidos por profissionais da área, tais como, a rotatividade dos coralistas, a falta de infraestrutura nos locais de ensaio, os procedimentos passíveis de implementação para resolver problemas de emissão vocal (principalmente em grupos iniciantes com pouca experiência de cantar em conjunto) e as dificuldades em construir um repertório que seja atrativo e adequado à tessitura infantojuvenil são apenas alguns aspectos da prática que não emergem nas discussões dos artigos analisados. Cientes de que as aprendizagens musicais atreladas ao canto coral acontecem mediante um processo contínuo, permeado de relações entre pessoas e a música, a publicação de artigos com esses assuntos pode contribuir significativamente para o aprimoramento da área.

Ainda na perspectiva das lacunas de temas identificados nos anais dos Congressos Nacionais da ABEM, ponderamos que, os primeiros artigos sobre a prática coral e a apropriação de tecnologias digitais, durante o período de isolamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19, provavelmente foram publicados nos anais dos Encontros Regionais da ABEM, realizados em 2020. A discussão desse assunto está reservada para o artigo final desta revisão.

Embora busquemos desenvolver um trabalho rigoroso e estruturado, através de uma revisão de literatura sistemática e autônoma, temos ciência das limitações e possibilidades de estudos deste porte. Nossa expectativa é que, a partir deste recorte, possamos contribuir para uma visualização mais apurada dos assuntos que “estão na vitrine”, trazendo reflexões sobre os caminhos que podem, ainda, ser trilhados no âmbito das publicações acadêmicas sobre o coro infantojuvenil.

## Referências

- ANDRADE, Klesia Garcia. *Projeto “Um Canto em Cada Canto”*: o coro infantil, seus ensinos e suas aprendizagens. 256 f. Orientação: Luis Ricardo Silva Queiroz. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015a.
- ANDRADE, Klesia Garcia. “Um Canto em Cada Canto”>: o coro infantil e suas perspectivas músico-educativas, 22., 2015a, Natal-RN. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015b, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1034/public/1034-4491-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1034/public/1034-4491-1-PB.pdf). Acesso em 30 mar. 2023.
- ANDRADE, Klesia Garcia. A ação pedagógica no Projeto “Um Canto em Cada Canto”, 22., 2015b, Natal-RN. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015c, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1035/public/1035-4492-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1035/public/1035-4492-1-PB.pdf). Acesso em 30 mar. 2023.
- ANDRADE, Klesia Garcia. O coro infantil, seus ensinos e suas aprendizagens: perspectivas teóricas e metodológicas de uma pesquisa no Projeto “Um Canto em Cada Canto” In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015d, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1033/public/1033-4490-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1033/public/1033-4490-1-PB.pdf). Acesso em: 22 mar. 2023.
- ANDRADE, Klesia Garcia. *Coro criativo*: uma pesquisa-ação sobre a criação musical na prática coral. 262 f. 2019. Orientação: Maura Penna. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18883?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18883?locale=pt_BR). Acesso em: 20 maio 2023.
- ANDRADE, Klesia Garcia; BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca Barros. Aspectos históricos e estruturantes da pesquisa-ação. In: BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca Barros; PENNA, Maura (orgs.). *Pesquisa-ação e educação musical*: desvendando possibilidades. Petrolina: IFSERTAOPE, 2022. p. 11-27. Disponível em: <https://releia.ifsertao-pe.edu.br/jspui/handle/123456789/898>. Acesso em: 20 maio 2023.
- ANDRADE, Débora; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Afinação e seleção vocal em coros infantis do estado de Minas Gerais: uma pesquisa em andamento. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24. 2019, Campo Grande. Anais. Disponível em: <https://www.abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/176/194>. Acesso em 04 abr. 2023.
- ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. A abordagem qualitativa de pesquisa. In: ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. *Etnografia da prática escolar*. 18ª ed. São Paulo: Papirus, 2012.
- ANDRÉ, Marli. O que é um estudo de caso qualitativo em educação? *Revista da FAEBA* – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 22, n. 40, p. 95-103, jul./dez. 2013. Disponível em: [http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0104-70432013000200009&lng=pt&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-70432013000200009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 20 maio 2023.
- BARROS, Clara Bezerra Nunes. Canto coral e Projeto Social: transformações sociais a partir da experiência educativa e estética. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1536/public/1536-4568-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1536/public/1536-4568-1-PB.pdf). Acesso em: 16 mar. 2023.
- BARTLE, Jean Ashworth. *Lifeline for children’s choir directors*. Toronto: Gordon V. Thompson Music, 1993.

- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 2003 (Coleção Ciências da Educação).
- BORGES, Jane. Fabiano Lozano e as canções escolares. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24. 2019, Campo Grande. Anais. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/194/202>. Acesso em: 13 out. 2022.
- BRITO, Dhemy Fernando Vieira; BEINEKE, Viviane. Músicas que ouvimos e músicas que cantamos: ideias das crianças sobre o repertório do coro infantil. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24. 2019, online. Anais. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/154/93>. Acesso em: 14 set. 2022.
- BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna; SPECHT, Ana C. Meninas Arte em Canto: corpo e voz no fazer musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13., 2004, Rio de Janeiro-RJ. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2004.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2004.pdf). Acesso em: 27 abr. 2023.
- BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna. Cognição, música e corpo no canto coral: um fazer musical criativo. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13., 2004, Rio de Janeiro-RJ. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2004.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2004.pdf). Acesso em: 27 abr. 2023.
- CAREGNATO, Caroline; DIAS, Gustavo Angelo. Análise do texto no repertório coral infantil: um diálogo entre o campo das Letras e a Educação Musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 20., 2011, Vitória-ES. Anais. p. 392-400.
- CHIARELLI, Lúgia Karina Meneghetti; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Canto coral: um levantamento sobre os trabalhos apresentados nos Encontros Nacionais e Congressos da ABEM entre 1992 e 2009. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. Anais. Goiânia: ABEM, 2010, p. 551-560. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abemcongresso\\_2010\\_parte1.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte1.pdf). Acesso em: 20 maio 2023.
- COSTA, Marineide Marinho Maciel. "Um canto em cada canto": coro da orquestra da juventude de Salvador. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13., 2004, Rio de Janeiro-RJ. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1490/public/1490-4467-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1490/public/1490-4467-1-PB.pdf). Acesso em: 26 abr. 2023.
- COSTA, Patricia. Afinal, coro infanto-juvenil, coro juvenil ou coro jovem? *Observatório Coral Carioca*. 2017. Disponível em: <https://observatoriocoral.art.br/sites/default/files/documentos/artigos/2017-03-afinal-coro-infanto-juvenil-coro-juvenil-ou-coro.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.
- CRISPIM, Juliana. Coro infanto-juvenil Os Curumins: construindo referências para a prática musical contextualizada. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., 2009, Londrina-PR. Anais. p. 475-481. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abem\\_2009.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abem_2009.pdf). Acesso em: 19 abr. 2023.
- DALLANHOL, Katia M. B.; GUERINI, Stela M. B. Coral do Colégio de Aplicação. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 12., 2003, Florianópolis-SC. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2003.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2003.pdf). Acesso em: 04 abr. 2023.
- FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *O ensaio do coro como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. 144f. Orientação: Raimundo Martins. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

- FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de Licenciatura e Bacharelado em música. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005, p. 362-369. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao8/sergio\\_figueiredo.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao8/sergio_figueiredo.pdf). Acesso em: 20 maio 2023.
- FONSECA, Cláudia Cavalcante; DIAS, Leila Miralva Martins. Prática coral no Programa Conquista Criança: um estudo de caso em andamento. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1490/public/1490-4467-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1490/public/1490-4467-1-PB.pdf). Acesso em: 13 abr. 2023.
- FONSECA, Luanna Aparecida Batista da. O coral infantojuvenil da UFMT e os desafios de peças a três vozes. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24, 2019, online. Anais. 2019. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/129/123>. Acesso em: 15 set. 2022.
- FRANCHINI, Rogeria Tatiane Soares. A prática coral e a educação musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1010/public/1010-4376-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1010/public/1010-4376-1-PB.pdf). Acesso em: 22 mar. 2023.
- GABORIM MOREIRA, Ana Lucia Iara. Coral infantil Ama/Pró-Seguir: uma proposta de educação musical para crianças carentes da periferia de São Paulo. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 12., 2003, Florianópolis-SC. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2003.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2003.pdf). Acesso em: 04 abr. 2023.
- GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. *Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU*. 574f. Orientação: Marco Antonio da Silva Ramos. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GABORIM-MOREIRA, Ana Lucia Iara; STOCCHERO, Mariana Araújo. Projeto Coral Infantojuvenil (PCIU!): ensino, pesquisa e extensão na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Pôster). In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1408/public/1408-4606-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1408/public/1408-4606-1-PB.pdf). Acesso em: 23 mar. 2023.
- GABORIM-MOREIRA, Ana Lucia Iara; OLIVEIRA, Ana Lúcia Carneiro de. Formação do regente coral infantojuvenil no curso de Licenciatura em Música: o caminho da extensão. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 23., 2017, Manaus-AM. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v2/papers/2633/public/2633-9453-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v2/papers/2633/public/2633-9453-1-PB.pdf). Acesso em: 13 out. 2022.
- GOIS, Micheline Prais de Aguiar Marim; OLIVEIRA, Andréia Pires Chinaglia de. Canto coletivo: brincando e cantando – uma proposta de Educação Musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiania-ES. Anais. p. 14-22. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abemcongresso\\_2010\\_parte1.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte1.pdf). Acesso em: 20 abr. 2023.
- GOIS, Micheline Prais de Aguiar Marim. A dimensão lúdica na regência de coro infantil. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1123/public/1123-4511-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1123/public/1123-4511-1-PB.pdf). Acesso em: 06 abr. 2023.
- JORGE, Sâmela Cristina de Souza. O canto coral em diferentes contextos: um olhar comparativo entre um projeto social na periferia de Belém e uma escola particular de ensino básico em Ananindeua/Pará.

- In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 24, 2019, online. Anais. 2019. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/329/223>. Acesso em: 28 set. 2022.
- KNHIS, Alessandra; MACHADO, Daniela D. Vivências musicais e as opiniões de alunos do ensino fundamental e médio do Colégio de Aplicação da UFSC sobre a atividade de canto coral que participam. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15., 2006, Anais. p. 733-738. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2006.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2006.pdf). Acesso em: 26 abr. 2023.
- LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução: Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- LELIS, Oleide; SCHIMITI, Lucy; GARCIA, Klesia. Projeto “um canto em cada canto”: o social e o musical mediado pela atividade coral. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 18., 2009, Londrina-PR. Anais. p. 1045-1051. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abem\\_2009.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abem_2009.pdf). Acesso em: 26 abr. 2023.
- LIMA, Ailen Balog; SANTOS JUNIOR, Paulo Jeovani dos. Em busca da afinação no Coral Infantil como meio de musicalizar no Programa do PIBID de Música no UNASP. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1255/public/1255-4653-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1255/public/1255-4653-1-PB.pdf). Acesso em: 23 mar. 2023.
- MACIEL, Edineiram; MAGALHÃES, Maria Cristina Evangelista. Auto do Sertão: ressignificando o canto coral. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2007, Anais.
- NUNES, Bruno de Sá; BORGES, Jane. Musicalizando por meio do coro infantil: uma experiência na escola pública. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 20., 2011, Vitória-ES. Anais. p. 1512-1519.
- NÚNEZ, Francisco J. Globalization, multiculturalism, and the childre’s chorus. In: QUADROS, André (Ed.). *Choral music*. New York: Cambridge University Press, 2012, p. 203-215.
- OKOLI, Chitu. *Guia para realizar uma revisão sistemática da literatura*. Tradução de David Wesley Amado Duarte; Revisão técnica e introdução de João Mattar. EaD em Foco, 2019;9 (1): e748. DOI: <https://doi.org/10.18264/eadf.v9i1.748>.
- PAZIANI, Juliana Damaris de Santana. Repertório para coro infanto-juvenil nos grupos corais do Projeto Guri. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., 2013, Pirenópolis-GO. Anais. p. 2215-2225. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2013\\_p.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2013_p.pdf). Acesso em: 29 mar. 2023.
- PENNA, Maura; MENDES, Eliane; BANDEIRA; Ian Bandeira; BARROS, Olga Renalli. O Canto Coral no Programa Mais Educação: a defasagem entre a proposta e a ação. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1017/public/1017-4420-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1017/public/1017-4420-1-PB.pdf). Acesso em: 13 abr. 2023.
- PENNA, Maura. *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação musical*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- POMIANOSKI, Eliziany Perla Ferreira; FINCK, Regina. Projeto Oficina de Canto Coral: relato das vivências músico-vocais desenvolvidas junto ao Depto. de Música/UDESC. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 12., 2003, Florianópolis-SC. Anais. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2003.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2003.pdf). Acesso em: 04 abr. 2023.

- RAO, Doreen. *We will sing!* New York: Boosey e Hawkes, 1993.
- SIMÕES, Thays Lana Peneda; SANTIAGO, Patrícia Furst. Metodologia de pesquisa para investigar a inclusão de práticas corporais no ensino-aprendizagem da técnica vocal para grupos corais infanto-juvenis. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1226/public/1226-4546-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1226/public/1226-4546-1-PB.pdf). Acesso em: 06 abr. 2023.
- SOBREIRA, Silvia; BOECHAT, Bruno. A extensão vocal infantil. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal-RN. Anais... Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1024/public/1024-4409-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1024/public/1024-4409-1-PB.pdf). Acesso em: 29 mar. 2023.
- SANTOS, Najla Elisângela dos; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Funções da prática coral no contexto escolar. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 20., 2011, Vitória-ES. Anais. p. 1217-1225.
- SANTOS, Regina Marcia Simão et al. COROPASSO: o corpo canta, anda, pensa, recria, faz, compartilha – o projeto sociomusical CECOM/Gardênia Azul. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., 2013, Pirenópolis-GO. Anais. p. 723-734. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2013\\_p.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2013_p.pdf). Acesso em 30 mar. 2023.
- SILVA, Alessandra Araújo da. Saudades do Nordeste: práticas musicais em um espetáculo de coro. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia-ES. Anais. p. 14-22. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais\\_abemcongresso\\_2010\\_parte1.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte1.pdf). Acesso em: 20 abr. 2023.
- SILVA, Luiz Eduardo; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Prática coral: um panorama das publicações de anais de encontros e congressos da ABEM e ANPPOM dos últimos dez anos (2003-2013). In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal. Anais. Natal: Abem. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1092/public/1092-4501-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1092/public/1092-4501-1-PB.pdf). Acesso em: 20 maio 2023.
- RIBEIRO, Cinara Baccili. Levantamento de teses, dissertações e artigos sobre a prática profissional do regente de coros como educador musical. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015, Natal. Anais. Natal: Abem. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1202/public/1202-4541-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1202/public/1202-4541-1-PB.pdf). Acesso em: 20 maio 2023.
- SOARES, Gina Denise Barreto. Coro infantil: educação musical e ecologia social a partir das ideias de Koellreutter e Guattari. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 13., 2004, Rio de Janeiro-RJ. Anais. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1490/public/1490-4467-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1490/public/1490-4467-1-PB.pdf). Acesso em: 26 abr. 2023.
- UTSUNOMIYA, Mirian Megumi. *O regente de coro infantil de projetos sociais e as demandas por novas competências e habilidades*. 130f. Orientação: Pedro Paulo Salles. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- VIANNA, Gisele Garcia. Coro infanto-juvenil: uma experiência pedagógica com as diversidades. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 12., 2003, Florianópolis-SC. Anais. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM\\_2003.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2003.pdf). Acesso em: 04 abr. 2023.

**Apêndice - Quadro com informações gerais dos artigos revisados.**

ANO	AUTORIA	TÍTULO	Natureza
2003	DALLANHOL, Katia M. B.; GUERINI, Stela M. B.	Coral do Colégio de Aplicação.	Relato de experiência
2003	GABORIM MOREIRA, Ana Lucia Iara.	Coral infantil Ama/Pró-Seguir: uma proposta de educação musical para crianças carentes da periferia de São Paulo.	Relato de experiência
2003	POMIANOSKI, Eliziany Perla Ferreira; FINCK, Regina	Projeto Oficina de Canto Coral: relato das vivências músico-vocais desenvolvidas junto ao Departamento de Música/UDESC.	Relato de experiência
2003	VIANNA, Gisele Garcia	Coro infanto-juvenil: uma experiência pedagógica com as diversidades.	Relato de experiência
2004	BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna; SPECHT, Ana C	Meninas Arte em Canto: corpo e voz no fazer musical.	Relato de experiência
2004	BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna	Cognição, música e corpo no canto coral: um fazer musical criativo.	Pesquisa
2004	COSTA, Marineide M	“Um canto em cada canto” coro da Orquestra da Juventude de Salvador.	Relato de experiência
2004	SOARES, Gina D. B.	Coro infantil: educação musical e ecologia social a partir das ideias de Koellreutter e Guattari.	Pesquisa
2006	KNHIS, Alessandra; MACHADO, Daniela D.	Vivências musicais e as opiniões de alunos do ensino fundamental e médio do Colégio de Aplicação da UFSC sobre a atividade de canto coral que participam.	Pesquisa
2007	MACIEL, Edineiram; MAGALHÃES, Maria Cristina Evangelista	Auto do Sertão: resignificando o canto coral.	Relato de experiência
2009	CRISPIM, Juliana	Coro infanto-juvenil Os Curumins: construindo referências para a prática musical contextualizada.	Pesquisa
2009	LELIS, Oleide; SCHIMITI, Lucy; GARCIA, Klesia	Projeto “um canto em cada canto”: o social e o musical mediado pela atividade coral.	Pesquisa
2010	GOIS, Micheline Praiz de Aguiar Marim; OLIVEIRA, Andréia Pires Chinaglia de	Canto coletivo: brincando e cantando – uma proposta de Educação Musical.	Relato de experiência
2010	SILVA, Alessandra Araújo da Silva	“Saudades do Nordeste”: práticas musicais em um espetáculo de coro Infantil.	Relato de experiência
2011	CAREGNATO, Caroline; DIAS, Gustavo Angelo	Análise do texto no repertório coral infantil: um diálogo entre o campo das Letras e a Educação Musical.	Ensaio
2011	NUNES, Bruno de Sá; BORGES, Jane	Musicalizando por meio do coro infantil: uma experiência na escola pública.	Relato de experiência
2011	SANTOS, Najla Elisângela dos; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de	Funções da prática coral no contexto escolar.	Pesquisa
2013	PAZIANI, Juliana Damaris de Santana	Repertório para coro Infanto-juvenil nos grupos corais do Projeto Guri.	Pesquisa

2013	SANTOS, Regina Marcia Simão; TORRES, Carlos Eduardo Magarinos; TEIXEIRA, Noemi Goes; FERREIRA, Virgínia Rosa	COROPASSO: o corpo canta, anda, pensa, recria, faz, compartilha – projeto sociomusical CECOM/Gardênia Azul.	Relato de experiência
2015	BARROS, Clara Bezerra Nunes	Canto coral e Projeto Social: transformações sociais a partir da experiência educativa e estética.	Pesquisa
2015b	ANDRADE, Klesia Garcia	“Um Canto em Cada Canto”: o coro infantil e suas perspectivas músico-educativas.	Pesquisa
2015c	ANDRADE, Klesia Garcia	A ação pedagógica no Projeto “Um Canto em Cada Canto”.	Pesquisa
2015d	ANDRADE, Klesia Garcia	O coro infantil, seus ensinos e suas aprendizagens: perspectivas teóricas e metodológicas de uma pesquisa no Projeto “Um Canto em Cada Canto”.	Pesquisa
2015	FRANCHINI, Rogeria Tatiane Soares	A prática coral e a educação musical.	Pesquisa
2015	GABORIM-MOREIRA, Ana Lucia lara; STOCCHERO, Mariana Araújo	Projeto Coral Infantojuvenil (PCIU!): ensino, pesquisa e extensão na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Pôster).	Relato de experiência
2015	FONSECA, Cláudia Cavalcante; DIAS, Leila Miralva Martins	Prática coral no Programa Conquista Criança: um estudo de caso em andamento.	Pesquisa
2015	GOIS, Micheline Marim	A dimensão lúdica na regência de coro infantil.	Pesquisa
2015	LIMA, Ailen Balog; SANTOS JUNIOR, Paulo Jeovani dos	Em busca da afinação no Coral Infantil como meio de musicalizar no Programa do PIBID de Música no UNASP.	Relato de experiência
2015	PENNA, Maura; MENDES, Eliane; BANDEIRA; Ian Bandeira; BARROS, Olga Renalli	O Canto Coral no Programa Mais Educação: a defasagem entre a proposta e a ação.	Pesquisa
2015	SIMÕES, Thays Lana Peneda; SANTIAGO, Patrícia Furst	Metodologia de pesquisa para investigar a inclusão de práticas corporais no ensino-aprendizagem da técnica vocal para grupos corais infanto-juvenis.	Pesquisa
2015	SOBREIRA, Sílvia; BOECHAT, Bruno	A extensão vocal infantil.	Pesquisa
2017	GABORIM-MOREIRA, Ana Lucia lara; OLIVEIRA, Ana Lúcia Carneiro de	Formação do regente coral infantojuvenil no curso de Licenciatura em Música: o caminho da extensão.	Relato de experiência
2019	BRITO, Dhemy Fernando Vieira; BEINEKE, Viviane	Músicas que ouvimos e músicas que cantamos: ideias das crianças sobre o repertório do coro infantil.	Pesquisa
2019	FONSECA, Luanna Aparecida Batista da	O coral infantojuvenil da UFMT e os desafios de peças a três vozes.	Relato de experiência
2019	JORGE, Sâmela Cristina de Souza	O canto coral em diferentes contextos: um olhar comparativo entre um projeto social na periferia de Belém e uma escola particular de ensino básico em Ananindeua/Pará.	Relato de experiência
2019	BORGES, Jane	Fabiano Lozano e as canções escolares.	Pesquisa
2019	ANDRADE, Débora; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros	Afinação e seleção vocal em coros infantis do estado de Minas Gerais: uma pesquisa em andamento	Pesquisa

# Os processos de desenvolvimento do site *Precisa Cantar, Senhora?*

Débora Rodrigues Rangel  
Universidade Federal do Estado do Rio  
de Janeiro  
[precisacantar@gmail.com](mailto:precisacantar@gmail.com)

Eduardo Lakschevitz  
Universidade Federal do Estado do Rio  
de Janeiro  
[edulx@unirio.br](mailto:edulx@unirio.br)

**Resumo:** Este artigo descreve o processo de pesquisa e construção do site *Precisa Cantar, Senhora?* para apoio a educadores musicais e regentes corais, que teve como base a metodologia *Design Science Research* (DRESCH et al, 2015). O projeto traz diversas narrativas e estudos de caso baseados na experiência da pesquisadora à frente de classes de canto coral juvenil em entidades socioeducativas. Tais histórias abordam questões de ordem comportamental, social e institucional relacionadas ao canto coral. O usuário tem acesso gratuito a oito casos através de diferentes materiais multimídia e pode interagir com a pesquisadora pelas redes sociais compartilhando suas próprias experiências e discutindo os casos com outros profissionais.

**Palavras-chave:** Ensaio coral, Medida socioeducativa, Educação musical

## Construction processes of the website *Precisa Cantar, Senhora?*

**Abstract:** This article describes the research and construction processes of the website *Precisa Cantar, Senhora?*, based on the *Design Science Research* methodology (DRESCH et al, 2015). The project supports music educators and choral conductors. It features several narratives and case studies based on the researcher's experience leading youth choral singing classes in juvenile detention centers. The stories address behavioral, social, and institutional issues related to choral singing. The user has free access to eight cases through different multimedia materials and can interact with the researcher through social networks, sharing their own experiences and discussing the cases with other professionals.

**Keywords:** Choir rehearsal, Juvenile detention, Music education

## Introdução

O presente texto descreve o processo de pesquisa que levou à criação do site *Precisa Cantar, Senhora?*, desenvolvida no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), realizada entre março de 2021 e janeiro de 2023<sup>1</sup>.

O site apoia regentes corais e educadores musicais por meio de narrativas e estudos de casos reais baseados na experiência da autora com classes de canto coral juvenil em entidades socioeducativas provisórias e de internação masculinas e femininas,<sup>2</sup> formadas por jovens entre 14 e 21 anos de idade. Tais narrativas podem auxiliar, também, profissionais que atuam em outros contextos educacionais. As histórias descrevem situações que podem interferir no processo de ensaio e abordam questões de ordem comportamental, social e institucional relacionadas ao canto coral.

Os usuários têm acesso gratuito aos oito casos iniciais através de diferentes materiais multimídias, como *podcasts*, áudio, histórias em quadrinhos, contos e cordel. Podem, também, interagir com a pesquisadora pelo site e redes sociais compartilhando suas próprias experiências e discutindo os casos com outros profissionais.

Grande parte da minha experiência na atividade coral juvenil acontece sob a perspectiva do trabalho nas instituições citadas acima. A alta rotatividade de cantores, o pouco tempo de trabalho, a obrigatoriedade de participação e o ambiente muitas vezes hostil são alguns dos elementos que interferem no ensaio e o produto traz à baila as minhas vivências nestes contextos. Apesar de minha prática se dar principalmente com alunos desta faixa etária, as questões apresentadas no site são, muitas vezes, comuns a grupos diversos, independente do ambiente e classe social. Assim, as reflexões tratadas no site, apesar de relacionadas aos indivíduos que primeiramente inspiraram este material, podem muito bem ser utilizadas por regentes corais que trabalham com jovens e adultos nas mais diversas situações.

A criação do referido site foi motivada pela lacuna existente na literatura brasileira sobre o canto coral que mostra estudos e produtos sobre repertório, técnica vocal e gestual, mas pouco material sobre o comportamento do coralista nos ensaios, sua relação com as músicas e os diversos contextos sociais e estruturais que envolvem os cantores e regentes. O desenvolvimento também foi impulsionado pela ideia de não determinar "o que e como se

---

<sup>1</sup> O site *Precisa Cantar, Senhora?* está em funcionamento desde fevereiro de 2023. Seu título é inspirado numa frase comumente dita pelos alunos na primeira aula de canto coral em entidades socioeducativas. Disponível em: [www.precisacantar.com.br](http://www.precisacantar.com.br).

<sup>2</sup> Lugar onde o adolescente que cometeu ato infracional, conduta descrita como crime ou contravenção penal, cumpre medida socioeducativa, podendo ser provisória - onde aguarda a audiência com o juiz - e internação - com permanência entre três meses a três anos.

deve fazer", como acontece com diversos produtos já existentes no mercado, mas sim provocar reflexões sobre o assunto.

Apoiada em Lucy Green, Paulo Freire, Hans Joachim Koellreutter e Keith Swanwick, a pesquisa para o site mantém em seu horizonte a ideia de que a música é uma construção social e que a educação musical se dá na interação em grupo e a sua relação emocional com as músicas. Dentro desta esfera, o site traz à baila aspectos comportamentais e suas influências no cotidiano do canto coral. Os objetivos específicos do produto são: auxiliar educadores musicais e regentes corais por meio de estudos do caso; sugerir caminhos possíveis num ensaio coral; criar uma comunidade disposta a debater a educação musical; trocar experiências sobre a atuação de profissionais da área.

## Referencial teórico

A atuação com turmas de canto coral em entidades socioeducativas exige referências de autores que falam sobre comportamento e relações sociais no ensino da música, não se restringindo a questões sobre repertório, técnica vocal e gestual, como será mostrado na revisão bibliográfica. A pesquisa realizada para o desenvolvimento do site *Precisa Cantar, Senhora?* se apoia em ideias da educadora britânica Lucy Green (1996). De acordo com a Professora, cada grupo social se relaciona de modo diferente com a música, podendo responder positivamente ou negativamente de acordo com o contexto sociocultural que cada pessoa vive. Esta é uma discussão significativa para este trabalho, já que o repertório usado nas aulas de canto coral em entidades socioeducativas é, via de regra, baseado em estilos tocados nas periferias e com grande ligação ao território dos cantores, representadas na grande maioria de público das aulas, como *funk* e *RAP*<sup>3</sup>, buscando que os cantores possam ser figurar também nos estilos e letras.

Num extremo temos uma resposta positiva quando nos identificamos com o sentimento expresso, que nos apoia socialmente, quando nos identificamos com a música por que ela delinea a nossa classe social, nossas vestes, nossos valores políticos ou qualquer outra coisa. No outro extremo, encontramos uma resposta negativa quando sentimos que a música representa valores, sociais ou políticos, que discordamos, ou grupos sociais a que não pertencemos (GREEN, 1996, p. 31).

Além de aproximar regente e cantores, tais estilos musicais podem proporcionar rodas de conversa e atividades extramusicais, trazendo conexões com as discussões sociais, como negritude, saúde mental, juventude e equidade de gênero, podendo ser realizada com

---

<sup>3</sup> O repertório é levantado com a contribuição dos próprios alunos, oriundos, em sua grande maioria, de regiões de periferia de uma grande cidade brasileira, que frequentemente sugerem esses estilos para a prática de canto coral.

exibição de vídeos ou leitura de textos. Green traz, ainda, elementos que ajudam a compreender situações comuns no trabalho com coros juvenis, como a recusa a algumas músicas e a necessidade de o professor levar em conta o meio social dos estudantes.

Sem algum entendimento que música é uma construção social, não seremos capazes de identificar nenhuma coleção sonora específica como musical. Quando escutamos música, não podemos separar, inteiramente, nossas experiências dos seus significados inerentes de uma maior ou menor consciência do contexto social que acompanha sua produção, distribuição ou recepção (GREEN, 1996, p. 29).

Compreendendo que a música é uma construção social, estar a frente de um coro é entender que há diferentes culturas, vivências e também gostos musicais, o que interfere diretamente no andamento tanto do ensaio, quanto das apresentações. Também é importante considerar as próprias identidades dos cantores na escolha de repertório, locais de ensaio e outros assuntos que possam surgir durante o encontro musical.

Talvez seja benéfico aos professores estarem cômicos da trama complexa dos significados musicais com os quais lidamos, e dos relacionamentos intrínsecos entre alunos, grupos sociais, suas práticas musicais, bem como da abrangência de suas práticas musicais. Dessa maneira, menos provavelmente rotulamos nossos alunos de não-musicais, sem primeiro considerarmos as profundas influências dos fatores sociais na aparência superficial de sua musicalidade; e estaremos mais propensos a responder sensivelmente às convicções genuínas acerca do que seja música, de qual seja o seu valor, e do que seja 'musical'. (GREEN, 1996, p. 35)

Ideias de Paulo Freire (2011, 2013) também são fundamentais na construção deste trabalho, pois o site traz narrativas e experiências baseadas nas reflexões do educador sobre o protagonismo dos alunos para a construção de repertório, o impacto social dos encontros e o uso dos conhecimentos que eles já possuem para o desenvolvimento dos ensaios. Mais ainda, busca a autonomia do usuário, pois não traz fórmulas e soluções prontas, que o pensador denomina "educação bancária", instigando o usuário a refletir sobre as narrativas.

Em lugar de comunicar-se, o educador faz 'comunicados' e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção 'bancária' da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los (FREIRE, 2013, p. 146-147).

Freire complementa que "uma das tarefas fundamentais do educador progressista é, sensível à leitura e à releitura do grupo, provocá-lo, bem como estimular a generalização da nova forma de compreensão do contexto." (2013, p. 152 e 153). O site, juntamente com as

redes sociais, disponibiliza a interação e discussão de ideias e práticas com os usuários, criando uma rede de educadores dispostos a conversarem sobre as próprias práticas.

O pensamento de Freire guarda relação com as ideias do compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter, que defende não somente a educação musical a partir da concepção do aluno, como também está sendo um meio para desenvolver a personalidade do jovem de forma integral. Com base nos repertórios escolhidos com os adolescentes, os ensaios não tratam somente de desafios musicais, mas projetos musicais temáticos que possam instigar o senso crítico dos cantores acerca da sociedade e contexto histórico.

Trata-se de um tipo de educação musical que aceita como função da educação musical nas escolas a tarefa de transformar critérios e ideias artísticas em uma nova realidade, resultante de mudanças sociais (KOELLREUTTER, 2011, p. 43).

Sabemos que é necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos, que ainda oprimem os nossos jovens e esmagam neles o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos. Não é a rotina que governará os “seminários”, mas sim o espírito de pesquisa e investigação, pois é indispensável que, em todo o ensino artístico sintam-se o alento da criação (KOELLREUTTER, 2011, p. 31).

Os estudos de Keith Swanwick (2014) contribuem para esta investigação ao abordar a sensibilidade que a educação musical traz aos alunos e a importância da liberdade na construção de assuntos abordados nas aulas, além da valorização da experiência musical. Por diversas vezes, os cantores não aceitam repertórios que estejam fora da vivência cotidiana deles e se recusam a cantar as músicas incluídas no projeto musical proposto pelo regente.

Acima de tudo, a música é uma arte social, em que tocar com outros e ouvir outros tocarem é a motivação, a experiência e o processo de aprendizado. Isso é educação musical pelo encontro. A música não é dissecada em pequenos pedaços para fins de prática ou análise, mas apresentada e recebida como um todo num contexto social total (SWANWICK, 2014, p. 164).

A pesquisa que embasa a construção do site *Precisa Cantar, Senhora?* compreende que cada pessoa reage de maneiras diferentes com as canções e acredita que o coro não é composto por pessoas sem cultura ou vazias, mas entende, de acordo com Swanwick, “a música não é abordada com um ouvido ‘inocente’, mas que nossa percepção dela está condicionada pela estrutura de valores que trazemos conosco” (p. 126).

## Revisão bibliográfica

Esta etapa da pesquisa foi realizada na plataforma Amplificar.mus.br<sup>4</sup>, no catálogo da Editora Pró-Coral e no Banco de Teses e Portal de Periódicos Capes inicialmente com as seguintes palavras-chave: "canto coral"; "canto coral *and* adolescentes"; "canto coral *and* juvenil", que retornou diversos trabalhos em escolas, projetos sociais e igrejas trazendo, em sua maioria, relatos de experiência. Posteriormente a busca foi refinada para o espectro da medida socioeducativa, onde foram utilizadas as palavras-chave: "canto coral *and* medida socioeducativa" e "música *and* medida socioeducativa", resultando em pesquisas dentro da musicoterapia, psicologia e ciências jurídicas. Por fim, foi necessário expandir para os termos: "funk *and* educação musical" e "funk *and* carioca", a fim de buscar por estes termos baseados no repertório as iniciativas de educação musical com jovens em cumprimento de medida socioeducativa.

Dentro da pesquisa em música, constatou-se a existência de diversos trabalhos publicados, depois do ano 2000, sobre repertório, regência e técnica vocal. Entretanto, muito pouco desse material é dedicado a questões de ordem comportamental, social e institucional presentes no canto coral, principalmente. Esta revisão reforçou o espaço de realização deste projeto ao se dedicar à discussão dos aspectos comportamentais do trabalho com coros.

Poucos autores escreveram sobre coro infanto-juvenil em português nos últimos 20 anos. A regente Patrícia Costa (2009) faz um levantamento por meio de entrevistas entre regentes e educadores musicais sobre as principais dificuldades e benefícios estando à frente de um coro juvenil e ainda a existência de poucos coros específicos para adolescentes. Sua pesquisa aponta alguns aspectos do trabalho do regente, como dificuldade de encontrar repertório com tessitura adequada, evasão de participantes, falta de investimento, alta rotatividade dos coralistas e dificuldade na produção da voz pelo uso inadequado ou excessivo das pregas vocais. Costa ressalta, ainda, o grande número de grupos corais cujo objetivo principal não é musical, mas sim de outra ordem, como evangelização, divulgação de entidades e iniciativas sócio-pedagógicas. Mais ainda, reflete sobre a forma como o regente vê o coro juvenil, relacionando-o a questões extramusicais, uma provocação análoga à que motivou a presente pesquisa:

A visão do regente de coro em relação ao adolescente que canta trouxe respostas bastante significativas, de novo, em relação a aspectos não musicais. Destacam-se a

---

<sup>4</sup> O site faz a indexação - organização em índice - de repositórios e catálogos brasileiros online de documentos de interesse musical e musicológico e ainda possui referências acadêmicas e técnicas da área de música no Brasil.

ênfase no trabalho em grupo, a capacidade de expressão, o enfrentamento ao preconceito, a sensibilidade, a disposição para enfrentar desafios, a disciplina, a possibilidade de preparação para vida futura e felicidade (2009, p. 107).

Costa mostra como o comportamento do jovem interfere nos ensaios, mas não se aprofunda em tais questões, focando a pesquisa no recurso cênico, muito usado pelos seus entrevistados, como um meio de expressividade musical e aprofundamento na expressão de sentimentos. Diversas vezes citada pelos regentes em sua pesquisa, a indisciplina e falta de atração pela atividade coral não são discutidas ao longo do trabalho e não indicam como resolver esta dificuldade.

Já em sua tese de Doutorado (2017), Patricia Costa conceitua a diferença entre coro infantil, infante-juvenil, jovem e juvenil dentro de cada características principais e faixas etárias. Discorre também sobre a mudança das vozes dos coralistas adolescentes e a seleção específica de material para esta idade. Ela coleta diversos relatos de outros regentes sobre a escolha de repertório e discute como cada pessoa apresenta as músicas para cada grupo e a reação dos cantores. A pesquisadora cita a importância da identificação dos jovens com as letras das canções ensaiadas, além da técnica vocal. Aqui, mostra a importância de questões extramusicais que surgem no ensaio, como o uso de músicas significativas, a permanência do adolescente no grupo, a associação com o objetivo do grupo com os objetivos artísticos, preocupação pedagógica e projeto musical.

Maria José Chevitarese (2007) traz em sua tese o relato de experiência de canto coral infante-juvenil embasado na aplicação da Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire, na comunidade carioca Pavão-Pavãozinho, colocada em prática como um meio para a transformação sociocultural dos cantores, juntamente com rodas de conversa e críticas com relação às letras dos repertórios utilizados nos ensaios. Mesmo afirmando que a iniciativa não procurava destruir a cultura local, Chevitarese não se utilizou desta, que é muito embasada no *funk*, *hip-hop*, RAP e pagode, na construção do repertório do projeto. Como sugerem Gonçalves e Schumacher (2019) esta aproximação pode agregar valor a um trabalho desse tipo:

[...] o estudo do Funk, a oportunidade de ler, de aprender, de conhecer novas perspectivas, contribui para a formação de sujeitos políticos e sociais, com pensamento crítico, com objetivos, conscientes dos seus direitos, e mais preparados para exercerem a cidadania que lhes foi negada (GONÇALVES e SCHUMACHER, p. 9, 2019).

No relato, Chevitarese inicia as rodas de conversa por meiodas letras das músicas apresentadas para os alunos para a formação de cantores críticos, mas não parte do repertório previamente conhecido pelos alunos e não se utiliza dos estilos próprios daquela comunidade.

O regente José Fortunato Fernandes (2012) compartilha em sua tese, sua própria experiência como educador de canto coral em centros socioeducativos masculinos e femininos – ambiente semelhante àquele que foi a principal inspiração desta pesquisa – contando em detalhes as dificuldades de logística para a realização de oficinas, a relação entre funcionários, adolescentes e professor, o repertório e técnica vocal trabalhada nas aulas. Ele alerta sobre o diferencial da educação musical em entidades socioeducativas, principalmente em relação ao comportamento dos adolescentes, tais como a recusa de participação, a demanda por resultados imediatos e a relação tensa entre alunos e funcionários, além da situação de privação de liberdade. Fernandes menciona, ainda, a importância que muitos jovens conferem às oficinas como um local para serem reconhecidos e terem alguma visibilidade dentro do ambiente, além do estabelecimento de vínculos afetivos entre professor e alunos. O pesquisador mostra como o trabalho com jovens cumprindo medida socioeducativa envolve questões comportamentais e institucionais para que as aulas de canto coral aconteçam, mostrando a importância da construção do site, que narra e discute estas histórias para apoiar o trabalho de outros regentes e educadores. Apesar de notar como o meio influencia os encontros, Fernandes fala sobre a música para o ensino de bons conceitos, a relação do RAP com a violência e formação de bom caráter, sem considerar que o contexto social daqueles jovens também tem o seu valor. Em *Precisa Cantar, Senhora?* os estudos de casos propõem reflexões ao usuário quanto às diversas situações que acontecem em entidades socioeducativas, como o impacto da escolha de repertório, questões institucionais, técnica vocal e vozes transgêneras, entre outros.

A dissertação de Rogéria Tatiane Soares (2014) pontua a importância de se entender questões comportamentais no trato com grupos juvenis, principalmente na escolha de repertório e a ausência desta abordagem na formação dos regentes e educadores musicais e das necessidades dos profissionais por informações sobre técnica vocal e arranjo.

As professoras Ana Lúcia Gaborim e Débora Andrade (2021) organizaram o livro eletrônico *Canto Coral Infante Juvenil: Reflexões e Ações* com estudos de várias regentes de coros infantis e juvenis sobre o gestual, composição, repertório e o perfil dos profissionais que atuam na área desta faixa etária. A identidade com o repertório e o comportamento dos adolescentes são citados, mas a obra se atém a questões musicais, sem aprofundamento sobre situações socioculturais dos jovens e crianças.

O livro *Criando Arte Através da Excelência do Canto Coral (2020)*, dos educadores Henry Leck e Flossie Jordan, aborda diversas fases do trabalho do regente coral infante-juvenil, desde a preparação técnica até escolha de repertório, incluindo a técnica vocal, o uso das

metodologias ativas e liderança. A obra propõe de forma objetiva diversas condutas relativas aos aspectos musicais, principalmente em técnica vocal. Entretanto, é uma obra que não se coaduna com a realidade de muitos trabalhos corais no Brasil, onde o ensino de música não é oferecido em todas as escolas e o acesso a ele se dá, na maioria das vezes, através dos projetos socioculturais, como o Projeto Guri<sup>5</sup>, onde a prática musical é um dos diversos objetivos dessas instituições.

Busquei, também, trabalhos sobre canto coral com jovens em cumprimento de medida socioeducativa e verifiquei que são ligados, em sua maioria, a estudos de musicoterapia, psicologia e também à área jurídica. Um deles, é o artigo da psicóloga Claudia Costa (2011) que fala de sua experiência com música em entidades socioeducativas do Amazonas a partir do projeto *En-canta a Vida*. Ela comenta a formação de vínculos como uma questão imprescindível, juntamente com a afetividade, para o acolhimento das expressões subjetivas, funcionando como combustível para manter o processo educacional. A pesquisa ainda mostra a relevância de se compreender e intervir nas múltiplas relações que envolvem o jovem em cumprimento de medida socioeducativa. Mais ainda, diz que além dos benefícios musicais que o canto coral traz, também oferece:

[...] ampliação de um conjunto significativo de recursos cognitivos, como a memória, a percepção e a criatividade, e habilidades de interação social (convivência grupal, produção coletiva, respeito às diferenças individuais, atitude de cooperação, etc.). Para além do desenvolvimento desses aspectos, por sua característica de realização grupal e utilização de recursos pessoais, o canto coral sugere fortes possibilidades de fomentar respostas positivas no tocante à vivência em ambientes de difícil manutenção da saúde e da subjetividade, às relações sociais e à construção de novas formas de expressão, de autonomia e de cooperação. [...] (COSTA et. al., 2011, p. 843).

A busca por produtos online que tratam do mesmo assunto do site *Precisa Cantar, Senhora?* retornou três exemplos. Primeiramente, o site brasileiro *Songster*, que proporciona recursos para aulas de música online por meio do Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) e ainda reúne uma comunidade de educadores musicais de diversos instrumentos. Ele funciona como uma escola de música particular virtual, onde o professor oferece suas aulas e os alunos podem se inscrever gratuitamente para acessar alguns conteúdos experimentais. Se o agrada, paga uma taxa de adesão à página, demonstra o seu interesse e aguarda um professor matricular numa sala virtual, onde poderá combinar a remuneração com o docente separadamente, ou seja, as aulas não são gratuitas.

---

<sup>5</sup> Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão, para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos.

A plataforma apresenta vídeos de apoio a alguns corais<sup>6</sup> oferecendo o AVA a formações corais para ensaios online e também tem salas de aulas de canto individuais, mas não possui todos os conteúdos abertos gratuitamente e não há um espaço para discussão entre profissionais, que trabalham de forma individual com as próprias propostas.

O site *Coro do Zero*<sup>7</sup>, dedica-se a quem busca informações sobre como iniciar um grupo coral, onde o usuário tem conteúdo sobre dinâmica de ensaio, técnica vocal, repertório e também informações sobre ensaios online, situação colocada durante a pandemia de 2020. O site também apresenta entrevistas com profissionais da área e o uso de texto e vídeo para explicação das técnicas.

Já o Projeto *Um Novo Olhar: arte e capacitação de professores e regentes para a inclusão* fornece oficinas de artes visuais e canto coral, com material didático, capacitação para regentes de coros infanto-juvenis e repertório para esta faixa etária. O portal ainda visa a inclusão de pessoas com deficiência, com acessibilidade em LIBRAS, audiodescrição e braille.

Todos os produtos pesquisados oferecem instruções muito específicas sobre o trabalho coral, mas sem levar em conta as diferentes realidades de formações corais, e sem criar espaço para o debate e troca de experiências. Em todos há uma carência por discussões mais aprofundadas sobre o comportamento dos coralistas e regentes durante os ensaios e aulas de coro.

Dentre diversos estudos, foi constatado que na maior parte das vezes as narrativas têm enfoque em técnica vocal, regência, repertório e/ou relato de experiência. Esta revisão bibliográfica desenvolvida mostra que a abordagem realizada – o comportamento – na presente pesquisa é pouco explorada. Mesmo sendo a questão comportamental significativa, citada diversas vezes nas pesquisas e neste tipo de trabalho, ainda é pouco considerada em reflexões acerca do ensaio coral.

## Metodologia

A pesquisa para o desenvolvimento deste produto foi apoiada na Metodologia *Design Science Research* (DSR). De acordo com a engenheira Aline Dresch (2015), a DSR propõe desenvolver e projetar soluções para melhorar sistemas existentes, resolver problemas ou,

---

<sup>6</sup> As salas de canto coral não aceitam novos membros, não sendo possível constatar qual é o conteúdo oferecido.

<sup>7</sup> Desenvolvido no Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais (PROEMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pela Prof. Cibele Sabioni.

ainda, criar novos artefatos<sup>8</sup> que contribuam para uma melhor atuação humana, seja na sociedade, seja nas organizações. Tem como finalidade conceber um conhecimento sobre como projetar, e não apenas aplicá-lo, ou seja, é a ciência que se ocupa do projeto, logo, não tem como objetivo descobrir leis naturais ou universais que expliquem certo comportamento dos objetos que estão sendo estudados. De acordo com a autora (2015, p. 67), uma característica fundamental da pesquisa que utiliza a *Design Science Research* não necessariamente busca uma solução ótima, mas a solução satisfatória para determinada situação. O desenvolvimento da plataforma segue a proposta definida por Ken Peffers (2007, apud DRESCH et al.) que constitui um estudo organizado nas seguintes etapas:

- A) Identificação do problema e conseqüentemente a definição dos pontos que motivam a realização da pesquisa.

Primeiramente foi importante definir o problema, depois da revisão bibliográfica realizada, que mostrou uma carência de material em língua portuguesa abordando a questão comportamental, social e institucional da música coral, o que justificou o desenvolvimento deste artefato. Também a existência de alguns produtos que entregam conteúdos sobre o que e como se deve fazer, assim como a falta de discussão sobre as diversas situações que ocorrem durante o ensaio do coro, como a falta de identificação com o repertório, obrigatoriedade de participação e repressão institucional.

Através de dados fornecidos pela Coordenadoria de Tecnologia da Informação e Comunicação (COTIC/SME), das informações extraídas via Sistema Escola OnLine (EOL) e do Sistema Eletrônico de Informação ao Cidadão,<sup>9</sup> foi identificado o público-alvo potencial na cidade de São Paulo: 2140 professores atuantes na rede municipal de ensino com graduação na área de Música, sendo 788 com especialização e 104 com pós-graduação. Ademais, além desse público, há, ainda, regentes atuantes em igrejas, clubes, prefeituras, projetos sociais entre outros, fato que mostra um potencial ainda mais amplo desse projeto.

- B) Definição dos resultados esperados para o problema que se está buscando resolver, podendo ser tanto quantitativos como qualitativos.

O objetivo do produto é trazer à baila aspectos comportamentais por meio de estudo de casos que nem sempre são indicados na literatura de canto coral, situações tais que influenciam o andamento dos ensaios e apresentações. Busca também proporcionar a autonomia do usuário ao provocar questionamentos e discussões sobre as narrativas contadas.

---

<sup>8</sup> Termo comumente utilizado na DSR.

<sup>9</sup> Solicitado via portal da Prefeitura de São Paulo <http://transparencia.prefeitura.sp.gov.br/> e recebido por e-mail em 19/05/2021.

Por essa razão, as discussões propostas serão realizadas por meio das redes sociais<sup>10</sup>. Por meio delas, é possível reunir as pessoas para discutir as narrativas do site e também pode haver o compartilhamento das próprias histórias dos usuários do grupo. O professor Pierre Lévy (2010, p.131), pensador da relação entre a sociedade e tecnologia, diz que as comunidades virtuais são organizadas por seus membros frente a leitores atentos e capazes de responder a outros leitores atentos. Sustenta que o desenvolvimento das comunidades virtuais se apoia em interconexão, um dos princípios que orientam o crescimento inicial do ciberespaço:

Uma comunidade virtual é construída sobre as afinidades de interesses, de conhecimentos, sobre projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca, tudo isso independentemente das proximidades geográficas e das filiações institucionais. (LÉVY, 2010, p. 130)

O título do projeto também foi escolhido nesta etapa da pesquisa, pois *Precisa Cantar, Senhora?* é uma frase comumente dita pelos alunos na primeira aula de canto coral em entidades socioeducativas.

- C) Projeto e desenvolvimento do artefato que auxiliará na solução do problema, sendo fundamental que nesse momento sejam definidas as funcionalidades desejadas.

Inicialmente, o projeto foi concebido no formato de livro eletrônico (*e-book*), com conteúdo sobre dinâmica de ensaio com coros juvenis. Porém, durante a disciplina de Seminários de Ensino das Práticas Musicais, foi percebido que um espaço de reflexão e compartilhamento de informações seria fundamental, pois reforçaria a autonomia dos usuários. Assim, a apresentação e discussão de estudos de casos, sendo isto algo diferencial no produto, seria algo mais alinhado aos pensamentos do educador Paulo Freire, pois já é vasto o material que pretende determinar "o que e como fazer". Sendo a discussão um ponto fundamental deste projeto, o formato inicialmente pensado se mostraria menos democrático que um site.

O formato escolhido também é funcional pela minha familiaridade com as ferramentas *web*, podendo atualizar e modificar quando for necessário. Através de um site, a pessoa que acessa pode acessar por qualquer meio eletrônico, como *tablet*, computador ou celular, além da possibilidade de navegar pelas histórias de acordo com o próprio interesse, na ordem que quiser.

A plataforma traz narrativas contadas por diferentes mídias, como contos, *podcast*, histórias em quadrinhos e cordel, entre outros, com histórias sobre os temas abordados no projeto. A diversidade de formatos foi escolhida porque, segundo a pedagoga Bernice McCarthy (2022), embora todos os alunos se envolvam em todos os tipos de aprendizagem, a maioria

---

<sup>10</sup> Facebook, Instagram e Youtube, já com perfis criados com o mesmo nome da página.

parece ter preferência por um tipo específico. Diz ela: “A interação entre o ‘sentir’ da experiência e o ‘pensar’ da conceitualização é crucial para o processo de aprendizagem. Ele conecta os valores e percepções pessoais dos alunos aos dos alunos especialistas.”

A diferença fundamental da página é não trazer soluções definitivas, levando-se em conta que cada coro é um grupo diferente, com características e necessidades próprias. Desta forma, as narrativas trazem caminhos possíveis para o fazer musical com cantores de qualquer idade. Tais propostas são apresentadas por narrativas que propõem ao usuário refletir sobre seu conteúdo através do estudo e análise de casos reais. Os professores Abrahams & Head (1998, p.9) dizem que:

O objetivo de cada estudo de caso é apresentar um problema que gere e estimule a discussão cooperativamente em pequenos grupos ou como uma classe no total. [...] As informações necessárias para resolver o problema oferecem oportunidades para os alunos praticarem e aplicarem o que aprenderam.

Paulo Freire ainda complementa esta ideia ao dizer que “uma das tarefas fundamentais do educador progressista é, sensível à leitura e à releitura do grupo, provocá-lo, bem como estimular a generalização da nova forma de compreensão do contexto.” (2013, p. 152 - 153). Por meio desta afirmação, a plataforma também pretende criar um ambiente para discussões entre profissionais da área por meio das redes sociais.

A logomarca do site foi desenvolvida pela *designer* Lisiane Queiroz mostrando uma ilustração próxima do meu rosto e cabelo *black power* com elementos musicais, representando minhas características físicas e fugindo de imagens de partitura, batuta e pasta, entre outras que comumente é visto quando se fala de canto coral. É em preto e branco para dar contraponto às cores mais vivas do site, como apontado pela banca de qualificação ao dizer que a primeira versão apresentava pouco colorido e cores muito frias.

O site *Precisa Cantar, Senhora?* conta inicialmente com oito histórias divididas entre contos, *podcast*, cordel e história em quadrinhos e ao final de cada narrativa contém as reflexões e ainda indicações de bibliografias sobre os assuntos abordados.

Todas as histórias estão relacionadas abaixo com divisão em mídias:

Contos - *Entre muralhas e trancas*, fala sobre entrevista de emprego, demonstração do contexto de trabalho em meio socioeducativo, abordando o aquecimento vocal e o canto coral não tradicional, mostrando um tipo muito particular de dinâmica de ensaio que é exigida nestes locais. Reflete sobre o quanto os regentes e educadores musicais são flexíveis para equilibrar suas crenças e princípios com as exigências de determinado ambiente ou instituição que o emprega. *Não vou cantar não, senhora* trata sobre escolha de repertório, identidade e barreiras culturais e religiosas. A reflexão é dada sobre o

comportamento das personagens diante das músicas, a possível mudança do planejamento das aulas e como apresentar novas canções ao grupo sem distanciá-lo. *Composições*, contando a história de uma professora que estimulou uma aluna a compartilhar a própria composição com os colegas de coro. A reflexão fica por conta de como a regente percebeu que a aluna precisava de segurança em si e no próprio grupo e também sem o uso de partitura.

*Podcast - Precisa fazer essa vozinha?* trata de vozes das pessoas transgêneras, identidade sexual, técnica vocal e qualidade vocal. O objetivo é demonstrar como a educadora compreendeu a percepção da técnica vocal, pensar a identificação de alunos transgêneros com a própria voz, refletir sobre uma flexibilização dos conceitos de tessitura de vozes e naipes, e ainda aprimorar a compreensão de educadores sobre a diversidade de identidade de gêneros. Foi roteirizado por mim, com sonora<sup>11</sup> de Henrique Ávilla e mixagem por Lucas Vicente. *Projeto Musical* conta sobre as barreiras de um regente à frente de um coral que não o recebeu bem. Também expõe uma situação em que os cantores recusam-se a desenvolver o repertório que eles mesmos não escolheram. A reflexão levantada trata sobre a participação do grupo na escolha das músicas, as expectativas criadas pelo regente para o novo coro, problemas comportamentais e ainda a conquista da autoridade perante o coral. O roteiro foi escrito por mim e contou com a mixagem de Lucas Vicente.

*Cordel - Rememorar* fala da consideração da educadora ao ambiente onde atua, na ocasião de mudança de entidade socioeducativa masculina para feminina e como ela deveria agir diante de uma situação que ocorre durante um ensaio com a presença da coordenadora. As proposições questionam quais caminhos ela deveria ter tomado naquela ocasião e também sobre “a valorização apropriada do resultado ou do processo?” O roteiro foi organizado por mim, o cordel escrito por Chelmí Jep e gravação em áudio de Henrique Ávilla.

História em quadrinhos - *O Porquinho* é a história da interrupção de um ensaio e a percepção do regente sobre o tratamento dado aos alunos na entidade. Reflete sobre a atitude do professor em acolher o momento e entender um pouco do ambiente e o equilíbrio entre as regras do lugar e o cotidiano com os alunos. *Liberdade vai cantar* traz a história de uma aluna que foi desinternada durante a aula numa entidade socioeducativa e como isso afetou o ensaio. Ambas as histórias foram roteirizadas por mim e desenvolvidas pela ilustradora Natália Xavier.

---

<sup>11</sup> Termo usado no jornalismo, áudio da fala de um entrevistado.

- D) Demonstração, ou seja, o uso do artefato para solucionar o problema em questão. O site foi lançado em fevereiro de 2023, e tem recebido a visita de um público diverso, não apenas músicos<sup>12</sup>, mostrando a importância do produto na sua inserção social. Também impulsionado pelas redes sociais, agregando uma centena de interessados no assunto, com alcance mensal de aproximadamente 138 pessoas.
- E) Avaliação, momento em que o pesquisador deve comparar os resultados obtidos com os requisitos definidos na segunda etapa do método.

Por se tratar de um mestrado profissional, a avaliação é feita constantemente, se ajustando e atendendo o público conforme a necessidade. O processo avaliativo também foi realizado pela banca de Qualificação e exposição do projeto para regentes e educadores musicais, que apontaram diversos pontos positivos, como o nome do site, a proposta, a diversidade de histórias, as abordagens provocativas ao final das narrativas, a diversidade de mídias e o ineditismo do assunto central, ou seja, o canto coral em entidades socioeducativas.

A banca de Qualificação também apontou alguns ajustes, como o *layout* do site, considerado antes como muito pessoal. O uso de algumas palavras que levava o leitor a entender significados diferentes do que era apresentado. A falta de proximidade com o usuário pela escassez de imagens e vídeos no site. E, por fim, a reelaboração das reflexões, que deveriam conter questões mais provocativas.

## Conclusão

O artigo apresentou as etapas da pesquisa de desenvolvimento do site *Precisa Cantar, Senhora?* entre março de 2021 e janeiro de 2023, seguindo a metodologia da *Design Science Research*, desde a definição do problema, o desenvolvimento do produto para suprir este problema até a criação final do artefato.

A página apoia regentes corais e educadores musicais por meio de estudos de casos reais de classes de canto coral ocorridos em entidades socioeducativas que podem auxiliar também para profissionais que atuem em outros contextos educacionais. Atualmente o site tem oito histórias contadas em diferentes mídias, como contos, histórias em quadrinhos, *podcast* e cordel.

Pensado inicialmente como um produto voltado para regentes corais que atuam em entidades socioeducativas, com o decorrer da pesquisa percebi possibilidade de utilização do site por professores atuantes em outros contextos educacionais, como escolas, projetos

---

<sup>12</sup> Constatado através da interação pelas redes sociais, onde é possível saber os principais interesses das pessoas.

sociais e igrejas. As situações vividas por mim com jovens privados da liberdade vão além das questões musicais e podem acontecer com outros profissionais, como a identidade com o repertório, pessoas transgêneros e obstáculos institucionais.

Depois dessa etapa inicial, o site está disponível online, com espaço para comentários e com ligação às redes sociais e continuará a ser alimentado com novas histórias, estabelecendo diálogo com a comunidade de regentes e educadores musicais, expandindo as discussões e auxiliando em grupo casos de outros profissionais do meio.

## Referências

- ABRAHAMS, Frank. & HEAD, Paul. *Case studies in music education*. Chicago: GIA Publications Inc., 1998.
- ANDRADE, Débora; GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia (org.). *Canto Coral Infantojuvenil: reflexões e ações*. [Livro eletrônico]. São João Del-Rei: Mosaico Produções Gráficas e Editora Ltda, 2020.
- BRASIL. Lei 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 16 jul. 1990.
- BRITTO, Teca de Alencar. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2011.
- SABIONI, Cibele. Coro do Zero. Disponível em: <https://www.corodozero.com/inicio> Acesso em 23 dez. 2022
- CHEVITARESE, Maria José de Souza. *O Canto Coral como Agente de Transformação Sociocultural nas Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavão: educação para liberdade e autonomia*. 270 f. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- COSTA, Cláudia Regina Brandão Sampaio Fernandes da et al. Música e transformação no contexto da medida socioeducativa de internação. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 31, n. 4, pp. 840-855. Fev, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932011000400013>
- COSTA, Patricia Soares Santos. *Características do repertório para coro juvenil: verificação de especificidades*. 243 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Coro Juvenil: por uma abordagem diferenciada*. 129 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Faculdade de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- DRESCH, Aline; LACERDA, Daniel Pacheco; ANTUNES JÚNIOR, José Antonio Valle. *Design Science research: método de pesquisa para avanço da ciência e tecnologia*. [Livro eletrônico]. Porto Alegre: Bookman, 2015.
- FERNANDES, José Fortunato. *Educação musical de adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa através do canto coral*. 285 f. Tese (Doutorado em Música) - Curso de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- FRANCHINI, Rogéria Tatiane Soares. *O Regente como educador musical: saberes para a prática do canto coral com adolescentes*. 143 f. Dissertação (Mestrado em música) - Curso de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. [Livro eletrônico]. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do Oprimido*. [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- GONÇALVES, A. de O.; SCHUMACHER, J. A aprendizagem através do Funk nas medidas socioeducativas: Relato de experiência realizada no Centro de Atendimento Socioeducativo (CASE) Santa Maria/RS. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 5, n. 4, mai 2019. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1258>.
- GREEN, Lucy. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. In: V ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL EM LONDRINA, 5., 1996, Londrina: Abem, p. 25-35.
- LECK, Henry; JORDAN, Flossie. *Criando arte através da excelência do Canto Coral*. Tradução de Aderbal Soares. São Paulo: Pró Coral, 2020.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 3. ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 2010.
- MCCARTHY, Bernice. 4MAT 4Learning. 2022. Disponível em: <https://4mat4learning.com.au/what-is-4mat/>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- UM NOVO OLHAR: arte e capacitação de professores e regentes para a inclusão. Disponível em: <https://umnovoolhar.art.br/>. Acesso em 27/11/2022.
- PAZIANI, Juliana Damaris de Santana. Repertório para coro Infanto-juvenil nos grupos corais do Projeto Guri. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., 2013, João Pessoa. Anais do 21º Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. 2215 - 2224.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.
- SONGSTER. Disponível em: <https://songster.com.br/> Acesso em 27/11/2022.
- SWANWICK, Keith. *Música, Mente e Educação*. Tradução: Marcell Silva Steuernagel. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.



# Projeto corais nas escolas: um estudo qualitativo da prática coral na educação básica no Estado do Espírito Santo

Marcelo Rodrigues de Oliveira  
Fundação de Amparo à Pesquisa e  
Inovação do Espírito Santo - Fapes  
[trompamarcelo@gmail.com](mailto:trompamarcelo@gmail.com)

Michele de Almeida Rosa Rodrigues  
Fundação de Amparo à Pesquisa e  
Inovação do Espírito Santo - Fapes  
[flautamichele@gmail.com](mailto:flautamichele@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo realizou um estudo com o objetivo de trazer reflexões sobre um planejamento estrategicamente idealizado. Daí surgiu a seguinte questão de pesquisa: como tornar o canto coral atrativo e dinâmico na educação básica? A fim de obter respostas, as leituras focaram no canto coral, tendo o corpo como instrumento, com a pesquisa dos autores Meurer e Figueiredo (2018) e, também, a interpretação de repertório da cultura popular, sob o trabalho de Penna e Barros (2022) que investigaram o *Funk*. Também, foram incluídas outras leituras, tal como a BNCC e, especificamente, Ramalhete e Moreira (2021) que estudaram o *Rap*, abordagem central deste artigo. A metodologia qualitativa considerou as informações coletadas envolta do Coral da EEEM Arnulpho Mattos com a análise de dados a partir do cruzamento com o referencial teórico. Os resultados confirmaram a hipótese, em concordância ao texto revisado, de Araujo (2014), de que não há uma receita pronta, aqui sugerido um repertório temático, sob as *performances* adequadas ao perfil de determinado grupo musical. Há relevância na reflexão de propostas, tendo em vista o momento oportuno de mudanças educacionais, reforçadas com o advento da BNCC. Porquanto, importa repensar as práticas corais que sugerem inovações, sob os experimentos e as adequações de trabalhos que possam estar disponíveis, em especial, voltados para um público específico, isto é, da educação básica.

**Palavras-chave:** Projeto, Coral, Educação Básica, Repertório, BNCC

## Choral project in schools: a qualitative study of choral practice in basic education in the State of Espírito Santo

**Abstract:** This article conducted a study with the aim of bringing reflections on a strategically idealized planning. Hence the following research question arose: how to make choral singing attractive and dynamic in basic education? In order to obtain answers, the readings focused on choral singing, with the body as an instrument, with the research of the authors Meurer and Figueiredo (2018) and also the interpretation of popular culture repertoire, under the work of Penna and Barros (2022) who investigated Funk. Other readings were also included, such as the BNCC and, specifically, Ramalhete and Moreira (2021) who studied Rap, the central approach of this article. The qualitative methodology considered the information collected around the EEEM Arnulpho Mattos Choir with data analysis from the intersection with the theoretical framework. The results confirmed the hypothesis, in agreement with the revised text, by Araujo (2014), that there is no ready recipe, here suggested a thematic

repertoire, under the performances appropriate to the profile of a given musical group. There is relevance in the reflection of proposals, in view of the opportune moment of educational changes, reinforced with the advent of the BNCC. Therefore, it is important to rethink choral practices that suggest innovations, under the experiments and adaptations of works that may be available, especially aimed at a specific audience, that is, basic education.

Keywords: Project, Choir, Basic Education, Repertoire, BNCC

## Introdução

O presente artigo realizou um estudo qualitativo com propostas que envolvem a concepção docente, o repertório, o cotidiano do discente e a relação corpo e voz<sup>1</sup>. Para tanto, focou-se na atividade do coral da EEEM Arnulpho Mattos<sup>2</sup>, sob a responsabilidade da regente Priscila Raquel Aquino Gomes<sup>3</sup> com a reelaboração da música intitulada 'Canção Infantil', do compositor Cesar MC. Consiste numa ação do Projeto Corais nas Escolas Públicas do Estado do Espírito Santo que integra o Programa Música na Rede<sup>4</sup>. Sobre isso, vale dizer que esta pesquisa é parte de outros trabalhos já conclusos, como: 'Projeto coral nas escolas do ES: gestão compartilhada no gerenciamento das atividades musicais nas escolas estaduais da educação básica', ano de 2019<sup>5</sup> e 'A trajetória do Projeto corais nas escolas do estado do Espírito Santo', ano de 2020<sup>6</sup>. Essas pesquisas estiveram voltadas para gestão e logística e, de outro modo, aqui importou direcionar aspectos metodológicos, apresentados no presente artigo, sob o título: Projeto corais nas escolas: um estudo qualitativo da prática coral na educação básica no estado do Espírito Santo.

Mesmo sem a pretensão de aprofundar em pressupostos curriculares, não se pode perder de vista que o público alvo perpassa um momento atípico de mudanças com implantação do Novo Currículo do Ensino Médio<sup>7</sup>, trazidas pela Base Nacional Comum Curricular - BNCC<sup>8</sup> (sigla adotada no decorrer do texto). O que retoma o assunto inicial, de que o Programa Música na Rede vem elaborando estudos, desde a pesquisa de Gonçalves (2021) para o ensino de música como atividade extracurricular e, também, como parte integral do currículo.

Nesta visão bilateral, importou repensar as práticas musicais com probabilidades para um planejamento docente que sugere inovações, tal como visto no canal 'Corais nas Escolas'<sup>9</sup>,

---

<sup>1</sup> O enunciado 'relação corpo e voz', remete a ideia do corpo como Instrumento do Cantor na Prática Coral (MEURER; FIGUEIREDO, 2018).

<sup>2</sup> A instituição está localizada, na Rua: Presidente Nereu Ramos, s/n. Bairro: República, Vitória/ES, CEP: 29070-160. Contato: (27) 3327-0449. O público alvo são estudantes do ensino médio, integrantes do Coral que tem, aproximadamente, quarenta participantes. Sendo uma atividade extracurricular, a participação é opcional.

<sup>3</sup> A identificação da regente passou para "Priscila Aquino", como é conhecida no meio artístico musical.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://musicanarede.fames.es.gov.br/>. Acesso em: 17 jan. 2023.

<sup>5</sup> Comunicação realizada na VIII Semana Internacional de Pesquisa em Música da FAMES, com o tema central "Música, Musicologia e Educação Musical: realidades e perspectivas". Disponível em: [https://fames.es.gov.br/sipemus\\_trabalhos](https://fames.es.gov.br/sipemus_trabalhos). Acesso em: 10 jan. 2023.

<sup>6</sup> Ainda não publicado.

<sup>7</sup> O Programa Música na Rede está com estudos avançados, em andamento, para oferta de disciplina eletiva/itinerário formativo a contemplar suas modalidades do ensino de música (banda, coral e violão).

<sup>8</sup> A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica (BRASIL, 2018, p. 7). Disponível em:

<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/>. Acesso em: 23 fev. 2023.

<sup>9</sup> Coral da EEEM Arnulpho Mattos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=frulIYtEeuU>. Acesso em: 29 jan. 2023.

com postagens que possibilitou uma amostra, com potencial exemplar, para aqui servir de proposta metodológica, anteriormente, publicada pelo Projeto Corais nas Escolas do ES<sup>10</sup>.

A Justificativa deste trabalho está em tornar o canto coral atrativo e dinâmico para um público específico, isto é, da educação básica. Conseqüentemente, o atual cenário educacional, incluindo o advento da BNCC, reforça a necessidade de um ensino que vise à aquisição de habilidades e competências, aqui prevendo atividades musicais quando oferecidas no espaço escolar. Então, entendeu-se que este artigo se fez relevante por trazer reflexões para uma prática coral nos pressupostos que vai ao encontro da BNCC, tal o modo previsto na concepção docente, no repertório, no cotidiano do discente e na relação corpo e voz. São indicados experimentos casuais, com repertório temático que invoca procedimentos estratégicos e *performances* adequadas ao perfil de determinado grupo musical.

Daí surgiu uma questão: como tornar o canto coral atrativo e dinâmico na educação básica? A hipótese é que não haja uma receita pronta, um repertório temático e *performances* padronizadas para serem adotadas por quaisquer grupos musicais. Ademais, o momento é propício a reflexões, sugerindo a idealização de experimentos que potencialize o ensino de música no espaço escolar.

O objetivo geral foi realizar um estudo que traga reflexões sobre um planejamento na aula de canto coral, estrategicamente idealizado. Os objetivos específicos foram: revisar a literatura que discorre sobre temáticas e conceitos afins ao canto coral; correlacionar os assuntos ao atual cenário do Ensino Médio (BNCC) e contextualizar as temáticas sob a análise de uma atividade idealizada, sendo própria ação do Projeto Corais nas Escolas do ES.

A metodologia seguiu os pressupostos da pesquisa qualitativa, porquanto, não se buscou a generalização, mas experimentos casuais, tal como analisada uma prática coral *online*<sup>11</sup>. É bom dizer que, o critério para esta escolha decorreu pelo vídeo já está postado, com livre acesso para o público em geral. A revisão constou de produções textuais que dialogaram com a temática aqui apresentada, incluindo os anais da ANPPOM com publicações sobre a relação corpo e voz, constando um artigo intitulado: O corpo como Instrumento do Cantor na Prática Coral (MEURER; FIGUEIREDO, 2018). De modo complementar, na Revista MEB<sup>12</sup>, encontrado a pesquisa realizada por Penna e Barros (2022) focada no *Funk*. Ainda, outras

---

<sup>10</sup> Abreviatura adotada para o termo 'Projeto Corais nas Escolas Públicas do Estado do Espírito Santo'.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCJK9Rr8E0OT-GcmTsgJBt1g/videos>. Acesso em: 2 fev. 2023.

<sup>12</sup> Sobre a Revista Música na Educação Básica - MEB, ela é de 2009, lançada na data em que a Associação Brasileira de Educação Musical completou 18 anos, cujo propósito é "oferecer um material bibliográfico acessível para aqueles que atuam na educação básica" (MEB, 2009, p. 7).

leituras, especificamente, no objeto deste estudo, isto é, o *Rap*. Como exemplo, destacou-se o artigo 'Desigualdade social vista do alto do morro: uma análise do *Rap* Canção Infantil, de Cesar MC', elaborado por Ramalhete e Moreira (2021).

Além disso, houve consultas sobre o atual cenário educacional com a BNCC (Base Nacional Comum Curricular). Na análise de dados, elaborou-se o Quadro 1, trazendo propostas, bem como sugestão para divulgação de atividades desenvolvidas, a exemplo das postagens no canal 'Corais nas Escolas' que contribuiu para idealização do presente artigo. Dito isso, segue a próxima seção que discorre da revisão de literatura, bem como a base para o referencial teórico para posterior análise dos resultados.

## Canto Coral: temáticas e conceitos afins à sua funcionalidade

Em decorrência do primeiro objetivo específico, de revisar a literatura que discorre sobre o canto coral, fez-se a busca por temáticas que fundamentassem esta pesquisa, sendo: concepção docente, o repertório, o cotidiano do discente e a relação corpo e voz.

Na publicação da ANPPOM<sup>13</sup>, com vistas à 'Relação corpo e Voz', há um artigo, intitulado: O corpo como instrumento do cantor na prática coral. Nele, é destacado o dualismo: corpo-mente e voz-corpo, numa abordagem sobre a concepção de que o corpo é o instrumento do cantor, ressaltando o "lugar de destaque do corpo nas práticas pedagógico-musicais corais" (MEURER; FIGUEIREDO, 2018, p. 2). Seguindo na revisão textual, sobre o repertório, esteve o artigo publicado na ABEM/MEB, intitulado: 'Resgatando/estabelecendo/construindo relações: propostas de exploração de *Funks* a partir da intertextualidade', de Maura Penna e Matheus Henrique da Fonsêca Barros. Essa pesquisa discorre sobre propostas de exploração em torno do estilo *Funk* a partir da intertextualidade. Refere-se a um texto intercalado a outro (ou fragmento). Há uso de tecnologias como o *Remix* e o *Sample*, a reelaborar os trechos de música com técnicas e, também, elementos pessoais para criar uma nova música (VIANNA, 2020). Esta pesquisa foi apropriada, sendo adotada no referencial teórico, essencialmente, proveitosa ao inspirar ideias na proposta de repertório e *performances*, sem perder de vista, desde que adequadas ao perfil de determinado grupo musical.

Tal como neste presente artigo, Penna e Barros (2022), não deixaram de lado a atual literatura que discorre sobre as mudanças na educação básica com o advento da BNCC, considerando as habilidades sugeridas para exploração do processo criativo, seja

---

<sup>13</sup> XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2020. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/118/61>. Acesso em: 9 jan. 2023.

improvisando e noutras ideias, inclusive, da utilização de vozes e sons corporais (EF69AR23). Muito satisfatório este material, tal foi o provento detalhado na seção com a metodologia que descreveu sobre o 'Repertório temático: música - Canção infantil'.

Ainda, foi observado que Penna e Barros (2022) adotaram três dimensões propostas por Swanwick (2003) para a educação musical, sendo: criação, apreciação e *performance*, acrescida da intertextualidade. Neste ponto, aspectos pedagógicos utilizados puderam ser identificados neste presente artigo, dentre eles: interpretação de textos nas diferentes semioses e intertextualidade ao remeter a memória social de uma coletividade. Quanto ao uso das tecnologias, os autores relataram aplicação do *Remix* e do *Sample* que, de outro modo, esta pesquisa percorreu todo aparato de uma simples gravação, também, com a edição de vídeos e afins, até mesmo com os discentes fazendo uso de técnicas pessoais, sob o proveito das próprias *expertises*, junto à didática da regente. Tal o encaminhamento para as adequações necessárias, descritas mais a frente, na próxima seção com a metodologia.

Mais pontualmente, este artigo se apoiou no trabalho realizado por Ramalhete e Moreira (2021), intitulado 'Desigualdade social vista do alto do morro: uma análise do *Rap* Canção Infantil, de César MC', a compor o referencial teórico. Ele compreende, também, um diálogo intertextual, que se aproxima ao feito por Penna e Barros (2022). É que esta música remete à música 'A Casa', de Vinicius de Moraes. Ramalhete e Moreira (2021) se embasaram nos estudos do Círculo do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin que, dentre outros conceitos problematizados, aqui interessou focar, apenas, no conceito 'dialogismo'. Nisso, o sentido da atividade humana está presente nas vozes, nos quais os discursos se materializam na/e pela palavra, aqui o proveito está descrito mais adiante, na seção 'Análise de propostas: dimensões temáticas. Em torno disso, viu-se que as ideias apresentadas estão conectadas com a realidade, dentro e fora do ambiente escolar, dado que:

Do mundo da vida cotidiana, vozes que ressoam desigualdade social, discriminação, violências, luta de classes, entre outras, e que são reelaboradas pela voz discursiva, ao trazer, para o contexto da canção, vozes como as que permeiam o universo infantil, particularmente as brincadeiras que ficaram "realistas demais", como brincar de polícia e ladrão (RAMALHETE; MOREIRA, p. 702, 2021).

A citação remete a reflexão que o indivíduo tende a perpassar, face os desafios da vida e, esta pesquisa em busca de fazer tal conexão com o público alvo, isto é, estudantes do ensino médio.

Bakadorova e Raufelder (2018) sinalizaram alguns fatores que são inerentes a esta fase da adolescência e que tendem a impactar na mencionada etapa escolar, são eles: o ambiente,

o quantitativo de disciplinas, o número de professores, as novas amizades e outros. Porquanto, há necessidade de um ambiente favorável, de preferência, que seja encontrada uma prática musical que considere as diferentes etnias e culturas, porquanto:

O coro é um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino aprendizagem, exigindo do regente uma série de habilidades e competências referentes não somente ao preparo técnico-musical, mas também à gestão e condução de um conjunto de pessoas que buscam motivação, aprendizagem e convivência em um grupo social (FUCCI AMATO, 2007, p.75).

Dentre os aspectos mencionados, a citação chama atenção para o perfil do regente, com habilidade e competência para conduzir o coro, além da perspectiva técnico-musical. Sem aprofundar no assunto, foram tomadas por base as definições e conceitos trazidos na BNCC (BRASIL, 2017). Sobre o conceito de ‘competência’ é compreendido como a mobilização de conhecimentos e habilidades, a considerar as práticas escolares que tendem a propiciar o desenvolvimento de atitudes, frente às demandas da vida cotidiana. Da mesma forma, Penna e Barros (2022), que também não deixaram de lado as mudanças na educação básica com o advento da BNCC ao ponderarem as habilidades e sugeridas às propostas que vão ao encontro deste documento curricular.

Quanto ao termo ‘habilidade’, ele se refere às aprendizagens essenciais para os alunos, nos diferentes contextos escolares. Reforça o entendimento de que a prática coral tende a ir ao encontro destas definições conceituais (competência e habilidade)<sup>14</sup>, abrindo possibilidades para se valer de estratégias que alcance um ensino mais abrangente, sob as diferentes semioses<sup>15</sup>.

O termo ‘campos de experiências’<sup>16</sup>, mesmo voltado para o ensino fundamental, a BNCC traz orientações que o objeto de estudo esteja voltado para o arranjo curricular, com indicação para o uso do ‘corpo, de gestos e de movimentos’.

São elementos permissíveis na prática coral, corroborada pela orientação curricular que sugere “explorar e vivenciar um amplo repertório de movimentos, gestos, olhares, sons e mímicas com o corpo [...]” (BRASIL, 2017, p. 41).

Sobretudo, sem perder de vista uma perspectiva crítica, intervindo com autonomia e criticidade a eventuais tensões circunstanciais<sup>17</sup>. A abertura ao protagonismo discente tende

<sup>14</sup> De acordo com a BNCC, os termos são equivalentes, como “capacidade”, “expectativa de aprendizagem” ou “o que os alunos devem aprender” (BRASIL, 2017, p. 13).

<sup>15</sup> Descritos com base no código alfanumérico ‘EM13LGG103ARTc/ES’ (BRASIL, 2018).

<sup>16</sup> Os campos de experiências constituem um arranjo curricular que acolhe as situações e as experiências concretas da vida cotidiana das crianças e seus saberes, entrelaçando-os aos conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural (BRASIL, 2017, p. 40).

<sup>17</sup> Descritos com base no código alfanumérico (EM13LP46/ EM13LP54).

a permitir “preferências ideológicas e estéticas e consolidar um conjunto de valores e conhecimento da língua e da arte” (BRASIL, 2017, p. 523). Concluindo, de modo geral, a revisão de literatura reforçou o previsto na hipótese, ou seja, sendo mais coerente pensar que “não há receita para repertório; cada grupo, se considerando dentro de suas características próprias, exigirá seu próprio repertório. Cabe ao regente à pesquisa do repertório (busca/produção/encomenda)” (ARAUJO, 2014, p. 27). É neste sentido que a análise buscou responder a indagação inicial, no encaminhamento que conduziu esta pesquisa aos seus resultados.

Esta seção, de revisão de literatura, mesmo sem aprofundar, esteve de acordo ao segundo objetivo específico, de correlacionar as temáticas às orientações curriculares do Novo Currículo (BNCC). Na sequência, é apresentada seção da metodologia, com o objeto central deste estudo em torno do *Rap* no canto coral.

## Contexto prático do *Rap*: Repertório temático x Coral da EEEM Arnulpho Mattos

O arranjo original é acústico, com violões sobre uma poesia que contém rima improvisada no *Rap*. A letra inclui metáforas que perpassa situações da vida real e contos de fadas. Por um lado, o cenário de violência nos ocorridos, como o caso da chacina do bairro carioca de Costa Barros, onde cinco jovens inocentes foram mortos com 111 tiros por policiais militares em novembro de 2015 e, também, o assassinato do músico Evaldo dos Santos Rosa, em abril de 2019, com 80 tiros disparados por militares. Por outro lado, remete ao universo infantil, com referência a contos de fadas, tais como belas e feras, castelos e celas, princesas, Pinóquio, mocinhos e outros.

Fig. 1. Imagens constituídas do clipe da música ‘Canção Infantil’ do Cesar MC



Fonte: Reprodução do canal do You Tube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ri-eF5PJ2X0>.

A Fig. 1 é composta pelas imagens (sala de aula e palco) que se refere a um recorte do clipe<sup>18</sup>, gravado pelo artista com fotos emblemáticas da filmagem que apresenta dois cenários distintos. Primeiro o palco, local representativo que abriga o discurso do Rapper Cesar MC<sup>19</sup>. Segundo a sala de aula, na qual o MC, também, leva sua arte, tal como ela é, contextualizando a periferia dentro da escola. No clipe, é percebido o sentido de veracidade dada ao texto, nas quais foram operados sons de tiros, do tambor da arma girando, de relógio em funcionamento, de caixinha de música, de vozes de criança gargalhando, brincadeiras dialogadas, histórias e outros. Na reportagem do site G1 consta uma matéria sobre esta música “Canção infantil”, aqui analisada, ao encontro do assunto pesquisado por Ramalhete e Moreira (2021).

Após apresentar o repertório, o texto segue com foco no Coral EEEM Arnulpho Mattos. Para início deste assunto, vale destacar que o Programa Música na Rede possui um canal, denominado ‘Corais nas Escolas’<sup>20</sup>, com postagens de trabalhos já desenvolvidos nos últimos anos. Consiste na divulgação de atividades e contribuiu para uma das pretensões, o registro, aqui pretendido, já que “É igualmente importante contribuir para a disponibilização à pesquisa de acervos musicais ainda não abertos ao público, representatividade, importância social, política, histórica, estética e outras” (CASTAGNA, 2018, p. 38). A descrição esteve envolta do terceiro objetivo específico, de contextualizar as temáticas sob a análise de atividade idealizada pelo Projeto Coral nas Escolas do ES.

Desse modo, utilizou-se uma postagem do coral da EEEM Arnulpho Mattos, sob a responsabilidade da regente Priscila Aquino. Lembrando que o critério para esta escolha esteve na condição do vídeo estar disponível para o público em geral. Do vasto repertório postado no canal ‘Corais nas Escolas’, a preferência foi à música ‘Canção Infantil’, do compositor Cesar MC, feita no modelo virtual, publicado em 2020 durante o período de isolamento social. Ademais, as características deste material foram ao encontro das leituras prévias sobre o tema aqui investigado.

Quanto ao conhecimento sobre o trabalho da regente Priscila Aquino no Coral da EEEM Arnulpho Mattos, vale dizer que uma autora deste artigo está no Projeto Corais desde 2009. Perpassou por várias funções como: regente, coordenadora de área, assistente pedagógica e, atualmente, é pesquisadora. Daí o contato duradouro, bem antes da idealização deste artigo.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/rapper-viraliza-com-letra-que-mistura-criticas-sociais-e-contos-infantis-0719>. Acesso em: 5 maio 2023.

<sup>19</sup> César Resende Lemos, nasceu e vive no Morro do Quadro, no Centro de Vitória/ES.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCJK9Rr8E0OT-GcmTsgJBt1g/videos>. Acesso em: 3 fev.2023.

Sobretudo, houve contatos com a regente sobre as práticas corais em diferentes ocasiões, tais como: reuniões, encontros, formações e outros. Especificamente, para esta pesquisa, um momento inicial se fez necessário registrar, ou seja, as ligações telefônicas, interrogando-a se havia interesse de participar desta pesquisa. Com o aceite, foi solicitada que enviasse, por e-mail ou *Whatsapp*, informações básicas sobre a melodia gravada, sendo informado que o processo constou de tema gerador (mensagem), ensaios, técnicas e comentários afins. Disso, foi informado que o coral teve conhecimento desta canção em 2019. A partir da escuta, procedeu-se uma análise básica como a identificação de referenciais que indicaram situações reais (cotidiano discente) na composição textual. O processo de criação, do arranjo vocal, foi realizado durante as aulas de musicalização, com sugestões dos alunos e a supervisão docente.

A regente Priscila Aquino explicou o critério de escolha dos solistas, que foi realizada uma audição. Outro procedimento foi que os alunos receberam a letra e áudio/guia de cada voz, com orientação individualizada para gravação em casa. Ao final, a produção do vídeo passou por edição para junção das vozes. Observando a gravação final, são percebidos elementos que configuram uma identidade transmitida pelo coral, sobretudo, a visível atitude interpretativa, entendida de modo em “favorecer particularmente a associação do gesto com o movimento melódico. Essa associação facilita imediatamente a entonação” (MARTENOT, 1967, p. 24).

Isso contribuiu para pensar numa análise básica da gravação, a começar pelos cuidados notados de uma afinação mais adequada, isto é, compreendida a extensão, a tessitura do grupo e, principalmente, a busca realizada por uma articulação inteligível do texto. São indicadores do grau de qualidade oriundo da metodologia docente, revelada a competência da regente de considerar a *expertise* dos estudantes. Neste caso, não perdeu de vista que o coralista possui características vocais timbrísticas que são únicas. Isso remete, tal como, a condição do regente que lida com a orquestra, com peculiaridades dos instrumentos musicais que não produzem o mesmo timbre. Coerentemente, é um pressuposto que vai ao encontro da concepção do pedagogo vocal Richard Miller, 1996, de que o regente de coro tenha a optar pelo equilíbrio, ao invés de buscar uma forma homogênea vocal.

Na gravação, o protagonismo fez comprovar que o discente se encontra num lugar de sujeito cantante (SILVA, 2014), a voz da periferia que, integrado ao coral, mantém viva a arte do canto e, também, atrelado à educação musical no espaço escolar, já que a previsão é “trazer a conversação musical do fundo de nossa consciência para o primeiro plano” (SWANWICK, 2003, p. 50). É bom dizer que a análise mencionada teve por base o vídeo na íntegra, postado no canal ‘Corais nas Escolas’. Aqui, sugeridas que tornem disponíveis as

produções realizadas dentro do espaço escolar. Dito isso, segue a próxima seção com análise de dados, conforme apresentada a descrição e o Quadro 1, dimensão/temática.

## Análise de propostas: dimensões temáticas

Diante da questão de pesquisa: como tornar o canto coral atrativo e dinâmico na educação básica? Em busca de confirmar a hipótese inicial, ou seja, de que não há uma receita pronta, o texto parte para a análise, de modo a apresentar propostas envoltas da criatividade do (a) regente, mediante adaptação, trazendo reflexões sobre um planejamento estrategicamente idealizado em torno da concepção docente, o repertório, o cotidiano do discente e a relação corpo e voz.

Mesmo que a pesquisa não coletou informações dos discentes, já que o foco deu-se na concepção docente, a exposição intitulada 'Dimensão/temática' (Quadro 1 - identificação), revela a aceitação de alunos no aderir ao processo de ensino, antecipadamente, dialogado. Isso colaborou para analisar que realmente a proposta fora atrativa e dinâmica, também, para os discentes, dito que:

Uma letra que comunica diretamente com ele que fala de uma realidade que eles conhecem bem [...] uma temática social muito forte na letra né. Então pra esta escola funciona. É uma escola que tem uma cultura de fazer sarau, os alunos apresentam poesias deles. Alguns alunos que participam fora da escola. Então, são temas que dialogam bem com esta comunidade especificamente (GOMES, 2022).

Assim foi a concepção docente, preferida pela regente Priscila Aquino junto ao coral EEEM Arnulpho Mattos que, de forma pedagógica, compartilhou todo processo de aprendizagem com os estudantes, desde a escolha da composição, reelaboração do arranjo, aspectos notáveis de interpretação (corpo e voz) e a produção final (gravação/edição).

A seguir, é apresentado o Quadro 1, inspirado na pesquisa de Penna e Barros (2022), mas sob outra dimensão/temática: a concepção docente, o repertório, o cotidiano do discente e a relação corpo e voz.

Destas propostas está à reflexão sobre um planejamento estrategicamente idealizado, com experimentos a partir de um repertório temático, sob as *performances* adequadas ao perfil de determinado grupo musical. Dentre os recursos exploráveis, considerarão, naturalmente, aspectos que envolvem a relação corpo e voz, isto é, o corpo como Instrumento do Cantor na Prática Coral (MEURER; FIGUEIREDO, 2018).

Quadro 1. Dimensão/temática.

<b>Coral da EEEM Arnulpho Mattos</b> <b>Música: 'Canção Infantil'(compositor Cesar MC)</b> <b>Regente: Priscila Aquino</b>	
<b>Dimensão/temática</b>	<b>Descrição/Proposta</b>
<b>Concepção docente</b>	Introduzir o artista e sua arte no espaço escolar. Escolha de repertório com potencial reflexivo; Adotar critério de escolha dos solistas (audição) para um perfil adequado aos interesses da coletividade; Processo de criação compartilhado (arranjos) durante as aulas; planejamento de áudio/guia de cada voz, com orientação individualizada; respeito ao perfil musical que o grupo musical detém. Tornar pública a metodologia adotada.
<b>Cotidiano do discente</b>	Os envolvidos (docente/discente) na discussão da realidade pelo viés da educação escolar, tendo o cotidiano na própria composição textual; fazer aflorar o protagonismo do estudante, tornando-o sujeito cantante, tal como a voz da periferia, também, no espaço escolar.
<b>Repertório</b>	Escolha e elaboração de arranjo adequado ao perfil do grupo coral, dado o exemplo: 'Canção Infantil' (compositor Cesar MC). Música da mídia com perfil adequado à aceitação do coral da EEEM Arnulpho Mattos. Relação da Intertextualidade com o Dialogismo.
<b>Relação corpo e voz</b>	Experimentação de aspectos inovadores, vistas a explorar a semiose. O corpo como instrumento musical, num ambiente propício (grupo coral) ao uso da voz, no estimular de uma postura identitária ( <i>expertise</i> discente) com a visível atitude interpretativa.

Fonte: Elaboração dos autores.

Por um lado, Ramalhete e Moreira (2021) mencionam diversas colagens, o que remete a junção de linguagens verbal e oral, aqui revisadas, também, sob o contexto da BNCC, dentre outros direcionamentos, voltadas para o conceito de 'semioses'. Exemplo disso foi a reelaboração do arranjo da 'Canção Infantil', do compositor Cesar MC. Fe ascender uma das dimensões temáticas, a 'Concepção docente'. Explorada a criatividade pelos sons operados no original, pela tecnologia, agora substituídos por um fundo musical (murmúrio) produzido pelo próprio coral da EEEM Arnulpho Mattos. Mantêm-se os efeitos semióticos, dado o perfil identitário (*expertise* discente) com a visível atitude interpretativa que é explorada, individualmente, pelos estudantes mediante os gestos, os olhares, as mímicas e outros elementos que perpassam o áudio/visual.

Sendo o clipe produzido em cenários distintos, o palco e a sala de aula, ambos se conectam como um espaço de aprendizagem da arte, tal como ela é. Daí a menção ao citado código 'EM13LGG103ARTc/ES', sobre o alcance de habilidades e competências, trazidas pelo Novo Currículo (BRASIL, 2018), seja das práticas escolares em propiciar o desenvolvimento de atitudes e na aquisição de aprendizagens essenciais nos diferentes contextos escolares. Outro fator de reflexão é tornar pública a atividade coral, dada a relevância de constituir um acervo musical para consulta, divulgação e, conseqüentemente, dispor de ideias metodológicas a serem adequadamente adotadas.

## Conclusão

Ao investigar as temáticas do Projeto Corais nas Escolas, surgiu a seguinte questão: como tornar o canto coral atrativo e dinâmico na educação básica? A hipótese se confirma, ou seja, não há receita pronta e, dentre várias alternativas, aqui é apresentado o repertório temático, sob as *performances* adequadas ao perfil de determinado grupo musical. Tal resposta é corroborada como visto na revisão de literatura (ARAUJO, 2014) e demais informações comprovadas pelas análises em torno das dimensões/temáticas apresentadas. Sobretudo, há relevância deste artigo pelas reflexões quanto à elaboração de propostas, num momento oportuno de mudanças educacionais, reforçadas com o advento da BNCC. Porquanto, importa repensar as práticas corais que sugerem inovações, sob os experimentos e as adequações de trabalhos que possam estar disponíveis, em especial, para um público específico, aqui voltado para a educação básica.

## Referências

- ARAUJO, Vitor Gabriel. *Regência Coral - Apostila para Capacitação de professores do Guri Santa Marcelina*. São Paulo: 2014.
- BAKADOROVA, Olga; RAUFELDER, Diana. O papel essencial da relação professor-aluno na satisfação das necessidades dos alunos durante a adolescência. *J. 2018. Appl. Dev. Psicol.* 58 , 57-5. 10.1016/j.appdev.2018.08.004 [CrossRef] [Google Scholar].
- BRASIL, Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular – BNCC 3ª versão. Brasília, DF, 2017.
- BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Educação é a Base. Ensino Médio. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/historico/BNCC\\_EnsinoMedio\\_embaixa\\_site\\_110518.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/historico/BNCC_EnsinoMedio_embaixa_site_110518.pdf). Acesso em: 9 out. 2022.
- CASTAGNA, Paulo. Possibilidades da gestão de acervos musicais históricos no Brasil da atualidade. In: I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES: ARQUIVOS TÉCNICAS E FERRAMENTAS DO ESTUDO DOCUMENTAL. Anais... Universidade Federal de São João Del Rei, 2018, p. 34-50. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/emhcv/Anais%20I%20EMHCV.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.
- GOMES, Priscila Raquel Aquino. Entrevista de Priscila Aquino em 30 de setembro de 2022. Vitória/ES. WhatsApp. *Online*.
- GONÇALVES, Marcelo Trevisan. Desafios para integração do ensino coletivo de instrumentos musicais ao currículo do Ensino Médio em escolas públicas no Estado do Espírito Santo. 2021. 141 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão Pública) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, 2021. Disponível em: <https://gestaopublica.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PGGP/detalhes-da-tese?id=15755>. Acesso em: 3 fev. 2023.
- MARTENOT, Maurice. *Guía didáctica del maestro*. Buenos Aires: Ricordi, 1967.

- MEURER, Rafael Prim; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Ideias de corpo na prática coral: considerações a partir do conceito holístico de personalidade. *OPUS*, [s.l.], v. 24, n. 3, p. 202-215, out. 2018. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018c2408>. Acesso em: 20 maio 2023.
- MILLER, Richard. *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA. Associação Brasileira de Educação Musical. Porto Alegre, v.1, n.1, 2009. Disponível em: [http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas\\_meb/index.php/meb/article/view/109/31](http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas_meb/index.php/meb/article/view/109/31). Acesso em: 4 fev. 2023.
- PENNA, Maura; BARROS, Matheus Henrique da Fonsêca. Regatando/estabelecendo/construindo relações: propostas de exploração de funks a partir da intertextualidade. *Música na Educação Básica*, v. 11, n. 13/14, 2022. p. 8-21. Disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/revistas\\_meb/index.php/meb/article/view/243](http://abemeducacaomusical.com.br/revistas_meb/index.php/meb/article/view/243). Acesso em: 02 maio 2023.
- RAMALHETE, Mariana Passos; MOREIRA, Tatiana Aparecida. Desigualdade social vista do alto do morro: uma análise do rap Canção Infantil, de César Mc. *Revista: Letras de Hoje*, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/download/40847/27392/>. Acesso em: 3 maio 2023.
- SILVA, Ana Maris Goulart. *O sujeito cantante: reflexões sobre o canto coral*. São Paulo, 2014, 191fls. Dissertação Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Psicologia e Educação. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-08122014-145737/publico/ANA\\_MARIS\\_GOULART\\_SILVA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-08122014-145737/publico/ANA_MARIS_GOULART_SILVA.pdf). Acesso em: 20 mar. 2023.
- SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução Alda de Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.
- VIANNA, Silvio. O que é remix. [2020] Disponível em: <https://www.musicaeletronicaviann.com/o-que-%C3%A9-remix>. Acesso em: 2 mar. 2023.

# Canto coral no ensino remoto: percepções sobre a adaptação da disciplina de Laboratório Coral I da UFPEL durante a pandemia de COVID-19

Everton Terciote  
Universidade Federal de Pelotas  
[everton.terciote@gmail.com](mailto:everton.terciote@gmail.com)

Daniela da Silva Moreira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
[danieladasilva.moreira@hotmail.com](mailto:danieladasilva.moreira@hotmail.com)

**Resumo:** Esta pesquisa trata das adaptações realizadas para o ensino remoto da disciplina de Laboratório Coral I ocorrida no semestre de 2021-2, pertencente ao currículo dos cursos de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Pelotas. Se propôs identificar e refletir os desafios encontrados pelos estudantes e docente, partindo da observação de suas experiências como participantes ativos. Foram utilizados como métodos e fontes de pesquisa: levantamento de referencial teórico de bibliografia acerca do ensino de canto coral; coleta de dados com pesquisa participativa; aplicação de questionário sobre as percepções dos participantes no ensino remoto; e questionário sobre a prática do ensino desta disciplina no modelo presencial. Conferiu-se as dificuldades técnicas no ensino do canto coral no modelo de ensino remoto; a impossibilidade de uma padronização na qualidade dos dispositivos auxiliares; além da problemática da ausência da presença física na percepção do que é cantar em coro e do fazer musical em conjunto. Também ficou evidente que foram realizadas adaptações de repertório; adaptações na exposição de conceitos, que necessitou de um apelo visual maior; bem como uma maior diversidade de exemplos sobre conceitos de respiração, emissão vocal, afinação, harmonização e regência de vozes em coro. Como conclusões, percebe-se que, embora o ensino da disciplina de Laboratório Coral I no modelo remoto tenha sido satisfatório, a ausência da presença física do fenômeno de fazer música em conjunto gera a percepção de empobrecimento dessa experiência por parte dos coralistas, principalmente daqueles que não possuíam uma experiência anterior com canto coral.

**Palavras-chave:** Canto coral, Ensino remoto, Pandemia de COVID-19, Laboratório Coral I, Plataforma E-aula UFPEL

## Choral singing in remote learning: perceptions on the adaptation of the UFPEL Choral Laboratory I discipline during the COVID-19 pandemic

**Abstract:** This research deals with the adaptations made for the remote learning of the Coral Laboratory I discipline that took place in the 2021-2 semester, belonging to the curriculum of the Bachelor of Music courses at the Federal University of Pelotas. Proposed to identify and reflect on the challenges encountered by students and professors, starting from the observation of their experiences as active participants. Were used as research methods and sources: the survey of theoretical reference of bibliography about the teaching of choral singing; the collection of data with participatory research; application of questionnaire on the perceptions of participants in remote learning; and a questionnaire on the practice of teaching this discipline in the face-to-face model. Checked the technical difficulties in teaching choral singing in the remote teaching model; the impossibility of standardizing the quality of auxiliary devices; in addition to the problem of the absence of physical presence in the perception of what it is to sing in a choir and to make music together. It was also evident that repertoire adaptations; adaptations in the exposition of concepts, which required a greater visual appeal; as well as a greater diversity of examples on concepts of breathing, vocal emission, tuning, harmonization and conducting of voices in choir. As a conclusion, although the teaching of the Choral Laboratory I discipline in the remote model has been satisfactory, the absence of the physical presence of the phenomenon of making music together generates the perception of impoverishment of this experience on the part of the choristers, mainly those who did not have previous experience with choral singing.

**Keywords:** Choral singing, Remote learning, COVID-19 pandemic, Coral Laboratory I, UFPEL E-class Platform.

## Introdução

A pandemia de COVID-19 acarretou profundas transformações na sociedade, durante o seu auge no Brasil, principalmente nos anos iniciais de 2020 e 2021. O distanciamento social foi necessário para impedir o avanço do vírus e o colapso dos sistemas de saúde, entretanto, as universidades federais precisaram se adequar à nova realidade imposta por esse distanciamento social, na intenção da retomada de suas atividades e semestres letivos, que estavam paralisados pela impossibilidade do ensino presencial.

Na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), no sul do Rio Grande do Sul, disciplinas que antes eram ministradas somente no modelo de ensino presencial necessitaram de adaptações para serem desenvolvidas no modelo de ensino remoto. Nos cursos de Música essas adequações foram bastante impactantes.

Nesta pesquisa se buscou refletir sobre as adaptações realizadas para o ensino remoto da disciplina de Laboratório Coral I, pertencente ao currículo dos cursos de Bacharelado em Música da UFPEL<sup>1</sup>. Antes ministrada no modelo de ensino presencial, nos semestres de 2021-2 e 2022-1 necessitou ser ministrada na modalidade de ensino remoto, para resolver um problema que vinha surgindo em seus cursos: o aumento de represamento de estudantes dos oito cursos de Bacharelado em Música.

Como objetivos, este trabalho visou verificar essas adaptações realizadas na disciplina de Laboratório Coral I, especificamente no semestre de 2021-2<sup>2</sup>, ocorrido entre os meses de agosto a novembro de 2021. Foi avaliado se a infraestrutura técnica da universidade estava adequada para o ensino remoto, se a conexão à *internet* e os dispositivos usados pelos participantes promoviam uma boa qualidade de som e imagem, ou se a falta de equipamentos adequados afetaria negativamente a qualidade do ensino e a experiência dos estudantes. Foram analisadas possíveis adaptações no repertório escolhido e se haviam limitações nesse repertório aplicado no ensino remoto (por exemplo, relacionado a possíveis dificuldades de harmonização e gravação de vozes individuais nesse processo), e se isso afetaria negativamente a experiência de aprendizagem dos estudantes.

Sendo o canto coral uma forma de arte coletiva que pressupõe uma estreita interação entre os cantores, também se objetivava averiguar se essas limitações, a falta de contato físico entre professora e estudantes, e entre os próprios estudantes uns com os outros, poderia

---

<sup>1</sup> Os cursos de Bacharelado em Música da UFPEL são: Bacharelado em Canto, Violão, Violino, Piano, Flauta Transversal, Música Popular, Composição e Ciências Musicais.

<sup>2</sup> Embora ocorrida no segundo semestre de 2021, a disciplina era equivalente ao semestre letivo de 2021-1. O calendário acadêmico estava atrasado devido o período em que as aulas foram suspensas, no início da pandemia.

afetar na qualidade do ensino de técnica vocal, harmonização de vozes e de *performance* dos coralistas. Também se buscou avaliar os desafios e dificuldades para os coralistas que não teriam acesso a equipamentos necessários, e adequados, para a participação das aulas e realização das avaliações (como, por exemplo, a utilização de equipamentos em que fosse possível ver e ouvir os estudantes durante as aulas e equipamentos básicos para gravações). A questão da imposição de um afastamento social rigoroso foi também questionada aqui, como um fator que poderia gerar falta de motivação para os estudantes.

Não menos importante, buscou-se apresentar as percepções dos participantes da disciplina nesse contexto, quais foram os principais desafios para a participação das aulas, e quais foram os complicadores encontrados para o estudo de técnica vocal e do repertório da matéria. Visando realizar uma avaliação sobre a disciplina no contexto da pandemia de COVID-19 na UFPEL, como forma de ser um vetor de informação para a própria comunidade acadêmica (e fora dela), sobre os reflexos gerados com a instrução de canto coral a distância no ensino superior.

Para tal, a metodologia empregada consistiu em duas fases complementares: estudo bibliográfico e estudo de caso por pesquisa participativa. A primeira fase tratou de breve revisão de bibliografia sobre o ensino de canto coral, buscando listar os principais métodos, as estratégias e técnicas utilizadas por professores para ensinar o canto de coro, bem como as dificuldades encontradas nesse processo. Na segunda fase, foi realizado um estudo de caso, uma pesquisa participativa aplicada por este autor, ao participar como observador e praticante das aulas da disciplina de Laboratório Coral I, ofertada no segundo semestre de 2021. Por 15 semanas, entre os meses de agosto a novembro, este autor participou de forma ativa das atividades da disciplina, na modalidade de ensino a distância.

Durante a pesquisa também foram aplicados dois questionários como principais fontes de dados, um relacionado às práticas de ensino presencial desta disciplina em anos anteriores, e outro sobre a experiência dos estudantes da turma observada.

Este trabalho se justifica quando pretende contribuir para a compreensão de processos de ensino e aprendizagem de canto coral na modalidade de ensino remoto, tanto em um âmbito local (dentro da própria universidade UFPEL), como em um âmbito mais amplo (demais universidades e outros grupos corais fora do ensino superior). Assim possibilitando o questionamento para aprimoramento de novas e adequadas abordagens para o ensino a distância de canto coral, promovendo o desenvolvimento de novas metodologias e práticas pedagógicas específicas para este contexto.

No âmbito interno pode ajudar a UFPEL a identificar quais foram os maiores desafios encontrados durante o processo, de que maneira estes desafios foram superados ou não, quais foram os resultados alcançados ao final desta disciplina, e quais seriam as mudanças necessárias, por parte da instituição, para melhorar a adaptação da disciplina em um possível contexto de ensino remoto futuro. Além disso, pode contribuir para mais pesquisas voltadas para o aprimoramento da educação de canto coral na modalidade de ensino remoto em geral.

Importante delimitar que este trabalho não pretendeu ser um estudo aprofundado sobre o ensino e aprendizagem do canto coral, nem pretendeu avaliar o ensino em outras disciplinas de canto adotadas pela UFPEL. Assim sendo, o escopo do estudo limita-se especificamente às adaptações realizadas para a oferta da disciplina de Laboratório Coral I da UFPEL, ministrada pela professora Daniela da Silva Moreira, e ocorrida exclusivamente no semestre de 2021-2.

Para exibir seus resultados, a estrutura desta pesquisa está organizada em: breve revisão bibliográfica sobre algumas abordagens gerais e comuns de ensino do canto coral na modalidade presencial; e as práticas comuns de ensino presencial da disciplina de Laboratório Coral I, na modalidade presencial, na UFPEL. Em sequência são apresentadas informações sobre a realização da disciplina em sua modalidade remota; o que foi planejado e proposto pela professora responsável pela turma; e como as aulas foram organizadas e encaminhadas, evidenciando o uso e funcionamento da plataforma virtual E-aula UFPEL<sup>3</sup>, ambiente *on-line* criado em uma iniciativa do Comitê UFPEL Digital. Por último, são discutidas as observações e reflexões deste autor, sobre sua pesquisa participativa, com relação às adaptações de ensino e aprendizagem da disciplina em sua modalidade remota, além de focar o *feedback* dado pelos estudantes, em resposta ao questionário aplicado ao final do semestre.

## Abordagens de ensino do canto coral presencial

Este autor, por sua experiência como coralista e regente, reconhece como recorrente em ensaios de coros presenciais: realização de alongamentos corporais, seguidos de exercícios de respiração e de aquecimento vocal (com a utilização de exercícios chamados de vocalizes), bem como a leitura de linhas melódicas quando iniciado repertório. A leitura de

---

<sup>3</sup> E-AULA UFPEL. Disponível em: <https://e-aula.ufpel.edu.br/>. Acesso em: 18 ago. 2022.

repertório normalmente acontece primeiro por *naipes*<sup>4</sup> e, posteriormente, acontece o canto em conjunto com todos os *naipes*, sempre sob a condução do regente.

Em geral a bibliografia especializada sobre abordagens de ensino e ensaio de canto coral nos diz que usualmente os ensaios de coros na modalidade presencial devem seguir alguns passos para que sua realização ocorra de forma proveitosa:

Cantar é uma ação relativamente simples à primeira vista, mas ao se fazer uma observação minuciosa, notar-se-á que aspectos não musicais como aspectos fisiológicos, psicológicos e mentais estão diretamente relacionados com o ato de cantar e, conseqüentemente, com a atividade coral. O controle de cada um desses aspectos depende de uma orientação segura e eficiente que permita, ao longo do trabalho, um domínio satisfatório desta tarefa (FIGUEIREDO, 1990, p. 07).

Compete ao regente este controle de aspectos, organizando e orientando os coralistas durante a realização das dinâmicas de ensino e ensaios. “Para se preparar uma dinâmica para um ensaio de coral é necessário o mapeamento do grupo, que consiste em conhecê-lo em várias questões musicais, sociais e psicológicas” (BORGES, 2007, p. 06).

É necessário, também, a correta classificação vocal dos coralistas, sendo essa classificação realizada de forma individual e em *naipes*. “O ensaio é um momento fundamental na atividade coral. É no ensaio que se constrói o conhecimento musical de um grupo” (FIGUEIREDO, 1990, p. 19).

Portanto, é o regente o responsável por definir as dinâmicas de ensaio, propondo atividades, exercícios etc., que visem alcançar os objetivos e resultados esperados do grupo. Nessa questão normalmente se espera do regente que este trabalhe, em sua preparação de coro, aspectos relativos à técnica vocal, como: respiração, articulação, dicção, ataque e terminação de notas e frases, aspectos relacionados com fraseado, e outros fatores “[...] que possibilitam que o som seja moldado de acordo com suas intenções” (SMITH; SATALOFF, 2000, p. 138 *apud* FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2001, p. 54).

A maioria das pesquisas sobre canto coral também destacam que é essencial que cada cantor aprimore individualmente uma boa técnica vocal, ou seja, que seja criada a conscientização do cantor a respeito de ferramentas básicas para uma produção vocal adequada, para que, só então, o coro possa desenvolver suas habilidades de canto coletivo (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2001, p. 59).

---

<sup>4</sup> O termo *naipes*, no canto coral, refere-se a divisão de vozes, normalmente em quatro grupos, levando em consideração a classificação vocal dos cantores e cantoras. Dividido em dois *naipes* masculinos, tenores e baixos (que incluem os barítonos), e dois *naipes* femininos, sopranos e contraltos (que incluem as mezzo-sopranos), representando respectivamente vozes agudas e graves de cada gênero biológico.

Para isso, considera-se necessário que o grupo coral disponha de estratégias e desenvolvimento de atividades sistemáticas nos ensaios que visem o aprimoramento técnico-vocal específico do grupo de cantores com que se trabalha, para que o grupo seja capaz de aplicá-las posteriormente ao repertório escolhido. “Contrastes de dinâmica, homogeneidade e equilíbrio apropriados, afinação e entonação precisas, e fraseado eficaz são todos dependentes de uma produção vocal correta” (GARRETSON, 1988, p. 67 *apud* FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2001, p. 60).

No âmbito do estudo vocal, a compreensão – ainda que rudimentar – dos aspectos fisiológicos da produção sonora é de grande valia no domínio da emissão e no controle da voz. Evidentemente a fisiologia vocal é bastante complexa, mas pode-se dizer que existem, essencialmente, três áreas da produção vocal, claramente distinguíveis, que devem ser estudadas e constantemente trabalhadas: 1) a administração da respiração; 2) a função laríngea (coordenação eficiente da respiração com a produção do som) aliada à busca do relaxamento do pescoço, mandíbula e músculos faciais; 3) e o desenvolvimento e exploração da ressonância vocal. Neste processo o regente deve, ainda, considerar fatores como a postura apropriada para o canto, o aquecimento corporal e vocal, e a função e o valor dos vocalises, buscando meios de trabalhar a regulação, a extensão, os timbres e a flexibilidade vocal (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2001, p. 60).

Para o bom desenvolvimento do grupo, a figura central nesse contexto é, portanto, o(a) regente. “A diversidade resultante da heterogeneidade dos integrantes de corais gera complexidade, pois são muitos os conceitos musicais a serem desenvolvidos pelo regente, que deve estar preparado para assumir esta função” (FIGUEIREDO, 1990, p. 07).

Também, segundo a autora Jane Borges, para que o regente desenvolva bem a sua função, este deve possuir como pré-requisitos: gostar do trabalho; possuir liderança e equilíbrio; ter conhecimentos básicos de psicologia e pedagogia; possuir domínio da linguagem musical; conhecer os princípios básicos da harmonia e da análise; ter voz clara e bem colocada; conhecer o tema (voz); possuir bom treinamento auditivo e de audição (termo desenvolvido por Edwin Gordon); ter disposição para cultivar a humildade; estudar e atualizar-se constantemente e fazer autoavaliação construtiva (BORGES, 2007, p. 03).

As mesmas opiniões sobre o papel do regente se confirmam em diferentes trabalhos. Também é levantada a afirmação de que inclusive os aspectos formadores da sonoridade de um coro (um dos elementos mais falados nas pesquisas sobre o tema) dependem diretamente do regente, já que é ele que fará as escolhas necessárias para que o grupo cresça como coro (por exemplo, a escolha das dinâmicas de ensaio, exercícios técnicos específicos, escolha e encaminhamento de estudo de repertório).

Existem vários fatores que, embora não participando diretamente da formação sonora do coro, influenciam no seu resultado: o tipo de grupo coral (se profissional ou amador); a faixa etária, saúde geral e maturidade musical dos cantores; a realidade sócio-cultural do coro; o ambiente acústico em que se realizam ensaios e performances; a frequência semanal de ensaios; e o tempo dedicado a cada ensaio (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2001, p. 58).

Complementar a isso, temos que o regente acumula, deste modo, um papel de educador musical, orientando os membros do coro em seus processos de aprendizagem. “Pode-se considerar a função do regente análoga à de um professor. Por isso, o regente também deve refletir sobre a natureza do processo de aprendizagem musical” (FIGUEIREDO, 1990, p. 10).

A autora Louise Clemente afirma que “[...] o regente deve se valer de práticas educadoras e não focar apenas na performance para que os cantores tenham um desenvolvimento musical mais significativo” (CLEMENTE, 2014, p. 40).

Ocorre, na maioria das vezes, de ser também o regente o responsável pela escolha do repertório do coro. É importante que o regente tenha um conhecimento sólido para desenvolver bem as necessidades impostas pelo repertório a ser trabalhado. Na opinião de Jane Borges “[...] é importantíssimo que o profissional de regência seja também um bom cantor” (BORGES, 2007, p. 04), contudo, essa não é uma realidade única, muitas vezes ocorre de o regente não ser um cantor de formação.

Ainda, a escolha do repertório é parte muito importante do trabalho com corais, já que ele, o repertório a ser estudado, deve levar em consideração o grupo, o material vocal de seus integrantes, e mesmo os interesses do coro, para que, com isso, tenham capacidade de chegar em um desenvolvimento satisfatório e prazeroso. “A escolha adequada de repertório estimula o crescimento do grupo” (FIGUEIREDO, 1990, p. 22).

Todo o trabalho de desenvolvimento de vozes deve ser alinhado com o repertório escolhido, assim os ensaios serão mais bem aproveitados, possibilitando o crescimento vocal e musical dos integrantes do coro. Logo, a escolha de repertório deve, também, levar em consideração aspectos relacionados aos integrantes do coro, como a faixa etária dos coralistas, conhecimento e capacidades musicais, seu contexto social, os tipos de vozes que estão sendo trabalhadas, a divisão das vozes e *naipes* a disposição, entre outros.

Como dito anteriormente, em uma situação ideal, cabe ao regente a tarefa de escolher o repertório, pois, o regente é o responsável pela organização e desenvolvimento do grupo e ele deve estar preparado para considerar todos esses aspectos no momento da escolha das peças que serão estudadas. A escolha do repertório pode ainda ser discutida em conjunto

com os coralistas e, em alguns casos, não é incomum que esse repertório seja escolhido pelos próprios participantes.

Sobre esta questão, Jane Borges diz que:

É necessário ter o objetivo sempre em mente para que haja uma boa escolha de repertório. Pois as escolhas para um coro que tenha objetivos de apresentações formais são bem diferentes por exemplo de um coro que tenha intuito de simplesmente, mas não menos importante, divulgar a arte e cultura. Então em síntese deve-se ter conhecimento dos objetivos do coro, dos coralistas e o que a instituição (se existir) visa, para o trabalho e para as atividades do coro (BORGES, 2007, p.07).

Como já comentado, não é a proposta desta pesquisa aprofundar os tipos de estratégias de ensino e ensaio para o canto coral, contudo, indica-se alguns trabalhos sobre o tema como: Richard Miller (1986); Helena Wohl Coelho (1997); Henrique Olival Costa e Marta Assumpção de Andrada e Silva (1998); James Moore (1999) e Simon Carrington (2003).

## Disciplina de Laboratório Coral I na modalidade presencial

A disciplina de Laboratório Coral I integra obrigatoriamente o currículo dos cursos de Bacharelado em Música da UFPEL, sendo ofertada no 1º semestre de todos os cursos (com exceção para o curso de Bacharelado em Canto no qual é ofertada no 3º semestre). Na Caracterização de Disciplina podemos encontrar maiores informações, neste trabalho foi utilizado como referência a caracterização contida no projeto pedagógico do curso de Bacharelado em Música Popular da UFPEL (PROJETO, 2012)<sup>5</sup>.

A disciplina é caracterizada como uma matéria sem pré-requisitos, sua carga horária é de 2 horas aula por semana e tem como objetivos: “Permitir aos estudantes a prática do canto coral; desenvolver a prática musical coletiva através do canto” (PROJETO, 2012, p. 71). Em sua ementa também consta a seguinte informação: “Espaço interdisciplinar para a produção e estudo da música vocal” (PROJETO, 2012, p. 71).

Em seu programa se prevê: “Repertório de obras corais a serem escolhidas a cada semestre, de acordo com o interesse e possibilidade dos participantes” (PROJETO, 2012, p. 71).

---

<sup>5</sup> Projeto Pedagógico que possui grade curricular comum, igual para os demais cursos de Bacharelado em Música da UFPEL, portanto, possuindo a mesma caracterização de disciplina de Laboratório Coral I para todos os cursos.

Para entendermos melhor como a disciplina era ministrada no modo presencial, suas abordagens e seu conteúdo, foi elaborado um questionário para os dois últimos professores que ministraram as aulas de Laboratório Coral I na instituição, sendo um deles a professora adjunta Leonora Oxley Rodrigues.

Na primeira questão do questionário foi perguntado por quanto tempo os professores ministraram a disciplina de Laboratório Coral I. A professora Leonora Oxley informou que, recentemente, ministrou a disciplina durante três semestres no modo presencial (embora já tenha trabalhado com ela em anos anteriores).

Na questão seguinte, quando indagados sobre qual era a média de estudantes por cada turma, a professora Leonora Oxley respondeu com um número aproximado de estudantes em cada semestre trabalhado, sendo aproximadamente 50 estudantes na primeira oferta, 70 na segunda, e 50 estudantes na terceira.

Seguimos na terceira questão solicitando informações sobre uma média de integrantes (estudantes) por *naípe* em cada turma. A professora Leonora afirmou que eram cerca de 10 a 15 por *naípe*, complementando que “[...] por algumas vezes o equilíbrio numérico entre os *naípes* não se fez possível devido à questões de classificação vocal dos estudantes” (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Na quarta pergunta foi questionado se os estudantes em geral já cantavam. Nessa questão a professora Leonora Oxley nos informa que durante os últimos três semestres em que ministrou a disciplina, constatou que a maioria dos estudantes não cantava previamente.

Foi questionado também, na quinta pergunta, se em geral os estudantes eram afinados, e foi respondido pela professora que a maioria eram sim afinados. Leonora comenta que: “A maioria sim, felizmente. Em uma escala percentual, minha percepção arriscaria em mais ou menos 30% com desafinação moderada e 10% com total falta dela” (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Também foi questionado se os estudantes já liam partitura. Leonora nos recorda que o Laboratório Coral I é uma disciplina de 1º semestre, com exceção do curso de Bacharelado em Canto, curso em que a disciplina é ofertada no 3º semestre. Com isso, a maioria dos estudantes não leem partitura quando ingressam nos cursos de Bacharelado em Música da UFPEL, e certamente isso se deve à falta de um teste de habilidade específica na seleção do ingresso (teste que deixou de ser aplicado desde o vestibular de 2011).

Foi perguntado quais eram os tipos de atividades/abordagens de ensaio e preparação vocal propostas em suas aulas. A professora Leonora Oxley respondeu que nos primeiros encontros propunha exercícios de relaxamento e em seguida passava para os exercícios de

respiração. Antes de entrar em exercícios de técnica vocal e na dinâmica de separação de *naipes*, a professora propôs repertórios em uníssono nos quais fosse possível realizar cânones<sup>6</sup>. Ela diz ainda que percebeu, nas três últimas turmas com as quais trabalhou, a necessidade de fazer “um despertar das vozes antes de passar para um trabalho mais elaborado como o de cantar em um arranjo de 4 vozes, por exemplo” (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Na pergunta seguinte foi questionado como era a dinâmica de preparação vocal, se eram feitos vocalizes, se todos faziam juntos esses vocalizes ou se havia alguma divisão de vozes. A professora nos respondeu que depois de alguns encontros, após os estudantes estarem mais familiarizados com as sonoridades de suas vozes e mais empenhados em cantar, foi iniciado a etapa de exercícios vocais. Sendo realizado a vocalização com todas as vozes e, após a classificação das vozes por *naipes*, vocalização de cada *naipe* separadamente.

Também foi questionado quais eram os critérios de cada professor para a escolha de repertório. Leonora Oxley respondeu que nunca escolheu o repertório antes de conhecer a turma para qual iria ministrar a disciplina de Laboratório Coral I, pois pode haver variação no número de estudantes, como também pode variar o equilíbrio numérico entre vozes masculinas e femininas, além de outros fatores como a porcentagem de estudantes afinados, desafinados ou com afinação relativa. Ela chama atenção para o fato de que, contudo, nunca “abriu mão” de realizar ao menos um arranjo com 4 vozes distintas. A professora também informou que: “A música arranjada não deveria ser muito longa e a estrutura harmônica de fácil assimilação. Em resumo, uma peça viável de ser executada em 1 semestre por um grupo totalmente iniciante” (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Ainda sobre repertório, foi pedido aos professores, informações sobre a quantidade de peças por cada turma, divisão de vozes em cada peça, e idiomas trabalhados. Nessa pergunta, a professora Leonora Oxley respondeu que desconsiderando as peças em uníssono e cânones, conseguiu trabalhar em dois semestres dois arranjos a 4 vozes, e que houve um semestre em que conseguiu trabalhar apenas um arranjo. Também respondeu que repetiu a escolha de um arranjo de uma peça brasileira de caráter popular, um arranjo com 4 vozes de uma canção de John Dowland, em língua inglesa, e uma página de moteto a 4 vozes de Bach, em alemão.

---

<sup>6</sup> Peça de canto coral em que as várias partes repetem a parte inicial, em tempos (entradas) diferentes.

Foi questionado na pergunta seguinte quais foram os critérios de avaliação para suas turmas. Oxley respondeu que:

Sempre deixei claro que o objetivo da disciplina não era aprovar as vozes "mais bonitas", mas sim os estudantes que conseguissem cantar a melodia do seu naipe sem erros de tempo e afinação. Primeiramente eram ouvidos sozinhos e depois reunia 2 estudantes de cada naipe para fazer a avaliação do desempenho harmônico, isto é, a segurança em manter-se afinado enquanto canta simultaneamente com os outros naites (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Os professores foram questionados sobre as suas respectivas opiniões acerca do desenvolvimento dos estudantes, de maneira geral, durante o período em que ministraram presencialmente a disciplina. A professora Leonora relatou que:

No início muitos apresentavam resistência, mas com o decorrer das aulas pude perceber que vão se dando conta da importância de uma boa afinação e percepção para um músico seja de que área for. O cantar desenvolve e aprimora a audição. Cantar lado a lado com os colegas amadurece ainda mais a percepção além de se tornar, para muitos, um grande prazer (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Por último, no questionário, se o professor desejasse, poderia compartilhar mais informações que considerava pertinentes sobre suas abordagens para o ensino presencial nessa disciplina. A professora Leonora Oxley pontuou três aspectos, são eles, em suas palavras:

1) Por todas as vezes que ministrei a disciplina, foi necessário dar uma atenção mais especial para os estudantes que tinham problemas sérios de afinação. Por muitas vezes liberei o grande grupo uns minutos mais cedo para poder dedicar um tempo aos que tinham mais dificuldade. Surtia efeitos positivos; 2) A escolha do repertório sempre foi focada no nível de dificuldade musical da peça e não no idioma das mesmas; 3) É uma disciplina que funciona melhor com o auxílio de um monitor ou com 2 professores atuando simultaneamente devido a quantidade geralmente alta de matriculados (LEONORA OXLEY, *in* TERCIOTE, Anexo B, 2023).

Como informado, o questionário também foi enviado a outro professor responsável por essa disciplina em alguns semestres anteriores, o professor, porém, não respondeu o questionário.

Pode-se verificar que muitas das abordagens utilizadas pela professora Leonora Oxley convergem com métodos e abordagens utilizados por outros regentes, como consta no referencial teórico acessado. Essas abordagens, seu método e organização de ensaio parecem ser bastante difundidos, e segundo as fontes consultadas, parecem produzir um resultado satisfatório sem grandes problemáticas.

## Abordagens de ensino da disciplina Laboratório Coral I na modalidade remota

Apresentamos a seguir informações sobre o planejamento, abordagens de ensino, organização e desenvolvimento de conteúdos utilizados pela professora Daniela da Silva Moreira<sup>7</sup>, docente responsável por ministrar a disciplina de Laboratório Coral I na UFPEL, no período do ensino em modalidade remota. Informações coletadas a partir da observação e participação deste autor nas aulas da professora para a turma ocorrida em 2021-2.

Como informado, a disciplina de Laboratório Coral I necessitou ser ministrada na modalidade de ensino remoto, durante dois semestres, devido a pandemia de COVID-19 e as limitações impostas pelo indispensável distanciamento social. Para maiores informações sobre a oferta desta disciplina neste contexto, foi consultado o plano de ensino da mesma para o semestre acadêmico de 2021-1, ofertada e ocorrida em 2021-2, e criado pela professora Daniela Moreira (PLANO DE ENSINO, *in* TERCIOTE, Anexo C, 2023).

Observando o plano de ensino, nota-se que adaptações foram realizadas para que esta disciplina pudesse ser ministrada na modalidade de ensino remoto. No programa consta a seguinte informação:

Adaptar para o ensino remoto as abordagens das habilidades esperadas para a prática vocal: estimular a escuta de repertório de canto coral (lírico e popular); construção da consciência corporal e postural a partir de alongamentos; entender e praticar a respiração no canto e aquecimentos vocais; estudo de exercícios técnicos para desenvolvimento vocal e definir a classificação vocal de cada estudante; estudo de repertório vocal coral (uma peça a duas vozes em português e uma peça a quatro vozes em inglês para estimular o contato com outros idiomas) (PLANO DE ENSINO, *in* TERCIOTE, Anexo C, 2023).

A metodologia diz que as aulas seriam semanais, realizadas *on-line* de forma síncrona<sup>8</sup>, além da realização de atividades assíncronas<sup>9</sup>, também semanalmente. Informa ainda que as atividades deveriam ser realizadas em uma semana e, após esse período, os estudantes que não as realizassem não teriam sua frequência computada naquela semana, ou seja, a contagem de frequência nas aulas se daria pela realização das atividades assíncronas em

---

<sup>7</sup> Professora em contratação temporária na universidade. Foi professora substituta de canto dos cursos de Bacharelado em Música da UFPEL em 2016 e 2017, sendo aprovada novamente como substituta em contrato de 2021 a 2023. Também foi a orientadora desta pesquisa.

<sup>8</sup> Aulas *on-line* que possibilitavam a interação simultânea, em tempo real, entre os participantes.

<sup>9</sup> Atividades sem interação simultânea entre os participantes que podiam ser realizadas em momento escolhido pelos estudantes.

um prazo determinado de uma semana (normativa estipulada pela instituição para as aulas no período remoto devido a pandemia).

Na metodologia, no plano de ensino, também consta que as cinco primeiras aulas seriam de caráter teórico-práticas de canto coral, abordando tópicos de sonoridade e repertório de canto coral; exercícios de alongamento e respiração; e exercícios de aquecimento vocal. Aconteceria também durante as primeiras aulas a classificação vocal e divisão de *naipes* através da realização de um teste *on-line* em que os estudantes executariam vocalizes e um teste vocal. Por fim, a metodologia informa que seria estudado repertório vocal coral, com uma peça a duas vozes em português e uma peça a quatro vozes em inglês, para estimular o contato com outros idiomas (PLANO DE ENSINO, *in* TERCIOTE, Anexo C, 2023).

Sobre métodos e critérios de avaliação, consta a informação de que as avaliações seriam a realização das atividades semanais assíncronas e gravação de áudio e vídeo do repertório do semestre. Já os critérios de avaliação seriam: “Participação nas atividades semanais e avaliativas; desenvolvimento e crescimento vocal durante o semestre” (PLANO DE ENSINO, *in* TERCIOTE, Anexo C, 2023). Sendo as avaliações realizadas pela professora, assim como a distribuição de notas.

Figura 1. Plano de ensino da disciplina Laboratório Coral I.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO

**PLANO DE ENSINO**

**Atenção: Este Plano de Ensino poderá ser alterado, até o encerramento da turma, pelo professor responsável no Sistema de Gestão Acadêmica da UFPel - Cobalto.**

**Outras informações**

Aulas síncronas e atividades assíncronas semanais - As atividades devem ser realizadas em uma semana (nas tarefas realizadas após uma semana o estudante levará falta em um período, o estudante que não realizar a tarefa levará falta nos dois períodos).

**CRONOGRAMA**

Data	Tópico abordado
19/08/2021	- Apresentação do Plano de ensino da Disciplina - Sonoridade no Canto Coral (Coro Lírico e Coro Popular)
26/08/2021	- Exercícios de Alongamento para consciência corporal e postura - Conceitos sobre o funcionamento da fonação e respiração no canto
02/09/2021	- Exercícios de respiração no canto - Aquecimentos de vibração e ressonância
09/09/2021	- Conceitos sobre classificação vocal no canto coral - Exercícios de Respiração - Vocalizes em conjunto para desenvolvimento vocal
16/09/2021	- Divisão da turma em duas para teste vocal e classificação vocal, divisão dos naipes do coral
23/09/2021	- A partir dessa data será estudado o repertório do semestre: declamação do texto, dicção e pronúncia quando texto estrangeiro, tradução quando texto estrangeiro, leitura rítmica das vozes, leitura melódica das vozes, estudo de questões interpretativas vocais/musicais.

Fonte: Plano de ensino Laboratório Coral I, Anexo C, Tercioite (2023).

Como pode ser visualizado na Figura 1, o documento expõe um cronograma estabelecendo os tópicos a serem abordados durante o referido semestre, enfatizando especificamente as atividades das semanas iniciais. As atividades das semanas seguintes não foram definidas,

pois a professora tinha consciência que essas dependiam do andamento e desenvolvimento da turma, optando por não fixar conteúdo nas demais datas. Permitindo uma liberdade maior para trabalhar com a turma, de acordo com as necessidades dos estudantes.

## Aulas síncronas e atividades assíncronas

O semestre foi composto por 15 semanas<sup>10</sup>, sendo então esse o período proposto para o desenvolvimento da disciplina. Este autor participou da turma de Laboratório Coral I ocorrida em 2021-2 como monitor voluntário (sem remuneração), acompanhando as aulas, realizando algumas atividades colaborativas, e observando a turma para a coleta de dados para a realização desta pesquisa. Os encontros *on-line* síncronos da disciplina ocorriam nas quintas-feiras às 19h (horário de Brasília).

As aulas remotas possuíam como ferramenta de apoio para estudantes e professora, uma página da disciplina (a qual apenas os estudantes matriculados, professora e monitor voluntário possuíam acesso) existente dentro da plataforma E-aula UFPEL, ambiente *on-line* criado em uma iniciativa do Comitê UFPEL Digital (composto por representantes da Pró-Reitoria de Ensino, Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação, Pró-Reitoria de Extensão e Pró-Reitoria de Gestão da Informação e Comunicação).

A plataforma se trata de um ambiente virtual de aprendizagem de apoio às disciplinas da UFPEL modernizado e atualizado, a partir de 2020-1, de um antigo sistema virtual que a universidade dispunha, o Moodle. Em sua nova versão, o E-aula permitiu algumas facilidades e vantagens como: *login* integrado (mesmo usuário e senha do Cobalto, sistema virtual utilizado pelos estudantes e docentes para solicitações de matrícula e acompanhamento de informações da grade e histórico curricular), migração automatizada dos professores e dos estudantes diretamente do Cobalto, integração com o sistema de webconferência da UFPEL (Webconf), entre outras.

A primeira semana de aula seria realizada no dia 12 de agosto de 2021, porém, alguns estudantes ainda não tinham acesso ao sistema E-aula. O ocorrido se deu devido a não estarem com suas matrículas ativas, por conta de um atraso administrativo geral da instituição ocorrido naquele semestre.

Deve-se lembrar que essa disciplina é ofertada no primeiro semestre para a maioria dos cursos de Bacharelado em Música da UFPEL, sendo assim, a maior parte dos estudantes são ingressantes, ainda se familiarizando com a universidade e o ambiente virtual do E-aula

---

<sup>10</sup> O semestre normalmente é composto por 18 semanas, mas esse semestre foi reduzido para 15 semanas devido a pandemia de COVID-19, na tentativa de compensar os meses de atraso no período em que a UFPEL esteve em recesso durante o ano de 2020.

UFPEL. Com isso, nesse momento de distanciamento social, muitos estudantes estavam realizando o cadastramento de seus dados e aprendendo sobre o funcionamento da plataforma *on-line* utilizada pela instituição. Por conta dessas questões, a primeira aula aconteceu no dia 19 de agosto de 2021, no que seria a segunda semana de aula do semestre.

A plataforma virtual E-aula UFPEL, possui um sistema de videoconferências *on-line* chamado Webconf, dentro da própria plataforma, que salva automaticamente as aulas gravadas, possibilitando a sua posterior visualização para estudantes que não poderiam participar dos encontros síncronos. Contudo, na primeira semana oficial do semestre a professora Daniela testou o Webconf em outras disciplinas que ministrava e percebeu que o sistema não comporta as necessidades dos cursos de Música, principalmente no que se refere às aulas de canto. Necessidades tais como: mais de 4 pessoas em uma mesma chamada já geraram problemas de conectividade; problemas de transmissão de áudio e vídeo; além da plataforma possuir um sistema automático (sem a opção de desligamento) de cancelamento de ruído que, cancela harmônicos agudos de notas cantadas em volume mais alto, o que inviabilizaria o uso deste para as aulas de Laboratório Coral I.

Devido a esses complicadores, a professora Daniela decidiu adquirir uma assinatura individual, de responsabilidade financeira própria, da plataforma de videochamadas *Google Meet*. A assinatura paga permitia, naquele momento, chamadas com tempo ilimitado para até 100 pessoas em uma mesma sala virtual e gravação salva diretamente na plataforma do *Google Drive* (ligado ao *e-mail* da assinante, no caso, da professora Daniela). Um ponto interessante da plataforma *Google Meet* é que ela possui uma ferramenta em que cada participante pode controlar individualmente o cancelamento ou não de ruídos de seu microfone, o que, durante as aulas, se mostrou extremamente importante para evitar cancelamentos nas vozes cantadas, durante as práticas vocais. Um dos motivos para a escolha dessa plataforma por parte da professora.

As aulas gravadas eram salvas diretamente em uma pasta específica da disciplina, no *Google Drive* da professora, e este *link* era livre para quem possuísse seu endereço, *link* disponível aos estudantes dentro do E-aula no topo da página da disciplina, assim como o *link* programado semanalmente da sala virtual usada para as aulas síncronas. Sendo assim, além dos estudantes matriculados, apenas este autor, como monitor voluntário, possuía acesso a todas essas plataformas (E-aula, sala virtual do *Google Meet* para aulas síncronas, e pasta da disciplina no *Google Drive* para acesso as aulas gravadas e materiais complementares de estudo).

A seguir serão apresentadas descrições de cada aula realizada, comprovando as informações descritas por meio de imagens tiradas da própria página da disciplina, na plataforma do E-aula. As páginas da disciplina no E-aula estão na íntegra no Anexo D do trabalho de Tercio (2023).

## Primeiras cinco semanas de aulas (19/08/2021 a 16/09/2021)

No início da primeira aula da disciplina de Laboratório Coral I, a professora ministrante recepcionou os estudantes, se apresentou, pediu aos presentes virtualmente que se apresentassem, e forneceu aos estudantes informações sobre o plano de ensino da disciplina. Os estudantes receberam essas informações no encontro síncrono e a professora também as deixou disponíveis de forma assíncrona no E-aula, através da gravação das aulas, e em texto disponível no topo da página da disciplina no E-aula.

A professora Daniela informou aos presentes sobre a dinâmica das aulas: “4 a 5 aulas teóricas/práticas sobre fisiologia e exercícios de técnica vocal, e demais aulas com o foco em aprender e ensaiar o repertório da disciplina”. Informou sobre as características das duas peças a serem definidas para serem trabalhadas: uma a duas vozes em português e uma a quatro vozes em inglês. A professora falou também sobre as atividades assíncronas, enfatizando que toda semana, ou de 14 em 14 dias, haveria tarefas que contariam como presença, reforçando que era responsabilidade dos estudantes consultarem o E-aula e conferirem as atividades solicitadas.

Já no início do semestre a professora decidiu modificar a sua norma, apresentada no plano de ensino, para contagem de frequência, como meio de estimular a não desistência dos estudantes. Os estudantes foram informados de que, quem realizasse as tarefas após uma semana levaria falta em um período, quem não realizasse as tarefas até o final do semestre levaria falta nos dois períodos, e com falta em 6 períodos o estudante seria considerado infrequente.

A professora também informou que as avaliações deveriam ser realizadas dentro de uma semana e, após esse prazo, elas não seriam aceitas. Informou sobre o sistema de avaliação, que se daria através da realização das tarefas assíncronas semanais; gravação de vocalizes e gravação do repertório a ser combinado previamente. Os estudantes também foram informados sobre a presença deste autor como monitor, e de que a disciplina de Laboratório Coral I seria tema desta pesquisa.

Como conteúdo específico da primeira aula, a professora discorreu sobre o canto coral, e sobre duas diferentes modalidades de canto coral: canto popular e canto lírico. Refletiu

sobre o perfil dos estudantes dos cursos de música da UFPEL, e sobre os diferentes perfis de cantores cursando essa disciplina. Seguiu apresentando aos estudantes o conceito de sonoridade vocal e apresentou qual a sonoridade normalmente desejada no canto coral, como apresentado na Figura 2 abaixo:

Figura 2. Sonoridade no canto coral.

#### Sonoridade no Canto Coral:

- Busca por mesclar as vozes com seu naipe (grupo de vozes) e os demais naites do coral, os cantores no coro normalmente apresentam menor intensidade ou volume vocal que ao cantar solo, o que influencia igualmente na intensidade de projeção de seus parciais harmônicos.

- Busca por ajustar a "cor" dos fonemas dos coralistas para adequá-los a homogeneidade sonora do grupo vocal como um todo. "Cor" se refere a timbre, por exemplo, os cantores podem "escurecer" ou "clarear" seus timbres, buscar uma voz mais "pesada" ou mais "leve", que vai depender das escolhas estilísticas e interpretativas do repertório.

- Sundberg (2015, p. 197) fala que os cantores devem guiar-se pelo som de sua própria voz e o som das vozes dos outros cantores do coral, porém, para um resultado adequado a sonoridade coral, nós precisamos ouvir mais aos outros do que a nossa voz, reforçando a ideia de não sobrepor nosso volume individualmente a fim de controlar a intensidade vocal em grupo. (Ciência da Voz - Fatos Sobre a Voz na Fala e no Canto. Johan Sundberg, 2015).

- Uso do vibrato no canto coral? Vibrato pode ser definido como uma oscilação [pequena] ou modulação regular na frequência de fonação. No canto coral é mais comum nos coros líricos, precisa ser treinado para também ser homogêneo entre o grupo. O seu uso também vai depender das escolhas estilísticas e interpretativas do repertório do grupo.



Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciete (2023).

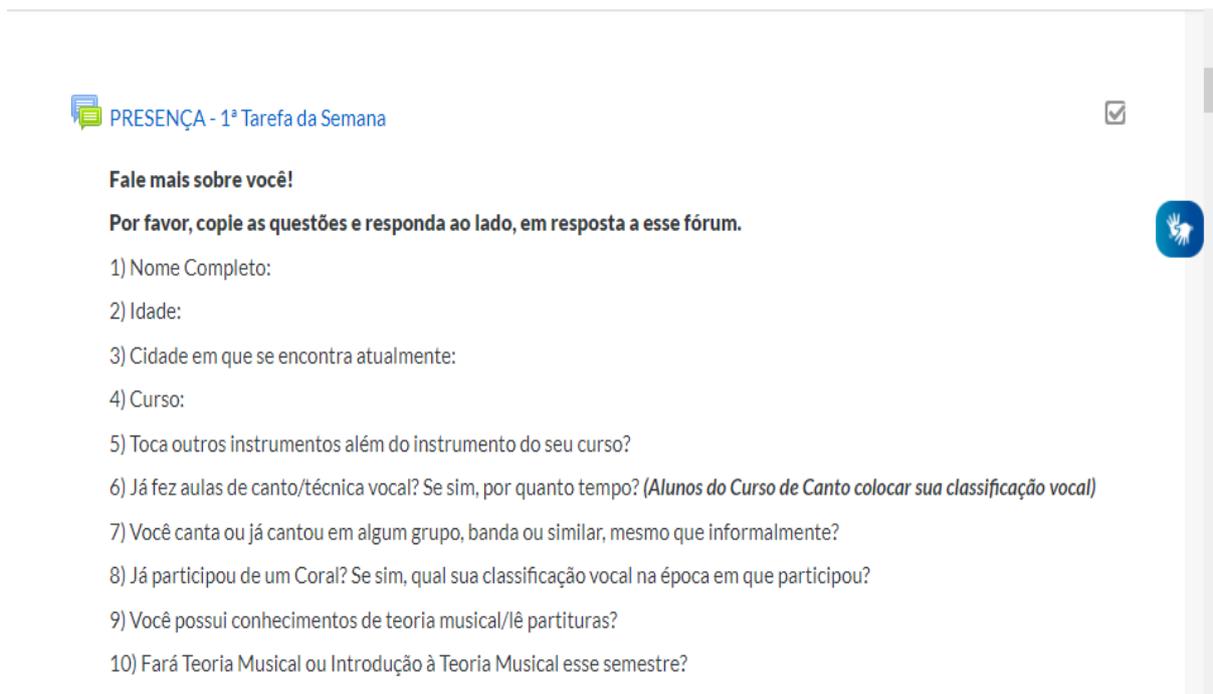
Para que os estudantes ouvissem referências de sonoridade no canto coral, a professora apresentou algumas gravações de coros líricos brasileiros e de coros populares brasileiros, disponibilizadas por meio de vídeos (hospedados no site *YouTube*) e anexados na plataforma do E-aula, na página da disciplina.

Como referências de sonoridade de coro lírico foi ouvido: "Ofulú Lorêê" de Osvaldo Lacerda, executado pelo Coro da OSESP (1. OFULÚ..., 2011: min. 2:19), e "Jubiabá" de Carlos Alberto Pinto Fonseca, também executada pelo Coro da OSESP (9. JUBIABÁ..., 2011: min. 3:48). Como referências de sonoridade de coros populares, foi escutado: "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso, cantada pelo Coral Cantus Firmus (ARI..., 2018: min. 4:28), e "Águas de março" de Tom Jobim, cantada pelo grupo São Vicente a Cappella (ÁGUAS..., 2014: min. 5:00).

Sobre as diferenças entre as sonoridades dos grupos, a professora ressaltou durante a aula que um dos pontos principais que podemos destacar, nesses dois casos, é com relação ao timbre vocal dos cantores, dos ajustes para um som mais cheio-escuro ou leve-claro.

Os estudantes receberam como atividade assíncrona duas tarefas. Uma primeira de assistir novamente os quatro vídeos de referências sonoras de coros populares e corais líricos e escrever um breve comentário sobre suas percepções, sensações e sobre suas opiniões acerca do repertório, os estudantes também poderiam falar sobre aspectos vocais se assim desejassem. E uma segunda tarefa de responder a um questionário que pudesse fornecer maiores informações sobre a turma, como: faixa etária, curso de música específico, nível de conhecimento musical, prática vocal, experiência com leitura de partitura etc., como apresentado na Figura 3 abaixo.

Figura 3. Tarefa de presença na atividade da semana.



PRESENÇA - 1ª Tarefa da Semana

**Fale mais sobre você!**

**Por favor, copie as questões e responda ao lado, em resposta a esse fórum.**

- 1) Nome Completo:
- 2) Idade:
- 3) Cidade em que se encontra atualmente:
- 4) Curso:
- 5) Toca outros instrumentos além do instrumento do seu curso?
- 6) Já fez aulas de canto/técnica vocal? Se sim, por quanto tempo? (*Alunos do Curso de Canto colocar sua classificação vocal*)
- 7) Você canta ou já cantou em algum grupo, banda ou similar, mesmo que informalmente?
- 8) Já participou de um Coral? Se sim, qual sua classificação vocal na época em que participou?
- 9) Você possui conhecimentos de teoria musical/lê partituras?
- 10) Fará Teoria Musical ou Introdução à Teoria Musical esse semestre?

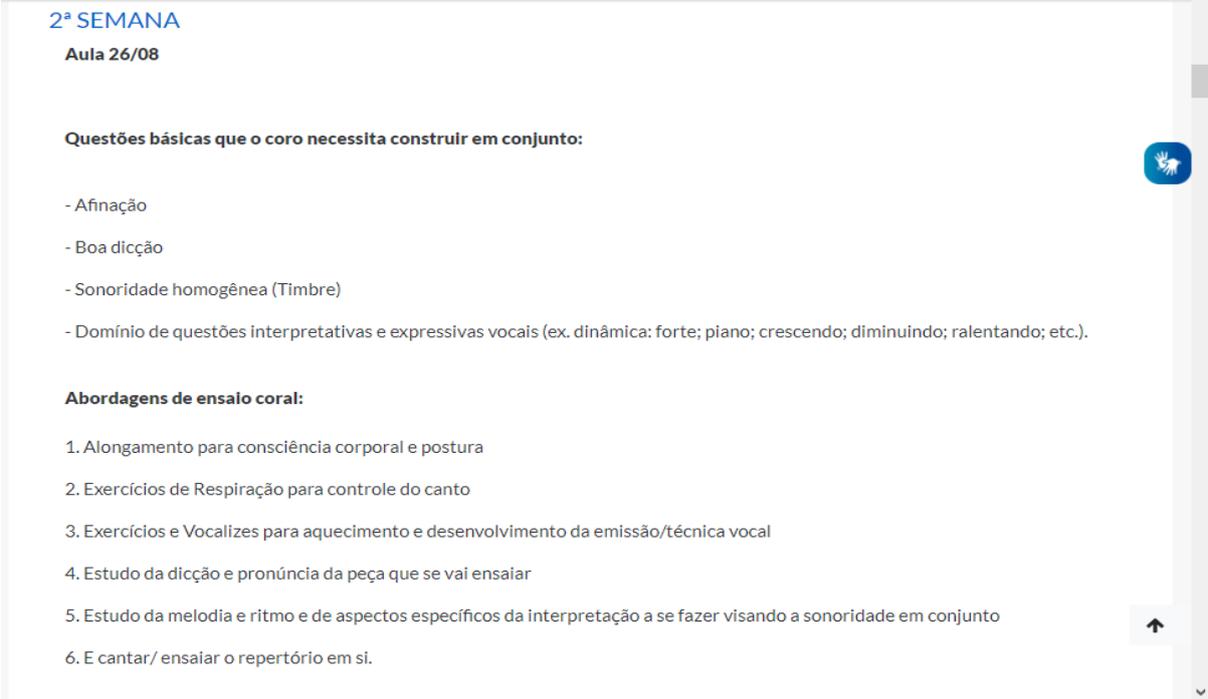
Fonte: Plataforma do E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

As tarefas semanais sempre eram abertas em Fóruns abaixo do conteúdo, nos quais era possível, além de escrita de texto, ser anexado outros arquivos como imagens, áudio, vídeo, PDF. No entanto, no decorrer do semestre os estudantes foram encontrando muitas dificuldades no funcionamento da plataforma ao anexar arquivos. Nem sempre o sistema aceitava envios de arquivos externos e, muitas vezes, os estudantes precisavam enviar o material de outra forma, por exemplo, “upando” os arquivos em um site de armazenamento em nuvem e disponibilizando o *link* de acesso para a professora, em resposta aos Fóruns das atividades.

Na segunda aula a professora apresentou aos estudantes algumas características que devem ser construídas em conjunto por um coro, comentou sobre cada um desses pontos e como eles seriam trabalhados com a turma (como pode ser lido na Figura 4 abaixo).

Também explicou aos estudantes sobre como normalmente funciona a dinâmica de ensaio de um coro, e quais abordagens são comumente usadas em ensaios presenciais de coros. Foi disponibilizado ainda um vídeo (ALONGAMENTOS..., 2021: min 17:00) com exercícios de alongamento corporal para a prática vocal, gravado pela própria professora.

Figura 4. Conteúdo 2ª Semana.



**2ª SEMANA**

**Aula 26/08**

**Questões básicas que o coro necessita construir em conjunto:**

- Afinação
- Boa dicção
- Sonoridade homogênea (Timbre)
- Domínio de questões interpretativas e expressivas vocais (ex. dinâmica: forte; piano; crescendo; diminuindo; ralentando; etc.).

**Abordagens de ensaio coral:**

1. Alongamento para consciência corporal e postura
2. Exercícios de Respiração para controle do canto
3. Exercícios e Vocalizes para aquecimento e desenvolvimento da emissão/técnica vocal
4. Estudo da dicção e pronúncia da peça que se vai ensaiar
5. Estudo da melodia e ritmo e de aspectos específicos da interpretação a se fazer visando a sonoridade em conjunto
6. E cantar/ ensaiar o repertório em si.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciote (2023).

Na mesma aula os estudantes também foram apresentados há alguns conceitos sobre fonação e puderam ver imagens (Figura 5 abaixo) e um vídeo (EXAME..., 2013: min 3:14) sobre o funcionamento das pregas vocais, sua estrutura, sua função, e seu comportamento durante o canto.

Como atividade assíncrona da semana, os estudantes foram orientados a colocar em seu estudo diário a prática de alongamento, vista no vídeo disponibilizado pela professora na plataforma, para ativar a consciência corporal e a postura antes da prática vocal. Não foi necessário realizar gravações ou comentários nesta tarefa, tendo sido sugerido o uso dessa semana para rever o vídeo de alongamento e para a realização das tarefas assíncronas da primeira semana (para aqueles que ainda não as haviam realizado).

Figura 5. Continuação conteúdo 2ª Semana.

## 2. Respiração no Canto

- Respiração e Fonação: Funcionamento.

Pregas Vocais:



(Imagem disponível no banco de imagens do Google)

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Na terceira aula os estudantes foram apresentados aos conceitos sobre a respiração no canto. A professora discorreu sobre alguns diferentes tipos de respiração usados no ato de cantar, falou sobre o funcionamento do diafragma no controle da fonação e sobre a função do sistema fonador (Figura 6).

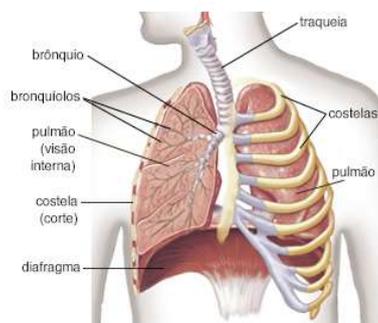
Figura 6. Conteúdo 3ª Semana.

## 3ª SEMANA

Aula 02/09

### Respiração no Canto

Diafragma:



© 2010 Encyclopædia Britannica, Inc.

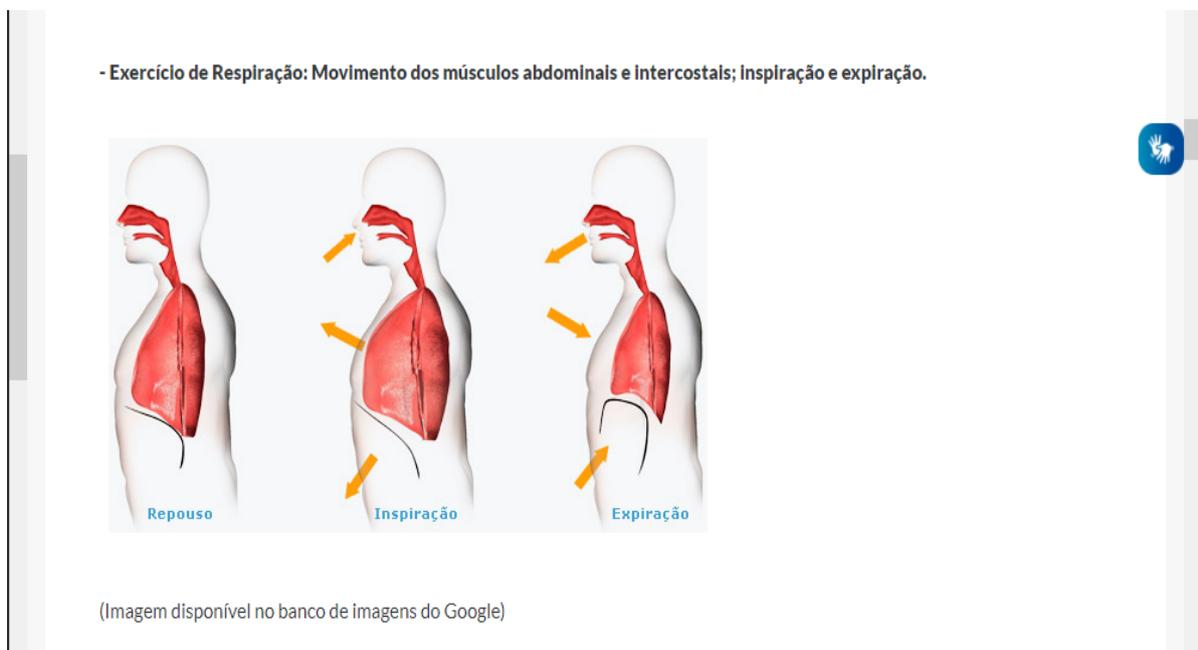
(Imagem disponível no banco de imagens do Google)

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Os estudantes puderam ver no encontro síncrono, por meio de imagens e exemplos práticos feitos pela professora, quais as partes do corpo são ativadas na respiração do canto (Figura 7).

Durante a aula os participantes realizaram exercícios de respiração propostos pela professora, com movimento dos músculos abdominais e dos músculos intercostais, realizando inspiração e expiração do ar; passando para alguns alongamentos de rosto e língua, com movimentos de língua em círculos com a boca fechada, emitindo o som de M para treino de ressonância; realização de exercício de vibração de língua (emissão do som de “Trrr”) e vibração de lábios (emissão de som “Brrr”) transitando pelos registros vocais grave, médio e agudo.

Figura 7. Continuação conteúdo 3ª Semana.



Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciote (2023).

Como tarefa assíncrona desta semana os estudantes deveriam assistir a um vídeo de exercícios de respiração que foi “upado” dentro da própria plataforma, gravado pela professora, realizar os exercícios e escrever sobre sua experiência, suas percepções e dúvidas sobre os exercícios de respiração propostos.

Na quarta semana, a aula foi iniciada com apresentação de exercícios de aquecimento vocal, exercícios de respiração, vibração e de ressonância, e a realização de vocalizes em conjunto para aplicação dos conceitos abordados até aquele momento, como podem ser vistos na Figura 8 abaixo.

Figura 8. Conteúdo 4ª Semana.

The screenshot displays the E-AULA UFPEL interface. On the left is a dark sidebar menu with options: 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', 'LABORATÓRIO CORAL I', and folders for '1ª SEMANA' through '7ª SEMANA'. The main content area is titled '4ª SEMANA' and 'Aula 09/09'. It lists 'EXERCÍCIOS DE AQUECIMENTO' including: 'Exercícios de Respiração' (Contínuo, encaixe, SI - FU - CHI - PA), 'Aquecimentos de Vibração e Ressonância' (Alongamento língua em círculos com boca chiusa (M ressonância), Exercício de respiração com vibração de língua e lábios (uma nota), Vibração de língua (Trrr) e Lábios (Brrr) passando pelos registros (grave, médio agudo), Zzz (G - M - A) - Trr do agudo para grave em espiral), and 'Vocalizes em conjunto' (M Ressonância (1-2-3, asc. desc.) + Mua mué muí muo muu (tônica), AEIOU (5 notas, asc. desc.), Vai Vai Va (5 notas ascendente)).

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Nesta semana foram disponibilizadas na plataforma do E-aula bases instrumentais dos exercícios vocalizes apresentados, em gravações realizadas pela professora, no formato de áudio, possibilitando aos estudantes o acesso para audição e treinamento do conteúdo durante a aula e posteriormente.

A professora ministrante também reforçou aos participantes sobre o critério para computar as presenças e sobre o formato e data de envio da primeira avaliação da disciplina, que ocorreria em breve, sendo a gravação dos exercícios vocalizes 2 e 3 realizados nesta aula. A primeira avaliação auxiliaria a professora para a realização das classificações vocais e divisão de *naipes* da turma.

Como pode ser lido na Figura 9 abaixo, a professora explicou detalhadamente como os estudantes deveriam proceder para o estudo e realização desta primeira avaliação.

Na aula da quinta semana foram apresentados conceitos de tessitura vocal, extensão vocal, e as classificações vocais mais usadas no canto lírico e no canto coral. A professora explicou aos estudantes que a tessitura vocal é a extensão de sons e notas musicais que um cantor pode emitir confortavelmente; sendo que, sobre a extensão vocal, se refere a gama de notas que um cantor consegue alcançar, independentemente de sua qualidade vocal, passando desde as notas mais graves até as notas mais agudas.

Figura 9. 1ª Avaliação do semestre.

The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left is a sidebar with a menu for '2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I', including options for 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', and weekly folders from '1ª SEMANA' to '7ª SEMANA'. The main content area is titled 'PRESENÇA E 1ª AVALIAÇÃO DO SEMESTRE'. It contains the following text: 'Estudem alguns dias os três vocalizes apresentados em aula com as bases de teclado que disponibilizo abaixo e gravem os exercícios 2 e 3.'; 'ESSA AVALIAÇÃO CONTA RÁ NOTA E DEVE SER ENVIADA ATÉ DIA 16/09 às 23h55 (horário aceito/configurado pela plataforma). O SISTEMA NÃO ACEITARÁ ENVIO APÓS ESSA DATA/HORÁRIO.'; a list of instructions for recording exercises; and 'EXERCÍCIO 1:'. The interface also shows the user's name 'EVERTON TERCIO TE' and a profile icon.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Tercio te (2023).

Os coralistas estudaram que no canto lírico e no canto de coro, as classificações vocais mais comuns são: soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono e baixo. Sendo as sopranos as vozes do sexo biológico feminino mais agudas e cantam confortavelmente notas mais altas, contraltos possuem as vozes mais graves, já as mezzo-sopranos podem cantar notas na região intermediária entre soprano e contralto. Nas vozes do sexo biológico masculino os tenores possuem as vozes mais agudas, barítonos possuem vozes intermediárias e baixos tendem a ter vozes mais graves.

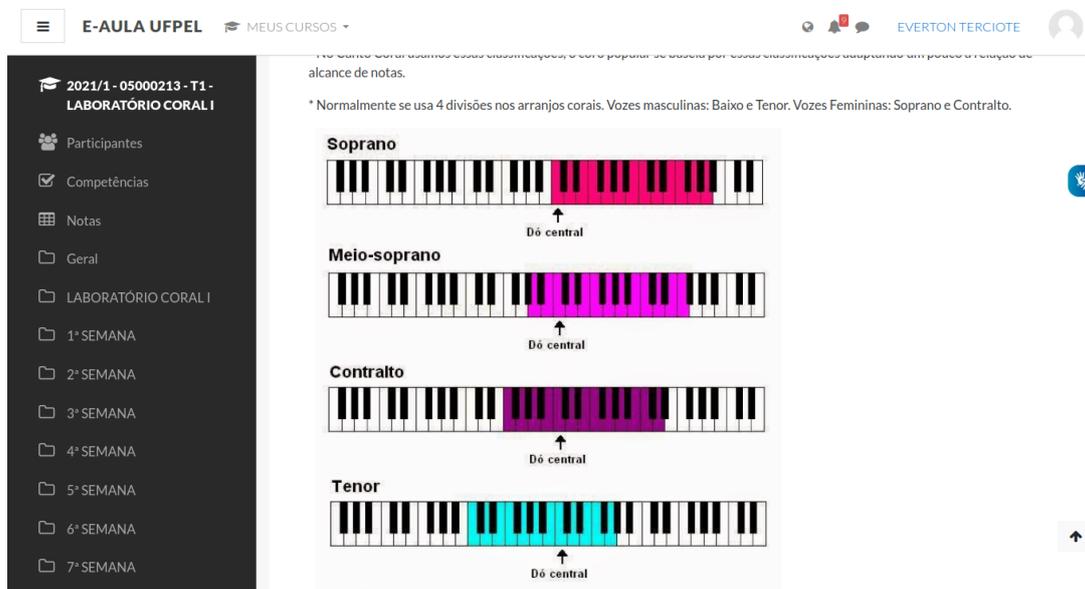
Figura 10. Conteúdo 5ª Semana.

The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface for the 5th week. The sidebar is identical to Figure 9. The main content area is titled '5ª SEMANA' and 'Aula 16/09'. It contains the following text: '- Alguns conceitos sobre classificação vocal no canto coral:'. A list of definitions: '\* Extensão vocal: compreende todas as notas da mais grave até a mais aguda que um indivíduo consegue emitir, independente da qualidade destas notas e do esforço necessário para sua emissão.'; '\* Tessitura vocal: compreende as notas emitidas com maior facilidade e de sonoridade agradável ou sem esforço excessivo.'; '\* A Tessitura vocal e o timbre ("cor") da voz são utilizados como parâmetros para definir a classificação vocal dos cantores(as) e para distribuir as vozes que possuem características semelhantes em grupos (naipes) nos grupos vocais e corais.'; '\* Abaixo - Classificações básicas (do Canto Lírico) e uma ideia de tessitura vocal mais "predominante", onde cada voz "rende" com mais facilidade.'; '\* No Canto Coral usamos essas classificações, o coro popular se baseia por essas classificações adaptando um pouco a relação de alcance de notas.'; '\* Normalmente se usa 4 divisões nos arranjos corais. Vozes masculinas: Baixo e Tenor. Vozes Femininas: Soprano e Contralto.' Below the text is a piano keyboard diagram with the label 'Soprano' above it, showing the vocal range for soprano.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Tercio te (2023).

Para facilitar o entendimento, foi apresentado em aula um esquema ilustrando relativamente a tessitura vocal das classificações vocais, que pode ser visto nas Figuras 10 e 11 a seguir, juntamente ao conteúdo da semana.

Figura 11. Continuação conteúdo 5ª Semana.

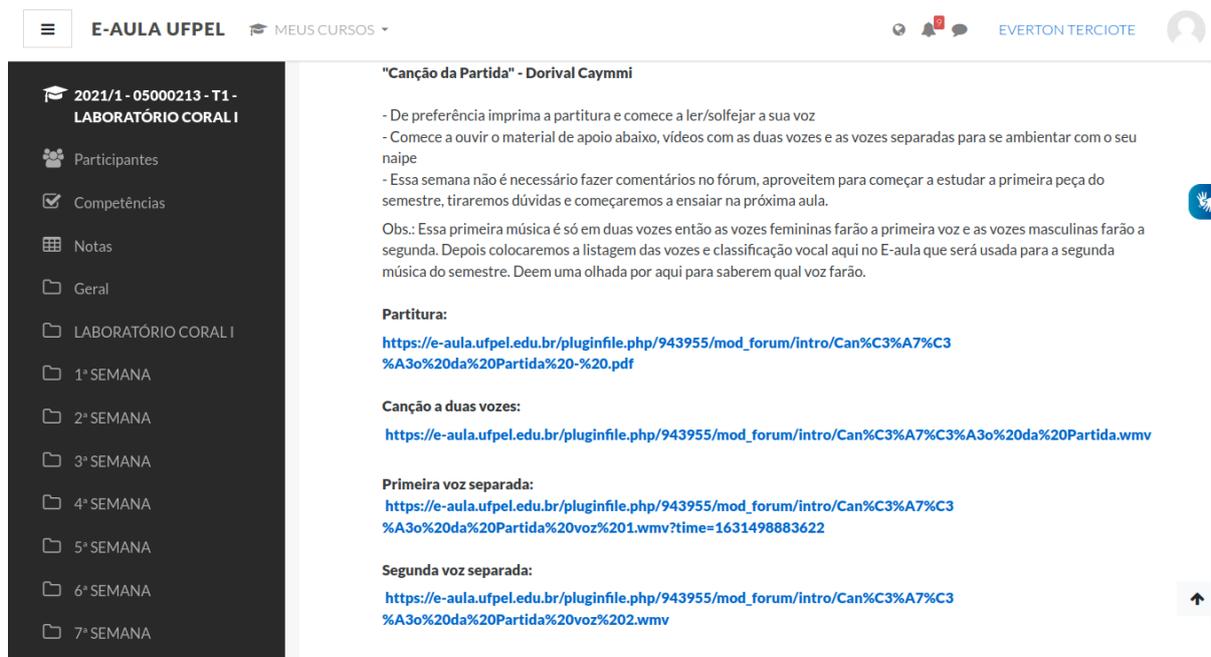


Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Nesta semana o repertório da disciplina também começou a ser apresentado, os estudantes puderam acessar a partitura da primeira canção a ser trabalhada durante o semestre. A canção escolhida foi "Canção da Partida" de Dorival Caymmi, em um arranjo a duas vozes de Hipólito Ribas, com algumas adaptações de arranjo feitas pela professora para facilitar a execução da obra pela turma. Alguns intervalos foram modificados, por exemplo, para criar uma harmonia mais fácil auditivamente. Além da partitura da canção (TERCIOTE, Anexo E, 2023), gravações de áudios foram disponibilizados aos discentes na página da disciplina. As gravações continuam as duas linhas melódicas em separado (primeira e segunda voz) e uma versão com as duas linhas melódicas combinadas, tocando simultaneamente. Nesse momento as gravações eram só das melodias, sem letra (Figura 12).

Ao final da aula os discentes foram divididos em dois grupos e ocuparam duas salas virtuais diferentes, ambas sendo gravadas. Suas vozes foram ouvidas, além das gravações da 1ª avaliação, na realização de um vocalize por estudante, a fim de termos uma referência ao vivo das vozes da turma. Para assim classificar da melhor forma possível suas vozes segundo sua tessitura. Metade da turma foi analisada pela professora Daniela e a outra metade por este monitor, Everton Terciate.

Figura 12. Material de estudo Canção da Partida.



The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left is a dark sidebar with a menu containing: '2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I', 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', 'LABORATÓRIO CORAL I', and a list of weeks from '1ª SEMANA' to '7ª SEMANA'. The main content area is titled '"Canção da Partida" - Dorival Caymmi'. It contains the following text: '- De preferência imprima a partitura e comece a ler/solfejar a sua voz', '- Comece a ouvir o material de apoio abaixo, vídeos com as duas vozes e as vozes separadas para se ambientar com o seu naipe', '- Essa semana não é necessário fazer comentários no fórum, aproveitem para começar a estudar a primeira peça do semestre, tiremos dúvidas e comecemos a ensaiar na próxima aula.', and 'Obs.: Essa primeira música é só em duas vozes então as vozes femininas farão a primeira voz e as vozes masculinas farão a segunda. Depois colocaremos a listagem das vozes e classificação vocal aqui no E-aula que será usada para a segunda música do semestre. Deem uma olhada por aqui para saberem qual voz farão.' Below this are sections for 'Partitura:' with a link to a PDF file, 'Canção a duas vozes:' with a link to a video file, 'Primeira voz separada:' with a link to a video file, and 'Segunda voz separada:' with a link to a video file. The top right of the interface shows the user's name 'EVERTON TERCIOTE' and a profile icon.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Tercioite (2023).

A ideia da professora de realizar, além deste teste *on-line* de vozes, a gravação de vocalizes como a primeira avaliação do semestre, foi uma forma de garantir que os estudantes que não estivessem presentes no encontro síncrono, poderiam ser ouvidos por meio de suas gravações e classificados vocalmente. E, como previu, isso se tornou necessário, já que nem todos os estudantes compareceram na aula síncrona dessa semana, com isso, a obrigatoriedade do envio de gravações como 1ª Avaliação do semestre garantiu que a professora teria material para fechar a classificação vocal de todos os estudantes.

Após a divisão, conversamos sobre o desempenho vocal de cada estudante, a professora, ainda assistiu posteriormente a gravação da aula gerida por este monitor, concordando com todas as classificações vocais atestadas.

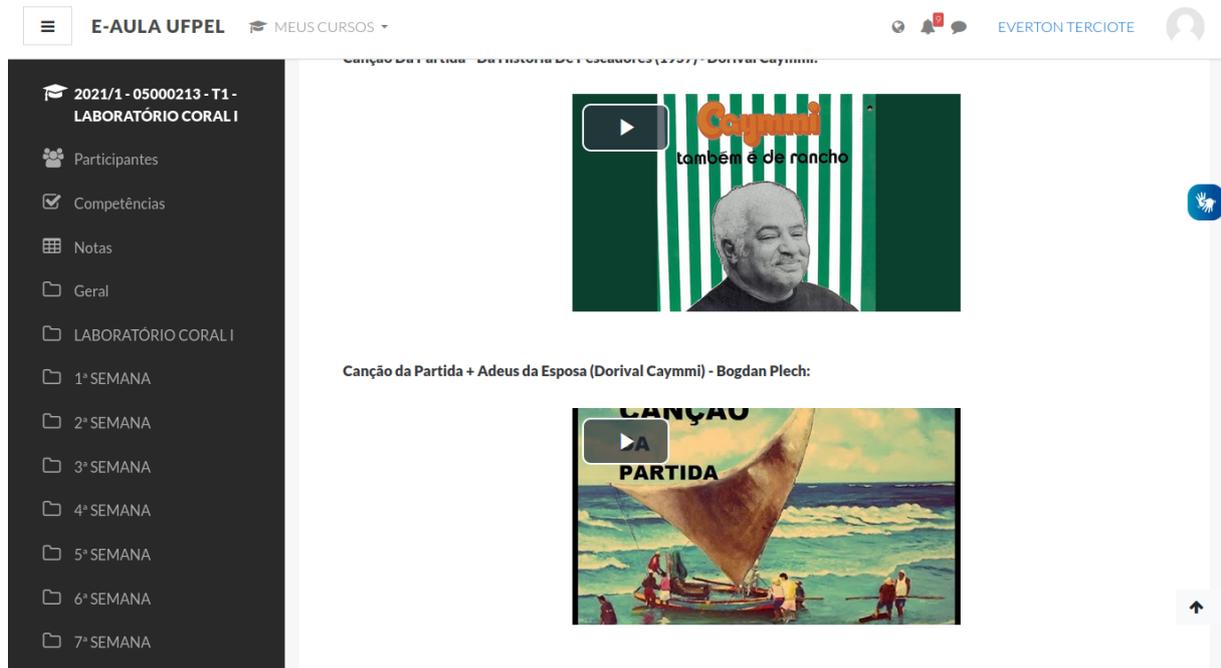
Como tarefa da semana os participantes da disciplina foram orientados a ouvir a “Canção da Partida”, se familiarizar com sua melodia, bem como solfejar sua respectiva parte, preferencialmente lendo a partitura, que deveria ser impressa.

## Sexta a décima semana de aulas (23/08/2021 a 21/10/2021)

A aula da sexta semana foi focada no estudo da primeira peça do repertório, “Canção da Partida” de Dorival Caymmi. Ficou combinado que as vozes femininas fariam a primeira voz, em clave de sol, e as vozes masculinas fariam a segunda voz, em clave de fá.

Dois vídeos (CANÇÃO..., 2018: min 3:06; CANÇÃO..., 2019: min 2:28) com duas versões diferentes da canção original foram exibidos aos participantes, para estimular o conhecimento musical e histórico do repertório (como pode ser visualizado na Figura 13).

Figura 13. Aula 6ª semana.

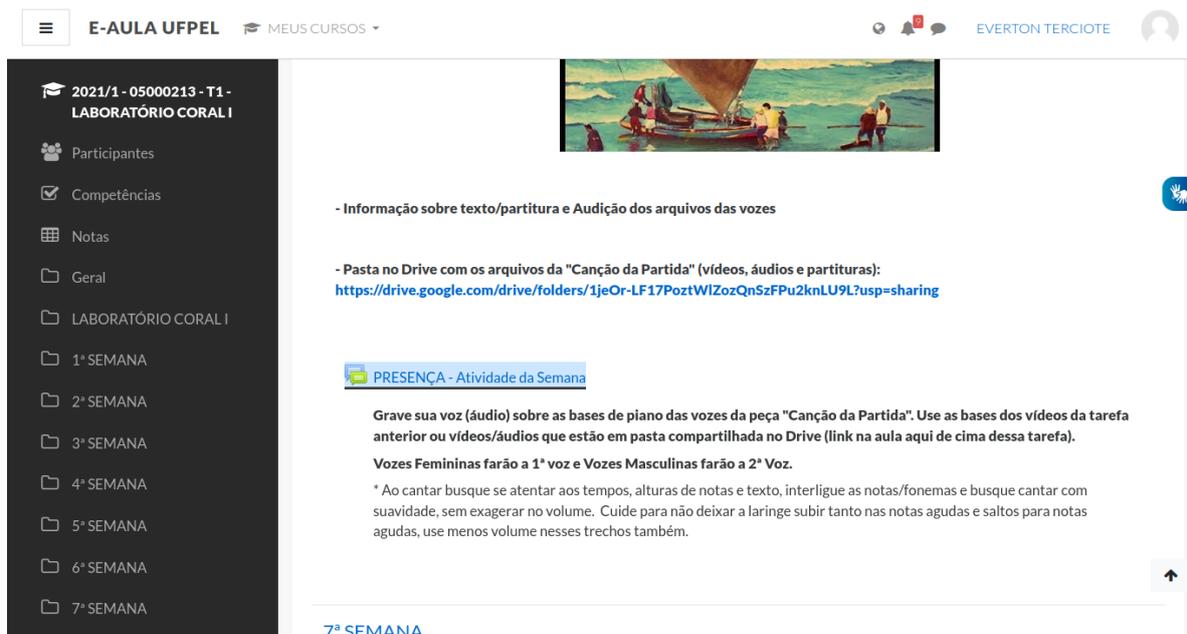


Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciete (2023).

Os discentes receberam acesso a uma pasta externa, no Google *Drive*, com material de apoio de estudo, que continha partitura e gravações da canção (as vozes gravadas de cada uma das duas melodias do arranjo com letra). A voz feminina foi gravada pela professora Daniela Moreira, e a voz masculina gravada por este autor, Everton Terciete.

Como tarefa da semana foram orientados a gravarem em áudio suas vozes cantando sua respectiva linha melódica no arranjo da canção, usando como guia uma base de piano pré-gravada pela professora, que já estava disponível na plataforma na semana anterior. Após a gravação os estudantes deveriam fazer o *upload* desse arquivo gravado no *link* da atividade, na página da disciplina no E-aula, ou enviar por meio de *link* externo postado no Fórum da atividade. Os participantes foram orientados a atentarem ao tempo da canção, alturas de notas e texto, bem como a dinâmica e volume de voz que deveriam aplicar no canto, estudadas durante a aula síncrona (Figura 14).

Figura 14. Atividade 6ª semana.



**E-AULA UFPEL** MEUS CURSOS

2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I

- Participantes
- Competências
- Notas
- Geral
- LABORATÓRIO CORAL I
- 1ª SEMANA
- 2ª SEMANA
- 3ª SEMANA
- 4ª SEMANA
- 5ª SEMANA
- 6ª SEMANA
- 7ª SEMANA

**7ª SEMANA**

- Informação sobre texto/partitura e Audição dos arquivos das vozes

- Pasta no Drive com os arquivos da "Canção da Partida" (vídeos, áudios e partituras):  
<https://drive.google.com/drive/folders/1jeOr-LF17PoztWIZozQnSzFPu2knLU9L?usp=sharing>

**PRESENÇA - Atividade da Semana**

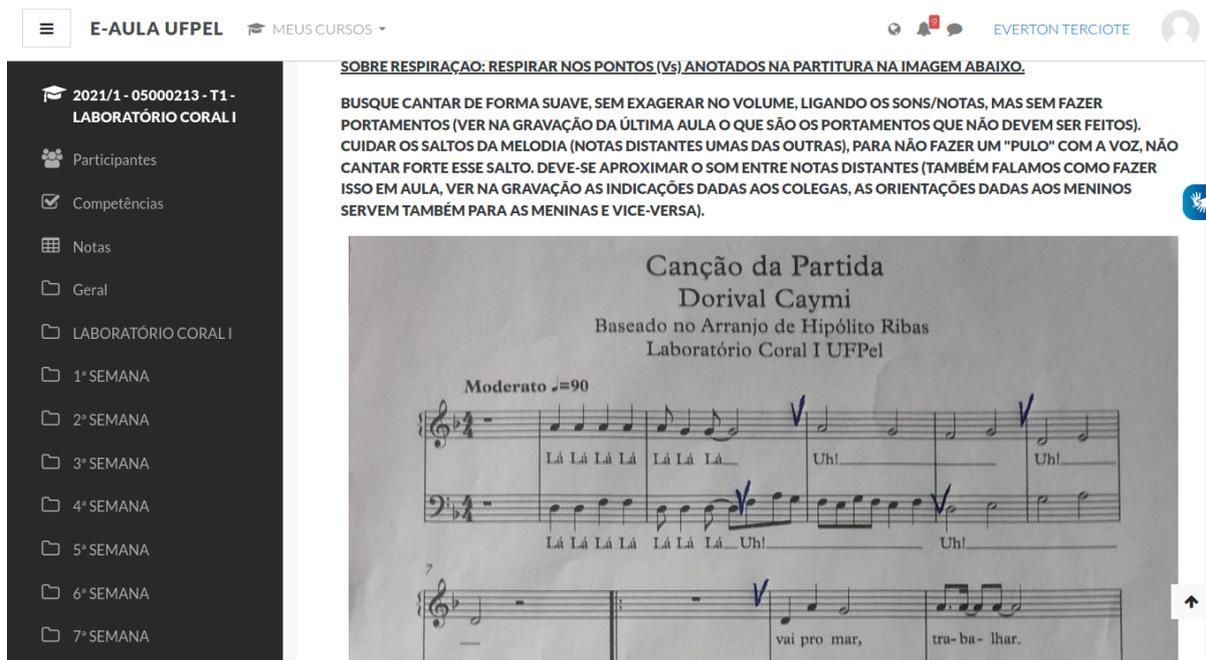
Grave sua voz (áudio) sobre as bases de piano das vozes da peça "Canção da Partida". Use as bases dos vídeos da tarefa anterior ou vídeos/áudios que estão em pasta compartilhada no Drive (link na aula aqui de cima dessa tarefa).

Vozes Femininas farão a 1ª voz e Vozes Masculinas farão a 2ª Voz.

\* Ao cantar busque se atentar aos tempos, alturas de notas e texto, interligue as notas/fonemas e busque cantar com suavidade, sem exagerar no volume. Cuide para não deixar a laringe subir tanto nas notas agudas e saltos para notas agudas, use menos volume nesses trechos também.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciote (2023).

Figura 15. Marcações de respiração. Material de estudo Canção da Partida.



**E-AULA UFPEL** MEUS CURSOS

2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I

- Participantes
- Competências
- Notas
- Geral
- LABORATÓRIO CORAL I
- 1ª SEMANA
- 2ª SEMANA
- 3ª SEMANA
- 4ª SEMANA
- 5ª SEMANA
- 6ª SEMANA
- 7ª SEMANA

**SOBRE RESPIRAÇÃO: RESPIRAR NOS PONTOS (V) ANOTADOS NA PARTITURA NA IMAGEM ABAIXO.**

BUSQUE CANTAR DE FORMA SUAVE, SEM EXAGERAR NO VOLUME, LIGANDO OS SONS/NOTAS, MAS SEM FAZER PORTAMENTOS (VER NA GRAVAÇÃO DA ÚLTIMA AULA O QUE SÃO OS PORTAMENTOS QUE NÃO DEVEM SER FEITOS). CUIDAR OS SALTOS DA MELODIA (NOTAS DISTANTES UMAS DAS OUTRAS), PARA NÃO FAZER UM "PULO" COM A VOZ, NÃO CANTAR FORTE ESSE SALTO. DEVE-SE APROXIMAR O SOM ENTRE NOTAS DISTANTES (TAMBÉM FALAMOS COMO FAZER ISSO EM AULA, VER NA GRAVAÇÃO AS INDICAÇÕES DADAS AOS COLEGAS, AS ORIENTAÇÕES DADAS AOS MENINOS SERVEM TAMBÉM PARA AS MENINAS E VICE-VERSA).

**Canção da Partida**  
Dorival Caymi  
Baseado no Arranjo de Hipólito Ribas  
Laboratório Coral I UFPEL

Moderato  $\text{♩} = 90$

Lá Lá Lá Lá Lá Lá Lá Uh! Uh!

Lá Lá Lá Lá Lá Lá Lá Uh! Uh!

vai pro mar, tra-ba-lhar.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciote (2023).

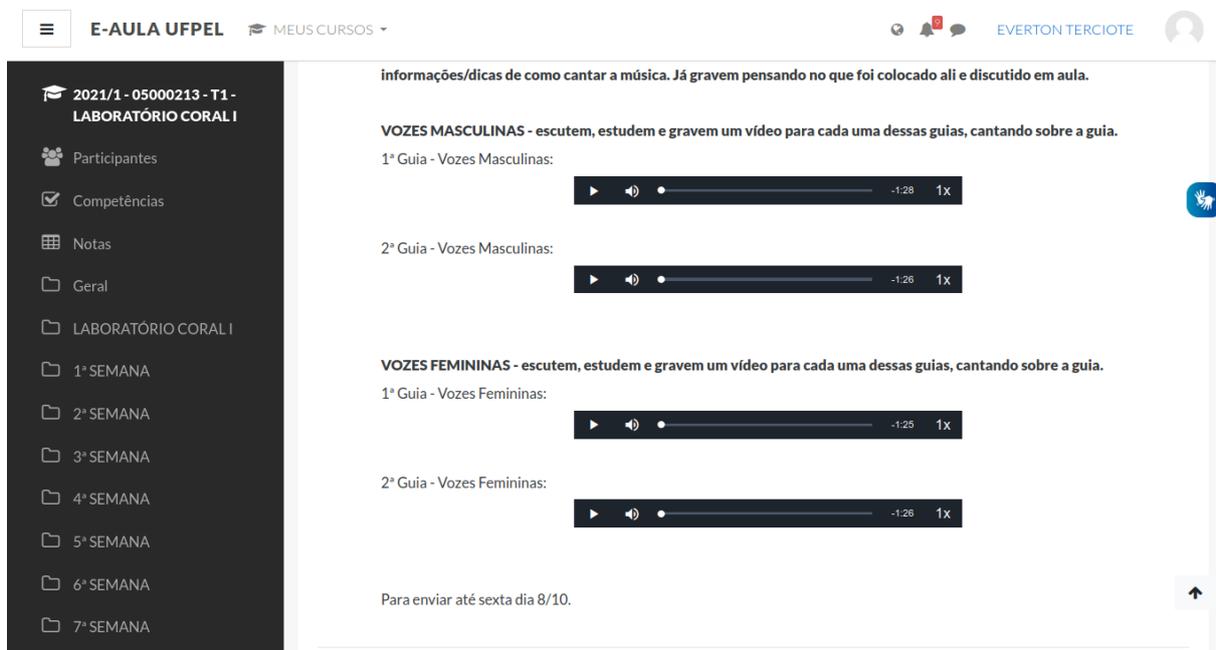
A aula da sétima semana se iniciou com um aquecimento vocal, com exercícios que possibilitavam a entonação de diferentes notas, para que pudessem fazer os exercícios juntos, e seguiu com a passagem individual das vozes da Canção da Partida. Para tal, os estudantes usavam as bases instrumentais disponibilizadas pela professora na plataforma e,

posteriormente, cantavam individualmente a *capella*<sup>11</sup>. Não era possível cantar em conjunto devido a problemas de atraso no sinal e instabilidade gerados pelas diferentes conexões de *internet* dos participantes.

Para estudo, uma partitura com marcações de respiração foi apresentada pela professora. Demarcando as respirações que deveriam ser treinadas e seguidas por todos os discentes. Essa partitura ficou disponível como imagem na página da disciplina no E-aula, e na pasta de arquivos da disciplina no *link* do *Google Drive* informado aos estudantes, para fácil visualização (Figura 15).

Sobre a tarefa da semana, essa consistia, na gravação de dois vídeos, com duas guias vocais diferentes. Havia então duas guias distintas para as vozes masculinas, e duas guias para as vozes femininas. Na primeira delas havia apenas a voz individual (masculina ou feminina), e na segunda guia as duas vozes eram tocadas em conjunto, para tentar estimular os estudantes a cantarem suas vozes individualmente e simular um canto a duas vozes (Figura 16).

Figura 16. Material de apoio da semana.



Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Os estudantes foram orientados sobre os aquecimentos vocais e os passos que deveriam realizar para as suas gravações, sendo o prazo para envio desta atividade até o dia 08 de outubro de 2021 (Figura 17).

<sup>11</sup> Cantar a melodia vocal sem acompanhamento instrumental.

Figura 17. Tarefa 7ª semana.

The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left is a dark sidebar with a menu icon and the text 'E-AULA UFPEL' and 'MEUS CURSOS'. Below this, there's a list of course items: '2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORALI', 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', and a folder for 'LABORATÓRIO CORALI' containing '1ª SEMANA' through '7ª SEMANA'. The main content area has a header with 'PRESENÇA - Tarefa da semana' and a blue hand icon. Below this is the text of the task: 'TAREFA DA SEMANA - Leia com atenção', followed by instructions to watch two videos and use guides. It also mentions 'VOZES MASCULINAS' and a video player at the bottom with a progress bar at -1:28 and 1x speed.

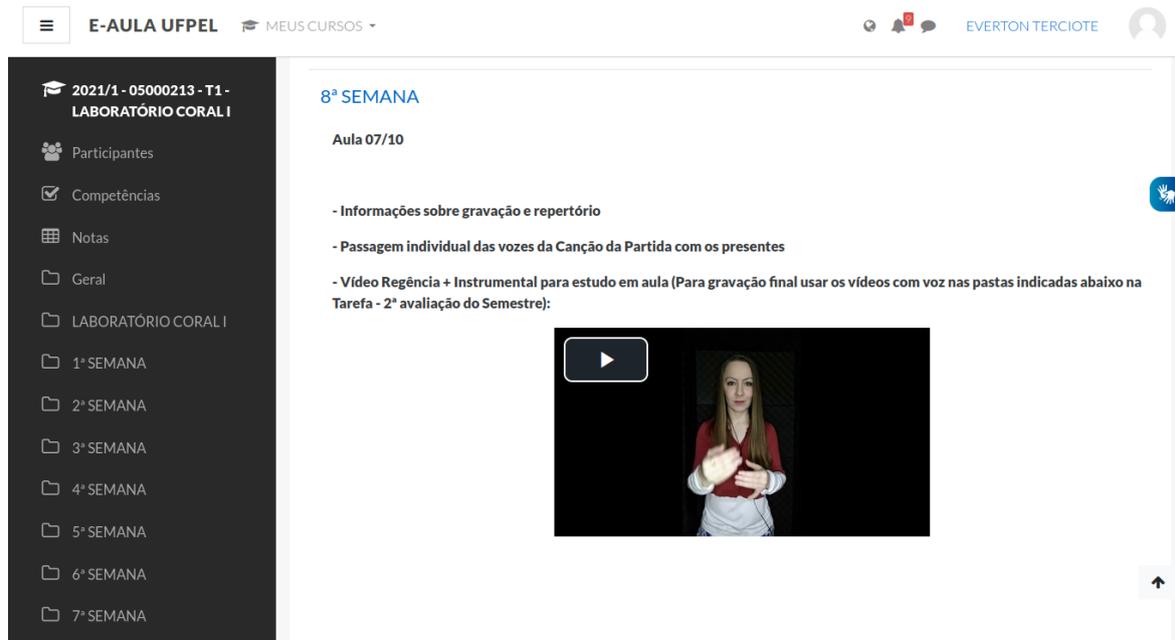
Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Na oitava semana de aula ocorreu a passagem de vozes individualmente com os presentes. Informações sobre as gravações e repertório foram apresentadas e dúvidas discutidas. Também aconteceu a exibição e disponibilização de um vídeo de regência (REGÊNCIA..., 2021: min 2:19), gravado pela professora ministrante. Esse material continha a regência da “Canção da Partida”, e uma guia com instrumental gravado como base para estudo dos discentes (Figura 18).

A tarefa da semana foi a segunda atividade de avaliação, tendo sua data limite de entrega até às 23:59h do dia 17 de outubro de 2021. Essa atividade consistia na gravação final, e oficial, da “Canção da Partida”. Os participantes foram orientados a enviar duas gravações de áudio diferentes, para que se pudesse escolher a melhor gravação em condições de ser mixada, e uma gravação de vídeo.

Como pode ser constatado na Figura 19 a seguir, os discentes foram orientados sobre os procedimentos de gravação e equipamento. Cada coralista deveria enviar duas gravações de áudio, para que a melhor versão fosse escolhida pela professora. Foram incentivados a gravarem várias vezes para que possuísem mais opções de envio, e para que pudessem treinar o processo de gravação, que deveria ser feito com o gravador de áudio do celular, com a gravação captando somente a voz do coralista.

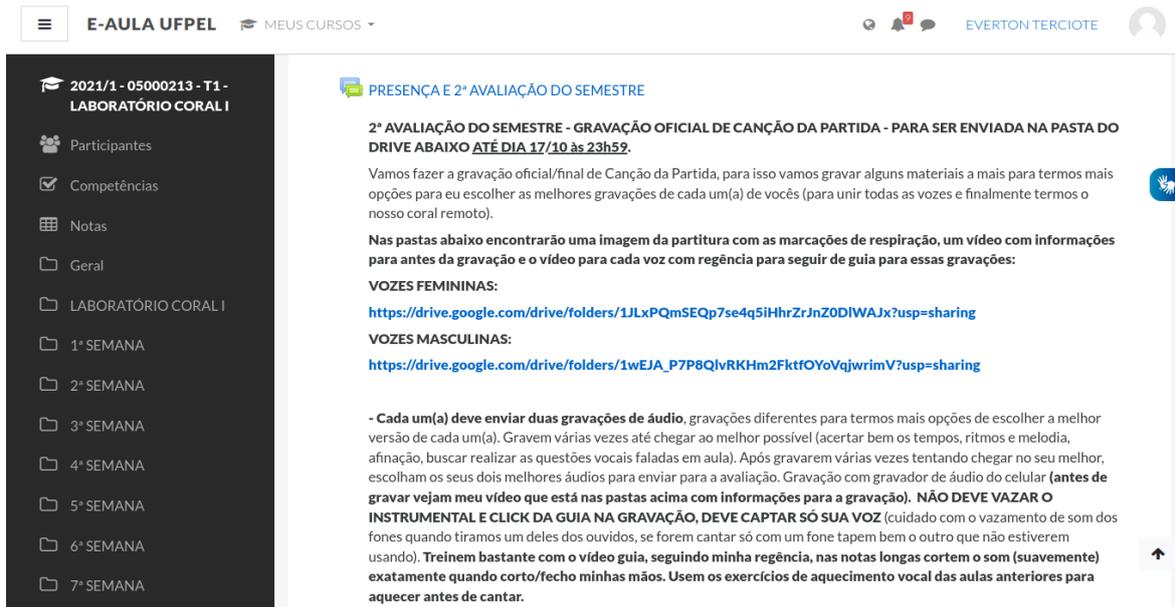
Figura 18. Material de estudo Canção da Partida.



The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left is a sidebar with a menu for '2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I', including options for 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', and a folder for 'LABORATÓRIO CORAL I' with sub-items for weeks 1 through 7. The main content area is titled '8ª SEMANA' and 'Aula 07/10'. It lists activities: '- Informações sobre gravação e repertório', '- Passagem individual das vozes da Canção da Partida com os presentes', and '- Vídeo Regência + Instrumental para estudo em aula (Para gravação final usar os vídeos com voz nas pastas indicadas abaixo na Tarefa - 2ª avaliação do Semestre):'. Below the text is a video player showing a woman singing into a microphone.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Figura 19. 2ª Avaliação do semestre.



The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left is a sidebar with a menu for '2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I', including options for 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', and a folder for 'LABORATÓRIO CORAL I' with sub-items for weeks 1 through 7. The main content area is titled 'PRESENÇA E 2ª AVALIAÇÃO DO SEMESTRE'. It details the '2ª AVALIAÇÃO DO SEMESTRE - GRAVAÇÃO OFICIAL DE CANÇÃO DA PARTIDA - PARA SER ENVIADA NA PASTA DO DRIVE ABAIXO ATÉ DIA 17/10 às 23h59'. It provides instructions for recording and includes links for 'VOZES FEMININAS' and 'VOZES MASCULINAS'.

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

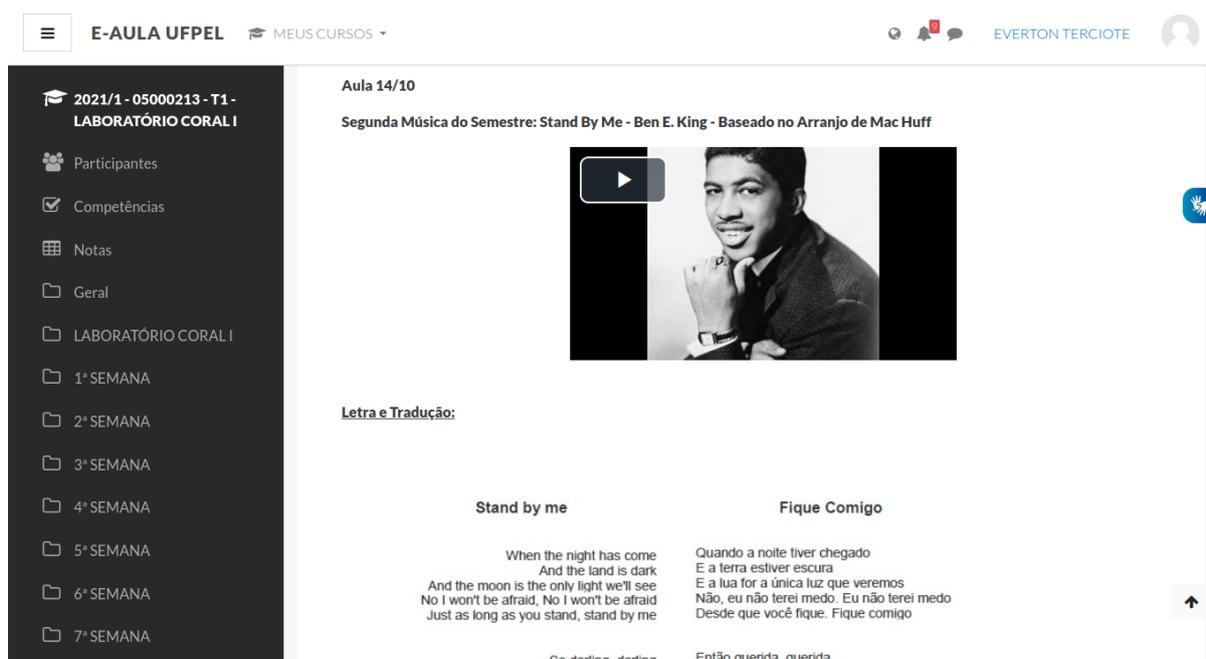
A gravação não poderia captar o som do instrumental da guia e nem os cliques de marcação de tempo, o metrônomo que existia na guia de gravação. Para isso, os estudantes deveriam usar fones de ouvidos, sendo alertados para terem cuidado com o vazamento de som dos fones, que por acidente poderia ser captado pelo gravador do celular. Portanto, deveriam se atentar ao volume do som dos fones, bem como gravar usando os dois fones nas orelhas,

ou, se utilizando apenas um, deveriam abafar com a mão o outro fone. Contavam com material de apoio para auxiliar nessas gravações e foram orientados a aquecerem a voz antes das gravações, fazendo os exercícios que aprenderam nas aulas iniciais e para os quais possuíam bases instrumentais disponíveis na plataforma.

Na aula da nona semana foi apresentado um vídeo da versão original da segunda música do repertório a ser trabalhado: “Stand by Me”, de Ben E. King (BEN..., 2009: min 2:57). O arranjo a ser realizado na disciplina era uma versão a quatro vozes, baseada no arranjo de Mac Huff, também com algumas adaptações realizadas pela professora, para facilitar a execução vocal da turma. No Arranjo de Mac Huff, existia uma subida de tom no trecho final da canção, o qual foi retirado, mantendo-se a tonalidade inicial e apenas criando uma divisão de vozes diferente no compasso final, para gerar a finalização musical.

Canção e letra em inglês, assim como sua tradução para o português brasileiro, foram exibidas na aula síncrona, lidos, e disponibilizados na pasta da disciplina aos participantes (Figura 20). Na pasta também foi disponibilizado um áudio gravado pela professora, pronunciando a letra da canção em inglês, para auxiliar no estudo dos discentes quanto à pronúncia da língua estrangeira.

Figura 20. Apresentação da segunda música do semestre.



The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left is a dark sidebar menu with options like 'Participantes', 'Competências', 'Notas', and 'Geral'. The main content area is titled 'Aula 14/10' and 'Segunda Música do Semestre: Stand By Me - Ben E. King - Baseado no Arranjo de Mac Huff'. It features a video player with a play button and a portrait of Ben E. King. Below the video, there is a section titled 'Letra e Tradução:' containing a table with lyrics in English and Portuguese.

Stand by me	Fique Comigo
When the night has come And the land is dark And the moon is the only light we'll see No I won't be afraid, No I won't be afraid Just as long as you stand, stand by me	Quando a noite tiver chegado E a terra estiver escura E a lua for a única luz que veremos Não, eu não terei medo. Eu não terei medo Desde que você fique. Fique comigo
So darling, darling	Então querida, querida

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciote (2023).

Como tarefa da semana (Figura 21) os estudantes foram orientados a ouvirem a segunda canção do repertório, estudar a sua pronúncia com auxílio do material gravado pela professora, e começar a ler a partitura do arranjo (TERCIOTE, Anexo E, 2023). Estudando

sua linha vocal, de acordo com sua classificação vocal e *naípe* correspondente. Todo esse material e orientações ficaram disponíveis no E-aula e na pasta do *Google Drive*.

Figura 21. Tarefa 9ª semana.



The screenshot shows the E-AULA UFPEL interface. On the left, a sidebar lists course details: '2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORAL I', 'Participantes', 'Competências', 'Notas', 'Geral', and a folder for 'LABORATÓRIO CORAL I' containing weeks 1 through 7. The main content area is titled 'Segunda parte da aula: Passar Canção da Partida para quem desejar.' and features a 'PRESENÇA - Tarefa da Semana' section. The task instructions are: 'Vamos começar a olhar a 2ª Música do Semestre - Stand By Me'. Step 1: 'Estude a pronúncia da letra, mesmo que sua voz não cante a letra completa.' Step 1.1: 'Veja o texto no Tópico da aula acima ou baixe o PDF: [https://e-aula.ufpel.edu.br/pluginfile.php/972469/mod\\_forum/intro/Stand%20by%20me%20letra.pdf](https://e-aula.ufpel.edu.br/pluginfile.php/972469/mod_forum/intro/Stand%20by%20me%20letra.pdf)'. Step 1.2: 'Abaixo ouça o áudio com a pronúncia do texto:' followed by an audio player showing '-1:51' and '1x'. Step 2: 'Baixe e Imprima a partitura para 4 vozes: [https://e-aula.ufpel.edu.br/pluginfile.php/972469/mod\\_forum/intro/Stand\\_By\\_Me\\_Laborat%C3%B3rio%20Coral.pdf](https://e-aula.ufpel.edu.br/pluginfile.php/972469/mod_forum/intro/Stand_By_Me_Laborat%C3%B3rio%20Coral.pdf)'. Step 3: 'Na pasta do Drive abaixo você encontrará o instrumental da Música completa e das vozes individuais. Baixe o áudio das 4 vozes e da voz referente ao seu Naípe, para começar a estudar a sua voz. <https://drive.google.com/drive/folders/1qgatSoEoXZ1H131FxdIHwALN95iRoTJo?usp=sharing>'. At the bottom, there is a '10ª SEMANA' section header.

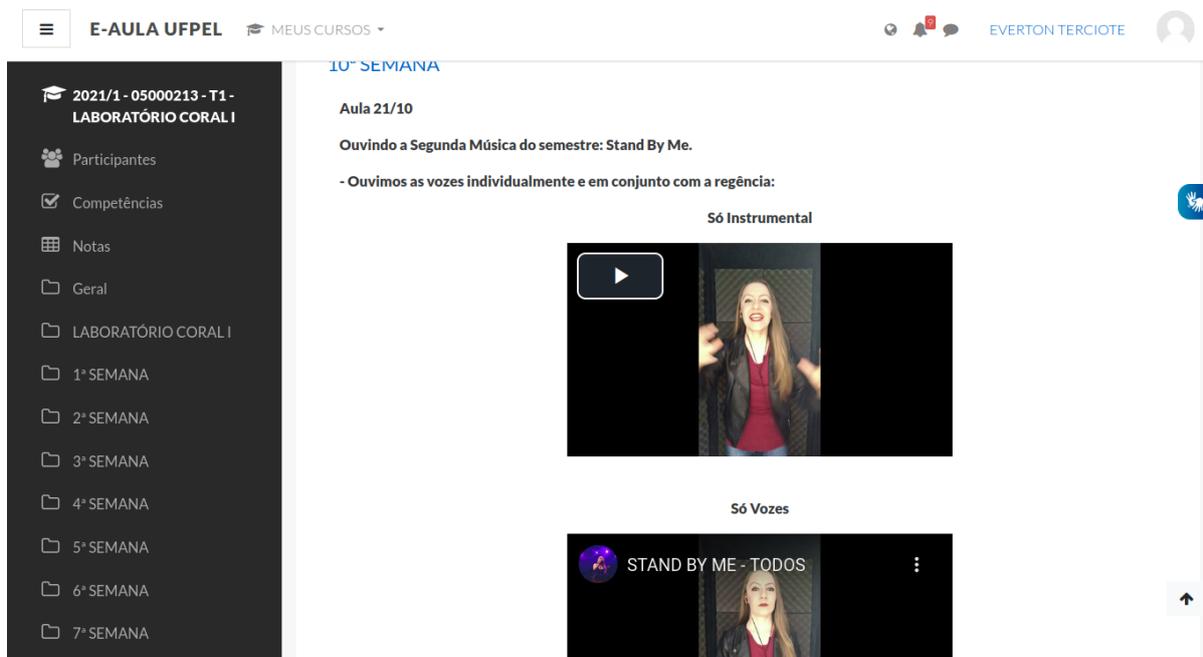
Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

A parte restante da aula ficou reservada aos discentes que quisessem passar novamente, individualmente, a sua voz correspondente na “Canção da Partida”, bem como sanar dúvidas para a gravação da segunda avaliação do semestre, gravação final do arranjo de “Canção da Partida” estudado, que ainda poderia ser enviada alguns dias após essa aula, conforme o acordado.

Na décima semana de aula os participantes puderam ver e ouvir dois vídeos do arranjo de “Stand by Me” (segunda canção do repertório), gravados pela professora (Figura 22). Estes serviriam como material de apoio para seus estudos, além de serem um princípio de apresentação aos estudantes de como o arranjo soaria a 4 vozes cantadas concomitantemente. Algo que infelizmente não era possível de ser realizado *on-line* na aula síncrona, devido ao atraso no sinal das vozes e instabilidade de transmissão gerados pelo sinal de *internet*.

Um dos vídeos apresentados continha o som eletrônico das vozes, já outro trazia também as quatro linhas de vozes do arranjo cantadas por cantores. Ambos os vídeos continham a regência da canção feita pela professora Daniela (STAND..., 2021: min 2:53; STAND BY ME..., 2021: min 2:53).

Figura 22. Material de apoio Stand by me.

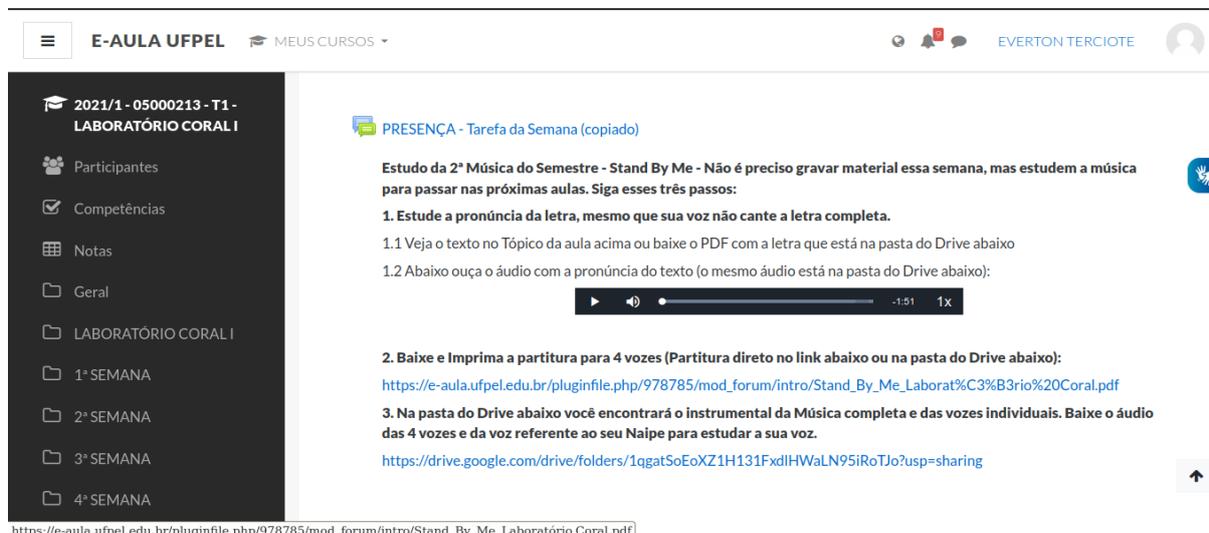


Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

Como tarefa da semana (Figura 23 abaixo), os estudantes foram orientados a estudar a segunda canção do repertório. Também foram lembrados de que todo o material de apoio para estudo estava disponível no *Google Drive* da disciplina.

Nessa semana não foi solicitado o envio de gravações ou outra atividade assíncrona.

Figura 23. Material para estudo da semana.



Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

## Décima primeira a décima quinta semana de aulas (28/10/2021 a 25/11/2021)

Na décima primeira semana a aula foi iniciada com um aquecimento vocal, com a execução de um vocalize com os sons de “ZZZ” e “TRRR”. Após o aquecimento, os estudantes realizaram individualmente a passagem de voz de seus respectivos *naipes* do arranjo de “Stand by Me”, utilizando guias vocais de cada *naipe*, gravados pela professora.

Foram disponibilizados dois vídeos para cada *naipe*, um com a reprodução da voz isolada do seu *naipe*, e outro vídeo do respectivo *naipe* em volume mais alto com a adição das demais vozes da harmonia em volume mais baixo. Todos os vídeos contendo a regência da professora e metrônomo. Ou seja, cada *naipe* possuía dois vídeos diferentes para estudo, um com a sua voz isolada e outro com a sua voz em destaque, mas tocando as demais vozes ao fundo. Com isso, foram 8 vídeos produzidos pela professora.

As gravações-guia das vozes de soprano, mezzo-soprano e tenor foram gravadas pela professora Daniela Moreira, e a gravação da linha vocal dos baixos foi gravada pelo barítono Marcelo Schuch, egresso do curso de Bacharelado em Canto da UFPEL que gentilmente realizou a gravação do *naipe*, para auxiliar os estudantes, já que, para esse arranjo, a voz mais grave não seria possível de ser executada por este monitor ou pela professora, por possuir uma tessitura vocal não compreendida por nós. Também se mostrou necessária, durante as aulas, a referência do timbre de barítono para os estudantes do *naipe* de baixos-barítonos da turma, nessa música em questão, para auxiliá-los em questões técnicas vocais.

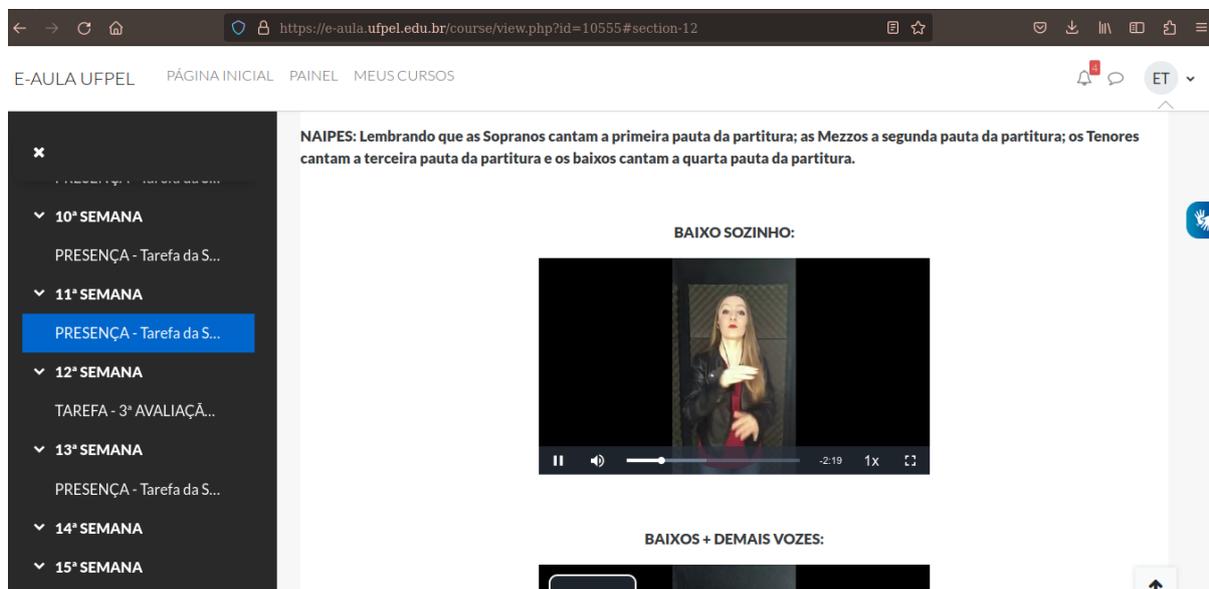
Todos os vídeos de apoio disponibilizados pela professora foram publicados na categoria “não listado” do *YouTube*, quando apenas pessoas com o *link* dos vídeos podem acessar. Assim como os *links* foram colocados na página da disciplina na plataforma do E-aula UFPEL (Figura 24).

Estes vídeos, além de auxiliarem no estudo de “Stand by Me”, também serviram como guias para os estudantes, que podiam executar os vídeos durante as aulas síncronas. Os estudantes cantavam individualmente junto dos vídeos, de maneira que o instrumental fosse ouvido pela turma e pela professora, que dava orientações técnicas, musicais e expressivas sobre suas execuções. Devido à dificuldade técnica do arranjo e sua duração longa, a professora optou por não exigir que os estudantes cantassem este arranjo a *capella* durante as aulas, sabendo que a aula *on-line* seria um grande complicador neste caso.

Todos esses vídeos guias são referenciados ao final desta pesquisa. Vídeos guia para o *naipe* de sopranos (SOPRANO - STAND..., 2021: min 2:53; SOPRANO..., 2021: min 2:53); vídeos guia para o *naipe* de mezzo-sopranos (MEZZO - STAND..., 2021: min 2:53;

MEZZO..., 2021: min 2:53); para o *naípe* de tenores (TENOR - STAND..., 2021: min 2:53; TENOR..., 2021: min 2:53); e para o *naípe* dos baixos e barítonos (BAIXO - STAND..., 2021: min 2:53; BAIXOS..., 2021: min 2:53).

Figura 24. Material final de apoio de Stand by me.



Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciete (2023).

Ao final da aula, para que fosse considerada a presença, os estudantes deveriam gravar e fazer o *upload* de um áudio cantando o arranjo estudado de “Stand By Me” com a sua voz correspondente na harmonia, acompanhando a partitura, e seguindo a regência e guia vocal disponibilizada com metrônomo.

A aula da décima segunda semana foi reservada para a terceira e última avaliação regular do semestre, os estudantes receberam como tarefa: realizar a gravação da versão final de “Stand By Me”. Foram orientados, assim como na segunda avaliação, no processo de gravarem duas diferentes gravações de áudio, para que assim a professora pudesse selecionar as melhores versões de cada discente para a mixagem final, e uma gravação de vídeo cantando a canção. Receberam a sugestão de fazerem o aquecimento vocal de costume e a treinarem várias vezes com a guia antes da gravação final, usando os materiais disponibilizados durante as aulas.

Foram lembrados sobre os pontos de respiração, afinação mais difíceis, forma de emissão, dinâmicas e timbragem tratados em aula, e do uso dos dispositivos na captação de áudio e vídeo, sendo as mesmas normas da avaliação anterior.

As gravações de áudio e vídeo deveriam ser realizadas com celular, para que a qualidade de gravação de todos os discentes fosse aproximada, os celulares no momento do vídeo deveriam estar na posição vertical e capturar a imagem dos estudantes da cintura para

cima. Os áudios deveriam estar no formato MP3 e o arquivo de vídeo preferencialmente em MP4, e serem enviados em pasta específica do *Google Drive* da professora, com o arquivo nomeado com nome e sobrenome do estudante. A data limite de envio das gravações era até dia 14 de novembro de 2021 às 23h59.

Como disposto nas Figuras 25 e 26 abaixo, todas as diretrizes eram altamente detalhadas para tentar evitar possíveis desentendimentos que atrapalhasse na execução da avaliação, por parte dos estudantes.

Figura 25. Diretrizes 3ª Avaliação do Semestre.



The screenshot shows a web browser window with the URL <https://e-aula.ufpel.edu.br/mod/forum/view.php?id=491433>. The page title is "2021/1 - 05000213 - T1 - LABORATÓRIO CORALI / TAREFA - 3ª AVALIAÇÃO DO SEMESTRE". The main heading is "TAREFA - 3ª AVALIAÇÃO DO SEMESTRE". The content includes a forum post with the following text:

**3ª AVALIAÇÃO DO SEMESTRE - Gravação Final de Stand by Me - PARA SER ENVIADA NA PASTA DO DRIVE ABAIXO ATÉ DIA 14/11 às 23h59.**

Última avaliação do Semestre: Vamos fazer a gravação oficial/final de Stand by me, para isso vamos gravar alguns materiais a mais para termos mais opções para eu escolher as melhores gravações de cada um(a) de vocês (para unir todas as vozes e finalmente termos o nosso coral remoto).

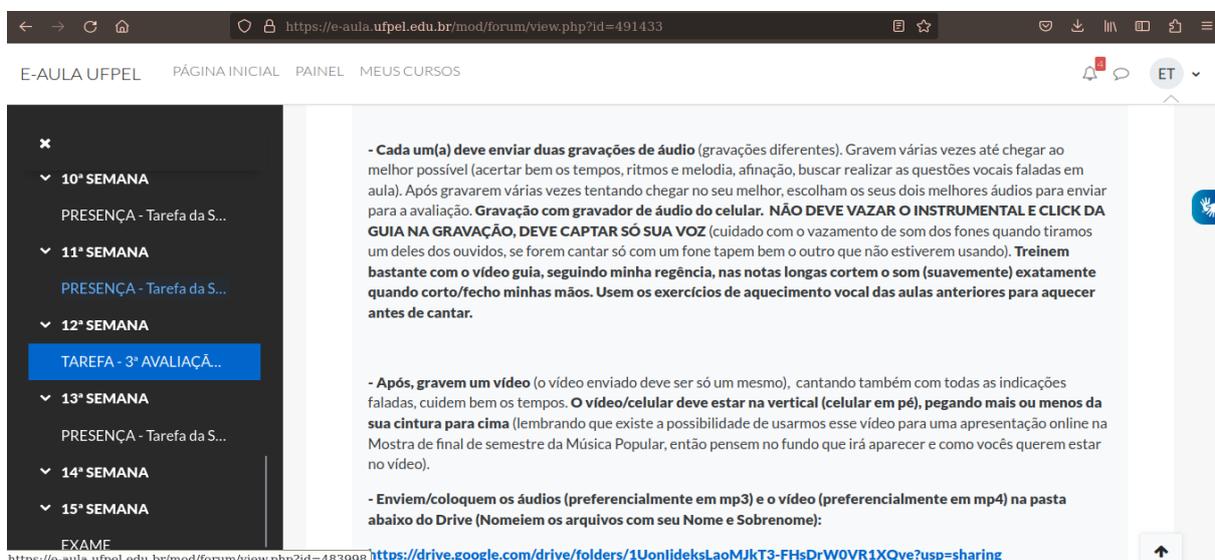
**Nas pastas abaixo encontrarão os vídeos guias para essas gravações:**

**SOPRANOS:**

<https://drive.google.com/drive/folders/1pVLJzAs-Wf312-PIR7fQZdPs5MTkxofU?usp=sharing>

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciete (2023).

Figura 26. Continuação diretrizes 3ª Avaliação do Semestre.



The screenshot shows the continuation of the forum post from Figure 25. The content includes the following detailed instructions:

- Cada um(a) deve enviar duas gravações de áudio (gravações diferentes). Gravem várias vezes até chegar ao melhor possível (acertar bem os tempos, ritmos e melodia, afinação, buscar realizar as questões vocais faladas em aula). Após gravarem várias vezes tentando chegar no seu melhor, escolham os seus dois melhores áudios para enviar para a avaliação. **Gravação com gravador de áudio do celular. NÃO DEVE VAZAR O INSTRUMENTAL E CLICK DA GUIA NA GRAVAÇÃO, DEVE CAPTAR SÓ SUA VOZ** (cuidado com o vazamento de som dos fones quando tiramos um deles dos ouvidos, se forem cantar só com um fone tapem bem o outro que não estiverem usando). **Treinem bastante com o vídeo guia, seguindo minha regência, nas notas longas cortem o som (suavemente) exatamente quando corto/fecho minhas mãos. Usem os exercícios de aquecimento vocal das aulas anteriores para aquecer antes de cantar.**
- Após, gravem um vídeo (o vídeo enviado deve ser só um mesmo), cantando também com todas as indicações faladas, cuidem bem os tempos. **O vídeo/celular deve estar na vertical (celular em pé), pegando mais ou menos da sua cintura para cima** (lembrando que existe a possibilidade de usarmos esse vídeo para uma apresentação online na Mostra de final de semestre da Música Popular, então pensem no fundo que irá aparecer e como vocês querem estar no vídeo).
- Enviem/coloquem os áudios (preferencialmente em mp3) e o vídeo (preferencialmente em mp4) na pasta abaixo do Drive (Nomeiem os arquivos com seu Nome e Sobrenome):

<https://drive.google.com/drive/folders/1UonJdksLaoMJKT3-FHsDrW0VR1XQve?usp=sharing>

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciete (2023).

Na décima terceira semana a aula foi voltada para o estudo *on-line*, individual de cada discente presente na aula síncrona. Cada estudante executava a guia vocal de seu *naípe*, cantando juntamente a ela. A professora ouvia os estudantes, auxiliando em questões vocais necessárias. Já que os estudantes ainda possuíam alguns dias para enviarem suas gravações finais da canção “Stand by me”.

Essa semana também previu a última tarefa semanal com a contabilização de presença (Figura 27), e foi reservada para que os estudantes respondessem ao questionário, utilizado nesta pesquisa, sobre as suas experiências com a disciplina. Os estudantes foram orientados, ainda, a lerem e assinarem um termo de utilização de dados para uso nesta pesquisa (TERCIOTE, Anexo G, 2023), porém, nem todos realizaram a tarefa.

Importante salientar que a professora Daniela Moreira, enquanto orientadora desta pesquisa, não teve acesso a elaboração e respostas deste questionário. O questionário destinado aos estudantes foi elaborado de forma exclusiva por este autor, único a ter acesso à relação de respostas. Os estudantes foram comunicados disso para que, assim, pudessem se sentir livres para serem os mais sinceros possíveis sobre suas experiências e opiniões quanto à disciplina.

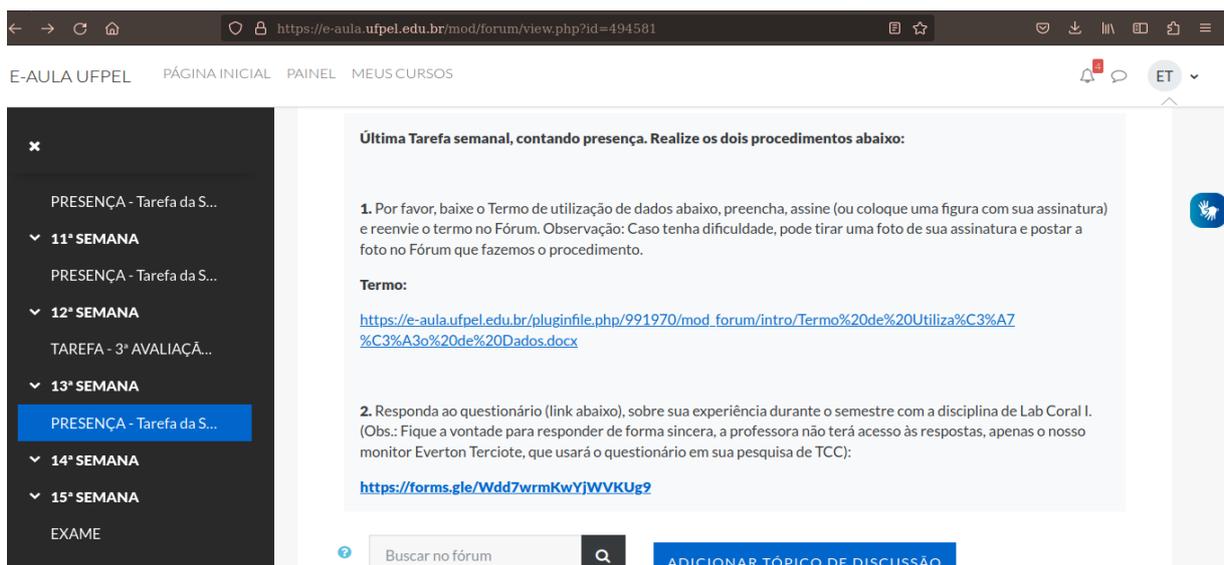


Figura 27. Última tarefa semanal.

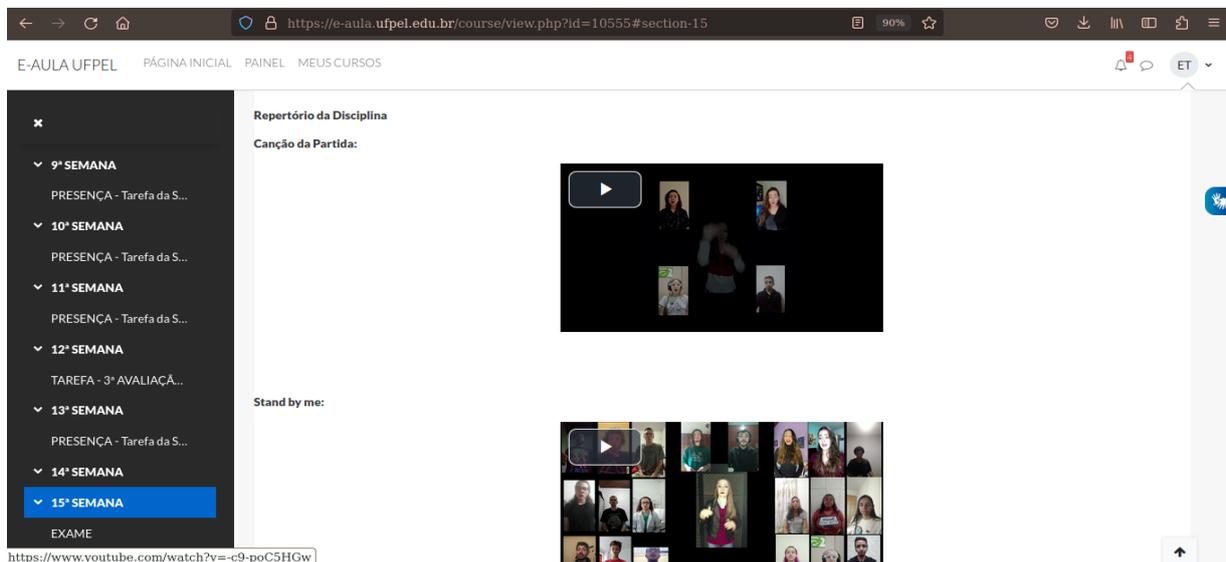
Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciate (2023).

A finalização da primeira turma de Laboratório Coral I da UFPEL no ensino remoto se deu na aula da décima quarta semana. Durante a aula foi feita, mais uma vez, a proposta de escuta de repertório coral variado. Os presentes ouviram e assistiram diferentes referências: um vídeo de parte da 9ª Sinfonia de Beethoven, performado pelo Coral Allegro e a

Orquestra Groove Samba (SINFONIA...,2010: min 6:20); um vídeo da “Suíte Nordestina”, arranjo de Ronaldo Miranda, executado pelo Coro da Osesp (CORO... 2020: min 5:16); um arranjo de “Africa” da banda Toto, nas vozes do Coro Angel City Chorale (ÁFRICA...2013: min 7:22); e a apreciação do Stellenbosch University Choir, cantando “Baba Yetu” de Christopher Tin, com arranjo de André van der Merwe (BABA... 2018: min 3:42).

Nesse encontro síncrono os estudantes também, finalmente, assistiram aos seus vídeos produzidos do repertório do semestre (Figura 28 a seguir). Foi apresentado o resultado da mixagem final, com todas as vozes, de “Canção da Partida” e “Stand by Me”. O primeiro vídeo foi editado pelo estudante de piano Alex Ferreira e o segundo editado pela própria professora Daniela. Já a mixagem dos áudios foi realizada pelo técnico em som da UFPEL, Emerson Wrague da Cruz. Para a “Canção da Partida” a professora também convidou um egresso do curso de Flauta Transversal, Mateus Messias, para realizar um solo sobre o tema de “Adeus da Esposa”, canção que sucede a Canção da Partida na “Suíte dos pescadores”.

Figura 28. Audição dos vídeos da turma.



<https://www.youtube.com/watch?v=-c9-poC5HGw>

Fonte: Plataforma E-aula UFPEL, Anexo D, Terciete (2023).

O resultado dos vídeos produzidos a partir do material gerado pelos estudantes está disponível na plataforma *on-line* *YouTube*, e referenciado ao final deste trabalho (LABORATÓRIO... 2021: min 2:20; LABORATÓRIO CORAL... 2021: min 2:51). Os dois vídeos produzidos pela turma também foram transmitidos na Mostra Virtual da Música Popular da UFPEL de 2021, e estão disponíveis no canal do Núcleo de Música Popular (NuMP) em modo público (LABORATÓRIO CORAL I UFPEL... 2021: min 6:35).

Após a audição dos estudantes sobre as suas produções finais, a professora ainda transmitiu um último vídeo, um recado do técnico em som, Emerson, que foi o responsável

por mixar e tratar os áudios da disciplina. Nesse vídeo, gravado em vídeo chamada com a professora, o técnico explica passo a passo o processo realizado por ele, quais foram seus desafios, os procedimentos adotados para a resolução dos problemas resultantes das gravações com diferentes qualidades de áudio (devido a terem sido feitas a partir de diferentes dispositivos de captação de som), e qual o direcionamento artístico que resultou no produto da disciplina (EMERSON... 2021: min 25:08).

A décima quinta, e última, semana do semestre foi destinada para a realização da Prova de Exame final da disciplina, para aqueles que não atingiram a nota final mínima sete, necessária para aprovação direta na disciplina. Foi dado como prazo o dia 24 de novembro de 2021 para que os estudantes enviassem um vídeo cantando as duas canções do repertório do semestre. Esses vídeos deveriam ser gravados com o uso dos materiais de apoio audiovisual, fornecidos ao longo do semestre para a disciplina. Os arquivos da avaliação deveriam ser enviados por *link* “não listado” no *YouTube*, ou *link* para uma pasta no *Google Drive* ou plataforma similar, e postado no Fórum correspondente a avaliação de exames. Contudo, nenhum estudante que poderia realizar a avaliação de Exame enviou a atividade solicitada.

## Reflexões sobre as adaptações da disciplina no ensino remoto

Acreditamos que o ensino de canto coral na modalidade remota foi uma boa alternativa para ministrar a disciplina de Laboratório Coral I durante o momento mais crítico da pandemia de COVID-19, os conhecimentos de canto coral foram adquiridos de forma adaptada pelos estudantes e somente um dos discentes não foi aprovado por não ter realizado o exame final que lhe foi permitido.

A forma da divisão do conteúdo da disciplina, avançando semana a semana com o uso de vídeos, áudios, e com a retomada constante dos materiais e técnicas das semanas anteriores foi importante para o desenvolvimento das habilidades dos estudantes e para a consolidação das informações.

O sistema virtual E-aula utilizado pela UFPEL não atendeu totalmente a demanda para esse tipo de ensino e, mesmo em agosto de 2021, com 18 meses de pandemia ocorrendo, o sistema não estava bem implementado para o ensino de disciplinas dos cursos de Música, como o caso aqui estudado.

A transmissão de dados do Webconf no geral era deficitária, não comportava toda a turma cantando e realizando exercícios vocais, não reproduzia com qualidade razoável áudio ou

vídeos, e a qualidade da reprodução da voz do expositor também era ruim, o que dificultava muito no processo de ensino da disciplina. Como solução para esse problema, buscando uma maior qualidade para o ensino da disciplina, as aulas foram realizadas em uma plataforma externa, paga com recursos próprios da professora ministrante.

Além disso, a plataforma também possuía problemas quanto aos seus recursos e ferramentas de envio de respostas e materiais nos Fóruns de atividades assíncronas, pois nem sempre os estudantes conseguiam a utilizar de forma satisfatória.

O ritmo de aula foi ideal, entre a primeira e quarta semana os integrantes da disciplina puderam se conhecer, falar sobre suas habilidades e conhecimentos musicais. Por se tratar de uma turma mista, com diversos instrumentistas, muitos inclusive nunca haviam tido contato com o canto anteriormente, alguns participantes não cantavam e nem tocavam instrumentos, o que tornou o desafio de ensino do canto coral ainda maior.

Durante esse período de quatro semanas a professora apresentou exercícios vocais simples e ensinou sobre o uso dos *softwares* empregados nessa disciplina. Os participantes puderam se entrosar, ouvir áudios de exercícios vocais e repertório de canto coral, aprenderam sobre respiração no canto, um pouco sobre a consciência corporal, afinação, emissão vocal na voz falada e na voz cantada, dinâmica dos ensaios, o básico sobre divisão de vozes e harmonização de vozes, e, também, a entenderam como seria encaminhada a disciplina. Ou seja, a professora adaptou para o ensino remoto, algumas das abordagens e dinâmicas de ensaio coral presencial, apresentadas no início deste trabalho.

No período do segundo semestre de 2021, o processo de ensino e aprendizagem na modalidade remota ainda era novidade para a grande maioria dos estudantes ingressantes, principalmente se tratando de canto coral. Para este autor, houve uma falta de atividade complementar proposta para “quebrar o gelo” com os coralistas, muitos estudantes se sentiam tímidos em abrir suas câmeras, pois diferente do que ocorre no canto coral presencial, onde estamos todos em um ambiente comum fora de nossas casas, com o ensino remoto estávamos todos em um mesmo ambiente virtual e, ao mesmo tempo, juntos na casa de cada um dos participantes. Ficou a impressão de que alguns não se sentiam confortáveis em expor seus lares, ou mesmo seus rostos, o que poderia ter sido abordado de maneira leve pela professora, em atividade propícia para tal.

É preciso levar em consideração que nesse contexto da pandemia as famílias estavam mais reclusas, então dificilmente os estudantes estavam sozinhos. Seus familiares ou outros habitantes da residência provavelmente poderiam ouvi-los cantar, realizar vocalizes e outros exercícios, o que acreditamos que possa ter sido um gerador de timidez para alguns

coralistas durante todo o semestre, principalmente nas aulas iniciais, afetando seu rendimento vocal.

Nas semanas seguintes, no período entre a quinta e a décima semana, as aulas puderam avançar com calma, aprofundando bem os conceitos gerais apresentados nas primeiras quatro semanas, com aplicação em repertório.

Avaliamos que os participantes aprenderam bastante sobre o canto coral, embora a experiência de cantar em coro não tenha realmente sido possível de ser realizada. A plataforma não permitia que todos cantassem juntos, além disso, a grande diferença de dispositivos de acesso de cada estudante, diferença de acesso à *internet*, as limitações do ensino remoto e a timidez da turma impossibilitaram experimentações ou uma padronização dessa experiência.

Nem todos os coralistas se mostraram à vontade em cantar durante as aulas síncronas, pode se perceber que se sentiam mais à vontade gravando suas vozes posteriormente, nas atividades semanais assíncronas fora das aulas. A professora explorou bastante essa possibilidade criando atividades que continham um aporte por meio de gravações de exercícios, vocalizes e gravações do repertório, sempre com uma variedade de exemplos e muito material de apoio (áudios e vídeos de exemplos vocais, vídeos com regência, gravações de vozes por *naipes*, em diferentes combinações de acompanhamento e vozes).

A realização desses exercícios contava como presença semanal, sendo assim, os participantes deveriam praticar o canto durante a semana para então gravarem os exercícios e enviarem essas gravações. As postagens dessas atividades nos Fóruns permitiam a troca de mensagens e em todas elas a professora ouviu as gravações, leu os comentários e respondeu cada estudante com dicas ou sanando dúvidas.

Entre a décima e a décima quinta semana de aula os conhecimentos e habilidades dos participantes estavam bem consolidados, e o desafio enfrentado foi como realizar a gravação das 4 vozes em separado, de um arranjo mais elaborado harmonicamente e ritmicamente, com maiores exigências técnicas vocais por parte dos estudantes, e depois mixar todo esse material em um único vídeo.

Avaliamos que essas gravações individuais foram especialmente difíceis, cada estudante tinha que se concentrar em aplicar os conhecimentos de canto adquiridos ao longo do semestre, se atentando para a emissão vocal, respiração, afinação, dinâmica aplicada, letra e pronúncia, enquanto seguiam a guia e a regência para gravação.

A professora Daniela informou que foi difícil, também para ela, gravar os vídeos guia com regência. Já que não possuía um grupo à sua frente para reger, imaginava as posições dos

*naipes* em sua frente, porém, não poderia fazer movimentos muito amplos, já que a gravação de vídeo precisava ser na vertical e com isso o espaço da tela era reduzido. A professora gravava os vídeos de regência ouvindo as gravações guia enviadas para os alunos, com o metrônomo, e criava para si algumas marcações que acreditava que seriam entendidas pelos *naipes*, facilitando entradas. Optou também por marcar mais o metrônomo em sua regência para ajudar os estudantes a manterem o tempo musical, mesmo assim, se observa que nas gravações finais foi difícil que todos os estudantes fizessem as entradas e cortes das frases exatamente juntos, o que na verdade já era esperado, por se tratar de várias gravações feitas separadamente e a distância.

A mixagem dos arquivos também trouxe desafios, cada participante gravou seu áudio e vídeo a partir de um dispositivo, então, foi necessário solicitar o auxílio do técnico em som, que teve que trabalhar nesses materiais para equalizar volumes, timbres e tentar de alguma maneira aproximar esses diferentes arquivos de áudio, formando um único que fosse musicalmente unificado, sem grandes diferenças de volume, de qualidade de som, de acústica e dinâmica. As edições dos vídeos, realizadas pelo estudante Alex e pela professora, também demandaram muitas horas de trabalho, visto que a turma que finalizou o semestre ainda era composta por um número grande de estudantes (vinte e quatro discentes), com isso, eram muitos vídeos a serem sincronizados.

Apesar dos desafios enfrentados o resultado foi extremamente satisfatório, levando em consideração todo o contexto envolvendo aquele momento pelo qual vivíamos. Os estudantes se mostraram orgulhosos do seu trabalho realizado durante todo o semestre, e a professora aproveitou outras ferramentas e abordagens de conteúdo para tentar minimizar a impossibilidade de canto em conjunto nas aulas *on-line*, adaptando as propostas de ensino da disciplina, explorando outros interesses, com um foco maior em estudos básicos de fisiologia e técnica vocal, aquecimentos vocais, e mesmo em estimular a audição de repertório coral.

## Questionário aplicado aos estudantes

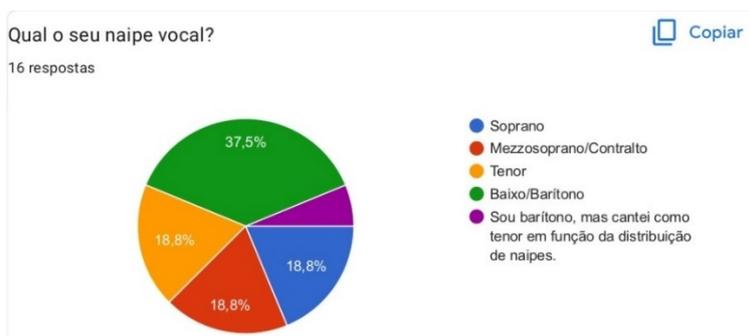
Como informado, um questionário foi aplicado aos estudantes da disciplina com o intuito de obter percepções sobre suas participações e vivências, no contexto do ensino remoto. O questionário foi estruturado com 21 perguntas e a professora Daniela não teve acesso a ele<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> O questionário completo e as respostas recebidas estão disponíveis no Anexo F do trabalho de Tercioite (2023).

Dos 24 participantes que permaneceram até a finalização da disciplina, 16 estudantes responderam ao questionário, portanto, 100% deles cursaram todo o período letivo da disciplina. Em relação ao *naípe* vocal, houve uma predominância de vozes graves respondendo ao questionário, 37,5% dos participantes eram baixos ou barítonos, 18,8% das vozes eram sopranos, também 18,8% eram mezzo-sopranos ou contraltos, 18,8% eram tenores, e 1 coralista era barítono, mas cantou como tenor pela necessidade de divisão de vozes no repertório estudado (Figura 29).

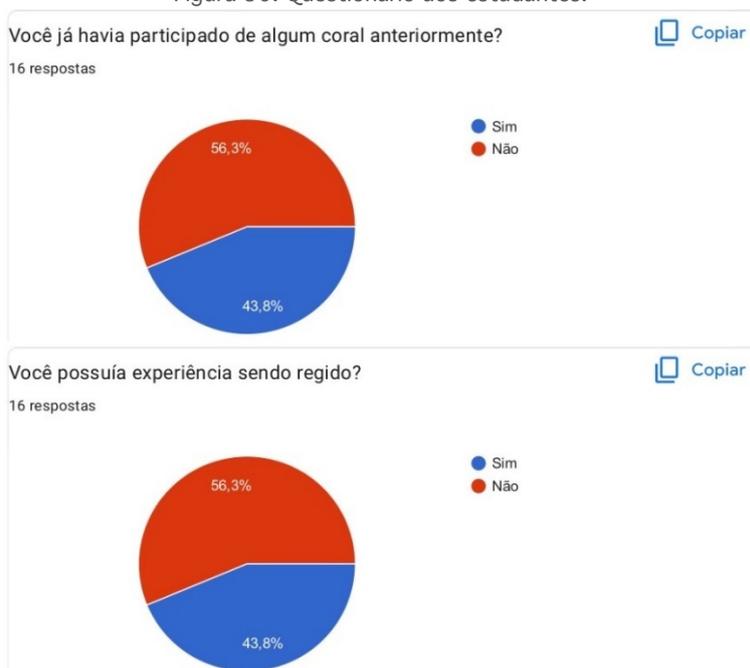
Figura 29. Questionário aos estudantes.



Fonte: Questionário estudantes, Anexo F, Terciote (2023).

A maioria dos coralistas (56,3%) nunca havia participado de um coral anteriormente, nem possuía experiência sendo regido, como pode ser visto na Figura 30 abaixo.

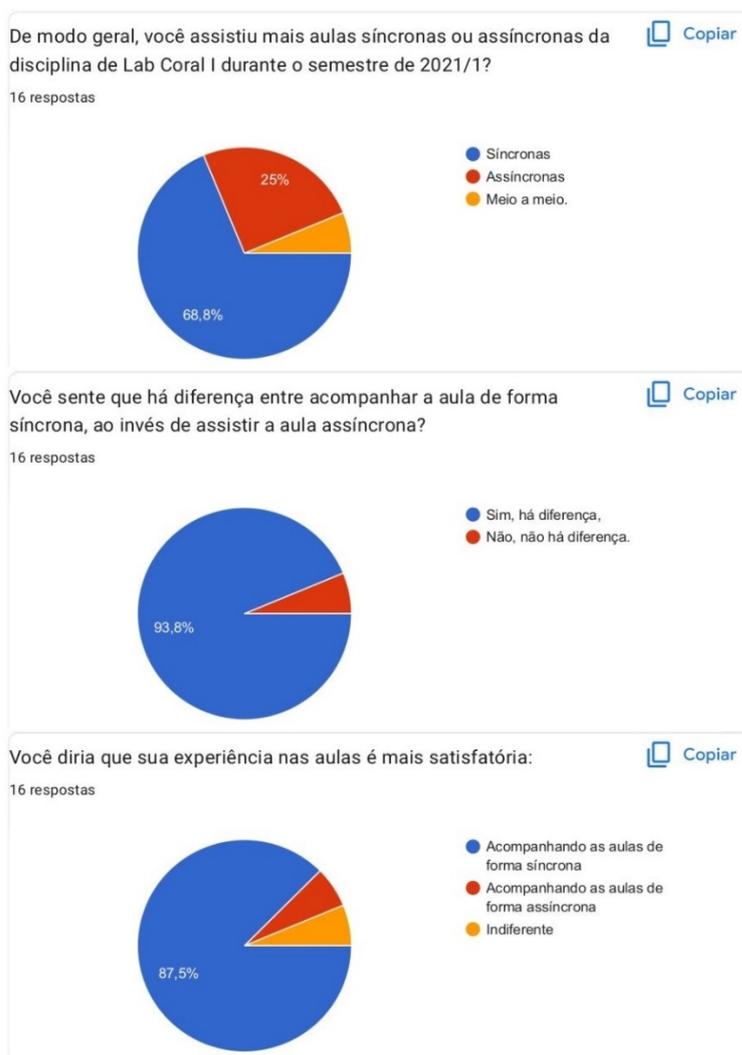
Figura 30. Questionário aos estudantes.



Fonte: Questionário estudantes, Anexo F, Terciote (2023).

As respostas ao questionário (Figura 31) mostraram que 68,8% dos participantes afirmaram assistir a maior parte das aulas de modo síncrono, 93,8% consideraram haver diferença em acompanhar as aulas de modo síncrono ou assíncrono, e 87,5% consideraram essa experiência de aula mais satisfatória no modo síncrono.

Figura 31. Questionário aos estudantes.



Fonte: Questionário estudantes, Anexo F, Terciate (2023).

Quanto ao equipamento próprio que utilizavam para assistir às aulas, 75% consideraram ser adequado, 25% consideraram ser regular, e ninguém considerou ser inadequado (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

Sobre a utilização do sistema virtual E-aula para realizar as atividades da disciplina, 56,3% dos coralistas consideraram a experiência como satisfatória, 37,5% como boa, e 1 estudante considerou a experiência mediana. Sobre a utilização da plataforma *Google Meet* para as reuniões síncronas, todos os estudantes da disciplina consideraram a experiência como

satisfatória ou boa, mantiveram também essa opinião sobre o uso da plataforma para gravação de aulas, sendo que 1 dos estudantes não assistiu a nenhuma aula gravada (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

Sobre a utilização do *Google Meet* para cantar em conjunto durante as aulas síncronas, 62,5% dos estudantes consideraram a experiência como insatisfatória, apenas 18,8% consideraram a experiência como boa, 12,5% como satisfatória, e 1 estudante não teve a experiência de cantar em conjunto nas aulas síncronas, por isso não opinou (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

Quanto aos conteúdos abordados pela professora na disciplina, 62,5% classificaram como satisfatório, 31,3% como bom, e 6,3% como regular. Sobre os materiais de apoio fornecidos pela professora para a gravação de repertório, e sobre a forma de encaminhamento das aulas dado pela professora durante o semestre, todos os participantes consideraram a experiência como satisfatória ou boa (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

Perguntamos quais foram as maiores dificuldades que os estudantes enfrentaram na realização das atividades assíncronas, e quais foram as maiores dificuldades nos encontros síncronos. Essas perguntas não tinham opções de resposta de satisfatório ou bom a insatisfatório e ruim, portanto, não foram respondidas por todos os participantes, sendo respondidas por 11 estudantes (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

Sobre as maiores dificuldades na realização das atividades assíncronas, os 11 estudantes responderam de forma livre relatando suas dificuldades e, dentre as respostas, descreveram: problemas com tempo de estudo necessário para gravarem as atividades; problemas com o uso do celular e outros aparelhos para gravação; dificuldade em saber se estavam cantando na afinação e andamento correto; dificuldades de acesso ao conteúdo que ficava hospedado no E-aula da UFPEL, pois, de acordo com os estudantes, muitas vezes o sistema estava indisponível. Também houve relatos de dificuldade geral com a disciplina por falta de experiência prévia em canto coral (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

Sobre as maiores dificuldades dos encontros síncronos os relatos foram mais variados, alguns estudantes tiveram dificuldades com a *internet*, outros enfrentavam dificuldades com o horário e duração das aulas. Muitos relataram que um grande complicador e gerador de decepção era o fato de não poderem cantar nas aulas síncronas, um dos estudantes comentou que trabalhava o dia todo e muitas vezes não almoçava, chegando desgastado e com fome na aula que ocorria nas quintas-feiras a noite. Um dos estudantes indicou que a grande dificuldade para ele era o modelo de ensino remoto da disciplina, pois em sua

opinião a experiência se tornava superficial e muito diferente do que acontece no ensino presencial (TERCIOTE, Anexo F, 2023).

A última questão era um convite para que, caso quisessem, comentassem abertamente e de forma livre sobre a experiência com o ensino remoto para a disciplina de Laboratório Coral I. Recebemos 5 respostas, como pode ser visualizado na Figura 32 abaixo:

Figura 32. Questionário aos estudantes.

Caso queira, use esse espaço para fazer mais algum comentário sobre sua experiência com o ensino remoto para a disciplina de Laboratório Coral I no semestre de 2021/1:

5 respostas

Gostei muito da disciplina e da professora, entendo toda a situação que estamos passando e até acho correto estarmos tendo aulas não presenciais, mas acho difícil dizer que não faz falta

Totalmente desconfortável, Não vou relatar tudo .

Penso só que é muito inferior mesmo, quando comparada a experiência de canto coral presencial. Todas as nuances e dificuldades de cantar junto a outros naipes, no momento, na "pressão" se perdem em função do online.

Apesar de não conseguir acessar alguns encontros síncronos, tive uma boa experiência com essa disciplina, gostei bastante do que foi estudado e do repertório.

Foi uma experiência muito boa, conheci pessoas incríveis nas aulas, o conteúdo visto na disciplina foi muito bom e a experiência de participar de um coral, apesar de virtualmente, foi muito interessante. Agradeço demais à professora Daniela e ao monitor Everton.

Fonte: Questionário estudantes, Anexo F, Terciate (2023).

## Considerações finais

A partir desta pesquisa fica evidente que ensinar canto coral em um modelo de ensino remoto apresenta muitos desafios e complexidades em comparação ao ensino de canto coral no modo presencial. A principal problemática se dá pelo fato de que a prática de canto em coro é uma forma de arte coletiva, que requer uma grande interação entre professor, estudantes e ambiente no qual estão inseridos, para alcançar a harmonia necessária na construção do som de grupo coral.

No ensino a distância essa interação, na realidade, não acontece, sendo limitada pela ausência da presença dos participantes em um mesmo ambiente físico, e muitos elementos importantes da experiência do canto coral ficam comprometidos. Um dos principais problemas é a falta de retorno imediato e da interação pessoal entre os coralistas e regente. Isso pode afetar negativamente a capacidade dos estudantes em desenvolver habilidades de canto e sua motivação para continuar no grupo.

Além disso, a falta de uma acústica adequada e do fornecimento de um *software* capacitado para o ensino de canto, bem como a falta de equipamentos de áudio de qualidade padronizado para todos os professores e estudantes, compromete a qualidade dos sons produzidos pelos participantes. As diferenças no acesso à *internet* também inviabilizam o canto conjunto síncrono durante as aulas, tornando mais difícil, para o professor, avaliar o desempenho dos estudantes.

No modelo de ensino remoto a falta de interação pessoal e a impossibilidade de cantar ao vivo, em uma apresentação de final de curso, comum em contexto de coros que trabalham em formato presencial, foi adaptada com a gravação e mixagem do resultado desses meses de ensaio. Porém, houve uma dificuldade para coordenar a gravação dos sons individuais, pois foram gravados em dispositivos distintos, em ambientes diversos, sendo mais complexo para mixá-los e sincronizá-los a fim de produzir um som harmonioso. Essa questão demandou habilidades técnicas e equipamentos especializados, sendo necessário a solicitação do trabalho de um técnico em som da universidade para tal, um elemento adicional fora do ambiente normal do curso e da realização da disciplina em modo presencial.

Muitos estudantes mostraram valorizar a experiência do canto em conjunto, grande parte da turma era de estudantes ingressantes e o ensino de canto coral na modalidade de ensino remoto dificultou uma interação e construção de relações de prática musical conjunta, bem como causou insegurança em alguns participantes em relação às suas habilidades como cantores. Apesar do apoio da professora e monitor, e de vasto material de ensino e aprendizagem, com diversos exemplos e fóruns disponíveis para dúvidas em todas as atividades semanais, ainda assim alguns estudantes não estavam certos quanto a parâmetros como afinação e andamento na execução do repertório ao fim do semestre.

Visto isso, chega-se à conclusão de que o modo de ensino remoto para a disciplina de Laboratório Coral I em 2021-2 foi uma adaptação necessária no contexto da pandemia de COVID-19, para tentar minimizar os problemas de represamento de alunos e atraso dos mesmos em seus cursos e, embora ofereça algumas vantagens em relação ao modelo de ensino presencial, como flexibilidade e capacidade de acessar o conteúdo a qualquer hora e em qualquer lugar, o ensino de canto coral remoto apresentou muitos desafios em comparação com o ensino presencial. Alguns desses não tendo sido possível chegar em uma resolução satisfatória, como, por exemplo, uma adaptação que pudesse suprir a experiência do canto conjunto em tempo real.

A falta de interação física entre os participantes, de contato imediato, a falta de equipamento e *softwares* adequados que não foram fornecidos pela universidade, a falta de uma

padronização na acústica dos ambientes, afetou a qualidade do som que os estudantes produziam e escutavam, impactando negativamente na motivação e experiência de aprendizado, assim como nas abordagens utilizadas pela professora durante o semestre.

## Referências

- AFRICA - Angel City Chorale, 2013. 1 vídeo (7:22 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-c9-poC5HGw&t=1s>. Acesso em 28 de nov. 2021.
- ÁGUAS de Março (Antonio Carlos Jobim) - São Vicente a Cappella, 2014. 1 vídeo (5:00 min). Publicado pelo canal São Vicente a Cappella. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoNTLimOPEY&t=1s>. Acesso em 22 ago. 2021.
- ALONGAMENTOS básicos, 2021. 1 vídeo (17:00 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jT7WzJb5Zfo&t=1s>. Acesso em 29 ago. 2021.
- ARI Barroso - Aquarela do Brasil - Coral Cantus Firmus - Medalha de Ouro - World Choir Games 2018, 2018. 1 vídeo (4:28 min). Publicado pelo canal Hamilton Ribeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rq4hTXoiUOY>. Acesso em 22 ago. 2021.
- BABA Yetu - Stellenbosch University Choir, 2018. 1 vídeo (3:42 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PCa8RxaOPW8&t=1s>. Acesso em 28 de nov. 2021.
- BAIXO STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lxFfKc82Rqg&t=2s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- BAIXOS + Todos - STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xl-05Qtpr2g&t=1s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- BEN E. King - Stand By Me, 2009. 1 vídeo (2:57 min). Publicado pelo canal Soulful Sounds. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwZNL7QVJJE&t=6s>. Acesso em 16 out. 2021.
- BORGES, Jane. Dinâmica de ensaio coral. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/9204246/UNIVERSIDADE\\_FEDERAL\\_DE\\_S%C3%83O\\_CARLOS\\_DINAMICA\\_DE\\_ENSAIO\\_CORAL](https://www.academia.edu/9204246/UNIVERSIDADE_FEDERAL_DE_S%C3%83O_CARLOS_DINAMICA_DE_ENSAIO_CORAL). Acesso em: 13 set. 2021.
- CANÇÃO Da Partida - Da História De Pescadores, 2018. 1 vídeo (3:06 min). Publicado pelo canal Dorival Caymmi - Tema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GayuxfLoFqE&t=2s>. Acesso em: 26 set. 2021.
- CANÇÃO da Partida (Marcha dos Pescadores - Dorival Caymmi) - Bogdan Plech, 2019. 1 vídeo (2:28 min). Publicado pelo canal Bogdan Plech. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZHUMJsq-Y8&t=1s>. Acesso em: 26 set. 2021.
- CARRINGTON, Simon. Uma mistura de idéias: uma abordagem para o canto em conjunto. Tradução de Edson Carvalho. Canto-Coral: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Brasília: Ano II, no 1, 2003.
- CLEMENTE, Louise. Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Itajaí. Florianópolis, 2014. p. 128-133. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de pós-graduação em Música, Florianópolis, 2014.
- COELHO, Helena Wohl. Técnica Vocal para Coros. Rio Grande do Sul: Sinodal, 1997.
- CORO da Osesp apresenta: "Suíte Nordestina", com arranjo de Ronaldo Miranda, 2020. 1 vídeo (5:16 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dwCnLE9dDB0&t=4s>. Acesso em 28 de nov. 2021.

- COSTA, Henrique Olival; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica. São Paulo: Editora Lovise, 1998.
- E-AULA UFPEL. Disponível em: <https://e-aula.ufpel.edu.br/>. Acesso em: 18 ago. 2022.
- EMERSON Lab Coral, 2021. 1 vídeo (25:08 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5POVREapsI&t=1s>. Acesso em 30 de nov. 2021.
- EXAME Vocal em Cantores Líricos, 2013. 1 vídeo (3:14 min). Publicado pelo canal fonolegal. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BLv\\_07Dul4U&t=61s](https://www.youtube.com/watch?v=BLv_07Dul4U&t=61s). Acesso em 29 ago. 2021.
- FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto Östergren. A PRÁTICA CORAL NA ATUALIDADE: SONORIDADE, INTERPRETAÇÃO E TÉCNICA VOCAL. Revista Hodie. Vol. 6, nº 1, p. 51-74. 2001.
- FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira. O Ensaio coral como momento de aprendizagem: A prática coral numa perspectiva de educação musical. Porto Alegre: UFRGS, 1990. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa pós-graduação em Música, Educação Musical, Porto Alegre, 1990.
- JUBIABÁ - Coro da OSESP, 2011. 1 vídeo (3:48 min). Publicado pelo canal ederaugustto. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=J4Qjaet0\\_hM&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=J4Qjaet0_hM&t=3s). Acesso em 22 ago. 2021.
- LABORATÓRIO Coral I Ufpel - Canção da Partida, 2021. 1 vídeo (2:20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9UKJFvhC5E&t=1s>. Acesso em 30 de nov. 2021.
- LABORATÓRIO CORAL I UFPEL - Nov/2021, 2021. 1 vídeo (6:35 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tlgaw97t3vw>. Acesso em 30 de nov. 2021.
- LABORATÓRIO CORAL I Ufpel - Stand by me, 2021. 1 vídeo (2:51 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x48cwQ7D7yg&t=2s>. Acesso em 30 de nov. 2021.
- MEZZO - STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=el7zGWfFiRU&t=2s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- MEZZO + Todos - STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Al-1udSy2ss&t=2s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- MILLER, Richard. The structure of singing. New York: G. Schirmer, 1986.
- MOORE, James A. Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999. Brasília. Anais... p. 47-52. 1999.
- OFULÚ Lorêrê - Coro da OSESP, 2011. 1 vídeo (2:19 min). Publicado pelo canal ederaugustto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l71YEnaG7mw&t=4s>. Acesso em 22 ago. 2021.
- PROJETO PEDAGÓGICO CURSO DE MÚSICA Linha de Formação Música Popular. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, CENTRO DE ARTES, Colegiado do Curso de Música - Bacharelado. Pelotas, agosto de 2012.
- REGÊNCIA + instrumental - Canção da Partida, 2021. 1 vídeo (2:19 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DnHlmO5igmU&t=1s>. Acesso em 08 out. 2021.
- SINFONIA 9 - Beethoven - Allegro Coral S.P, 2010. 1 vídeo (6:20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nJ04YsCP-IE&t=1s>. Acesso em 28 de nov. 2021.
- SOPRANO - STAND BY ME, 2021. (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxIRfmlqOM&t=2s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- SOPRANO + Todos - STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5DNDsjS944I&t=1s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- STAND BY ME - TODOS, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uw3qrUVw2og&t=1s>. Acesso em 22 de out. 2021.

- STAND by me + regência, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=weAgMSalkyg&t=2s>. Acesso em 22 de out. 2021.
- TENOR - STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Publicado pelo canal Daniela Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7gNd1994M4&t=2s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- TENOR + Todos - STAND BY ME, 2021. 1 vídeo (2:53 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=feB4JNx25w4&t=2s>. Acesso em 30 de out. 2021.
- TERCIOTE, Everton. CANTO CORAL NO ENSINO REMOTO: percepções sobre a adaptação da disciplina de Laboratório Coral I da UFPEL durante a pandemia de COVID-19. 2023. 144 f. Trabalho de conclusão de curso (Música Bacharelado em Canto) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.



# Dificuldade como critério de escolha de repertório para coro adulto amador: tendências da literatura

Willsterman Sottani  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
[willstermansottani@gmail.com](mailto:willstermansottani@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo é um relato da etapa de revisão de literatura da pesquisa de doutorado em andamento do autor, cujo problema é, em suma, a escassez de dispositivos consistentes para avaliação do grau de dificuldade do repertório coral à parte de catálogos preexistentes. O objetivo deste artigo é: verificar como a literatura aborda a questão da dificuldade de repertório para coro adulto amador, identificando tendências; e elencar parâmetros para avaliação dessa dificuldade. Observou-se que a dificuldade de uma obra coral: está relacionada ao tempo de ensaio demandado para preparar essa obra; se evidencia principalmente nas pequenas dimensões da obra; e que somente se manifesta na relação entre a obra e um coro. Uma busca exploratória confirmou substancial inconsistência na relação entre métodos existentes para classificação de repertório coral por grau de dificuldade. Uma pesquisa bibliográfica em bases acadêmicas demonstrou que a dificuldade é considerada um entre muitos critérios possíveis para a escolha de repertório – não o mais importante deles, porém um critério muito relevante, recorrente em mais da metade dos autores estudados. Finalmente, foi realizado um levantamento de parâmetros associados a dificuldade na bibliografia, em seguida organizados entre parâmetros de composição e parâmetros de habilidades e características do coro e dos coristas, além de várias subcategorias. Esses parâmetros contribuirão para a construção de um index analítico que é um dos objetivos da pesquisa de doutorado referida anteriormente.

**Palavras-chave:** Coro amador, Coro adulto, Repertório coral, Critérios de escolha de repertório, Parâmetros de dificuldade de repertório.

## Difficulty as a criterion for repertoire selection for adult amateur choirs: trends in the literature

**Abstract:** This article is a report of the literature review stage of the author's ongoing doctoral research, which addresses the problem of the lack of consistent assessment tools for evaluating the difficulty level of choral repertoire beyond preexisting catalogs. This article aims: to examine how the literature approaches the issue of repertoire difficulty for amateur adult choirs, identifying trends; and to list parameters for assessing such difficulty. It was observed that the difficulty of a choral work: is related to the rehearsal time needed to prepare the work; is evident especially in the small dimensions of the work; and is only manifested in the relationship between the work and a choir. An exploratory search confirmed significant inconsistency in the relationship amongst existing methods for classifying choral repertoire by difficulty level. A literature search in academic databases demonstrated that

difficulty is considered one of many possible criteria for repertoire selection – not the most important one, but a highly relevant criterion recurring in over half of the authors studied. Finally, a survey of parameters associated with difficulty in the bibliography was conducted. The items found were organized into parameters of composition and of choir and chorister's skills and characteristics, along with several subcategories. Such parameters will contribute to the construction of an analytical index, which is one of the objectives of the aforementioned doctoral research.

Keywords: Amateur choir, Adult choir, Choral repertoire, Repertoire selection criteria, Repertoire difficulty parameters.

## Introdução

Quando um regente coral, e especialmente um regente de coros amadores, se muda de localidade ou até mesmo de sala de ensaio, é muito provável que também esteja trocando de coro. E, caso ele não se mude e permaneça com o mesmo grupo por vários anos, é muito provável que haja rotatividade no corpo de cantores com o passar do tempo e que, como resultado, as possibilidades musicais sofram transformações as mais diversas. O regente coral, portanto, deve estar sempre preparado para “tocar” um novo “instrumento”, com diferentes sons, “dedilhado”... e habilidade. Parte dessa condição é estar apto a sempre escolher repertório que corresponda ao idioma de seu “instrumento” – um coro, no geral, e seu coro atual, em particular. Portanto, são principalmente as habilidades técnico-expressivas do “instrumento”, do coro, e não do “instrumentista”, o regente, que determinarão o limite a ser respeitado ou desafiado para a escolha do repertório. E respeitar ou desafiar os limites significa ter consciência de quão difícil ou fácil é uma obra coral para o grupo.

Para facilitar o trabalho do regente, é possível encontrar listas de repertório organizadas por níveis de dificuldade em catálogos de editoras, de instituições ligadas à música coral, de compositores e em antologias corais. Contudo, tem-se observado substancial inconsistência ao se relacionarem os métodos de classificação adotados pelas várias fontes, como se verá ao longo deste artigo e como já foi pontuado por Mehaffey (2005, p. 84). Nota-se que há poucos dispositivos que forneçam ao regente coral um meio objetivo e auxiliar para avaliar o grau de dificuldade do repertório à parte de tais listas prontas – Mehaffey é uma exceção notável. Por conta disso, quando o regente não pretende montar todo o repertório a partir de listas prontas, frequentemente resta-lhe fazer uma classificação subjetiva – que, por sua natureza, pode demandar tempo significativo de reflexão, além de grande conhecimento e bagagem prática. Por isso, a consciência do limite a ser respeitado ou desafiado no processo de escolha de repertório pode ser um pouco turva para jovens regentes ou para estudantes de regência.

O presente artigo é um relato da etapa de revisão de literatura inserida na pesquisa de doutorado em andamento do autor. Um dos objetivos dessa investigação em andamento é a construção de um índice de parâmetros para determinação do grau de dificuldade de uma obra coral em função de um coro. Assim, pretende-se contribuir para uma mitigação do problema, apresentado no parágrafo anterior, através da proposição de um recurso metodológico com potencial de resultados mais rápidos e precisos no processo de escolha de repertório. O objetivo específico do presente artigo, por sua vez, é verificar como a

literatura aborda a questão da dificuldade de repertório para coro adulto amador, quais são as tendências e, na medida do possível, extrair, dos diversos textos, parâmetros para alimentar o referido índice futuramente.

Planeja-se que o índice mencionado venha a ser constituído por uma série de parâmetros composicionais de uma obra coral e parâmetros de habilidades e características do coro e dos cantores. Espera-se que esse dispositivo facilite a seleção de repertório, o planejamento de ensaios e mesmo o planejamento do programa de concerto, enquanto sua aplicação contribua para favorecer uma melhora sistemática das habilidades musicais e vocais dos cantores individuais e do coro como um todo. Em sua etapa final, o índice deverá trazer parâmetros não apenas codificados e categorizados, mas também ponderados – isto é, com atribuição de valor relativo de grau de dificuldade para cada parâmetro.

A questão dos parâmetros e dos graus de dificuldade com a perspectiva de aprendizagem já é bem desenvolvida quando se trata de música para orquestra e banda. No Brasil, Dario Sotelo foi um dos precursores dessa discussão, tendo publicado uma tabela de parâmetros técnicos e musicais de dificuldade para sopros (SOTELO, [201-?]) que se tornou referência para vários outros estudos. Um exemplo é a dissertação de mestrado de Lage (2012), que propõe uma sistematização do processo de escolha de repertório para bandas associado à classificação por dificuldade segundo a tabela de Sotelo. No contexto da música para orquestra, a dissertação de Bueno (2016), embora não utilize o trabalho de Sotelo como referência, adota a mesma abordagem e agrega a perspectiva da aprendizagem progressiva como uma das mais importantes aplicações da classificação do repertório por níveis de dificuldade.

Muitas pesquisas valiosas têm-se desenvolvido com outras óticas importantes sobre canto coral e regência coral. Como exemplos, Richmond (1990), Reames (1992), Apfelstadt (2000) e Canfield (2009) são alguns autores que mencionam a necessidade de o regente adotar critérios específicos para a escolha de repertório qualificado que favoreça a aprendizagem musical agradável e, ao mesmo tempo, abrangente e profunda. Reames (1992), Forbes (2001) e Canfield (2009) apresentam visões quantitativas detalhadas dos critérios de seleção de repertório adotados por regentes americanos em coros de escolas que equivalem ao ensino médio no Brasil. Os cinco autores acima citam o grau de dificuldade como um dos critérios, mas não sugerem objetivamente como determinar esse grau para uma obra. Brunner (1992) sugere uma lista de verificação de parâmetros para auxiliar o regente coral na escolha do repertório, mas não associa os parâmetros a valores que possam retornar uma gradação de dificuldade.

As próximas seções buscam examinar mais de perto o campo da classificação de repertório coral por grau de dificuldade. Antes de tudo, trabalha-se uma definição para o que seja “dificuldade” ou “grau de dificuldade”. Posteriormente, é realizada uma busca exploratória pela internet aberta, seguida de uma pesquisa bibliográfica mais sistemática em bases de dados acadêmicas, ambas as buscas com suas respectivas análises e discussões. A busca exploratória demonstra a existência do problema, enquanto a pesquisa bibliográfica, além de aprofundar nessa demonstração, faz uma ampla caracterização da problemática – isto é, do conjunto de problemas em torno do problema principal – e provê listas de parâmetros para posteriormente alimentarem o índice que é um dos objetivos da pesquisa.

A referida investigação em andamento vem sendo delimitada pelo universo dos coros adultos amadores mistos brasileiros que se interessam pela preparação de música *a cappella* composta originalmente para coro. Mais especificamente, o estudo se aplica ao repertório representado por partituras: cujas figuras de som indiquem sempre alturas e durações definidas; cujo texto sempre envolva formação de sílabas com consoantes e vogais; e cujas figuras rítmicas de som sempre correspondam à duração das vogais e não das consoantes ou de qualquer outro tipo de som. Tal especificação trata-se apenas de uma proposta de delimitação e não pretende excluir sumariamente do repertório coral universal qualquer outra obra dita “coral” que possa ser adequadamente interpretada por um coro.

## Definindo dificuldade

Alguma relação entre grau de dificuldade de uma obra coral e tempo de ensaio disponível vem sendo observada pontualmente por diversos autores, ao tratarem dos dois problemas no mesmo contexto – por exemplo, Gerow (1964), Brunner (1992), Webb (2007), Hyman (2009) e Miguel *et al.* (2020b). Realmente, um efeito importante da diferença de graus de dificuldade entre duas obras corais possíveis de serem executadas expressivamente por determinado coro é a diferença de tempo necessário para o preparo de cada uma, desde a leitura até a condição adequada para a execução. Ou seja, o grau de dificuldade de uma obra para certo coro poderia ser definido, ainda que de forma muito imprecisa, pelo tempo aproximado que esse coro levaria para prepará-la. Imprecisa, porque a condição de estar a obra “pronta para a execução musical” fica tipicamente no âmbito da subjetividade. Isto é, depende de alguém dizer, embasado em fundamentação teórico-prática e em sensibilidade, que a obra esteja “pronta”. Adicionalmente, é importante considerar que fatores não musicais também impactam o tempo final de preparação de uma obra e não têm relação com seu grau de dificuldade, como humor dos cantores, estado de saúde, clima e até

mesmo a apresentação visual da partitura ou o estado de conservação das cadeiras na sala de ensaio.

LaRue (1992) desenvolve um processo de análise musical em que os elementos de uma obra são observados a partir de três pontos de distanciamento, de modo que se avaliam as pequenas, médias e grandes dimensões de uma partitura. De acordo com o autor, é nas pequenas dimensões, isto é, no “nível da frase”, que os problemas de execução musical tendem a se concentrar (p. 9). Em outras palavras, essa é a dimensão com maior possibilidade de contribuir para a definição do grau de dificuldade de uma obra. Note-se que existe uma relação entre dificuldade de preparação de uma obra coral no nível das pequenas dimensões e, mais uma vez, o tempo de ensaio demandado para essa preparação.

No âmbito da música coral, os parâmetros composicionais presentes nas pequenas dimensões não produzem sensação de dificuldade se considerados apenas no contexto de uma partitura. É necessário que os parâmetros estejam inseridos em uma relação entre elementos da composição musical e as habilidades e características de um coro. Uma relação que está presente, mas nem sempre é expressa em textos que tratam de dificuldade de repertório. Nessas discussões, por pragmatismo, é comum que autores categorizem as peças corais em várias faixas consecutivas de dificuldade – por exemplo, Mehaffey (2005) – ou os coros em faixas de habilidades – por exemplo, Brinson e Demorest (2014).

Brinson e Demorest (2014), tratando de coros de escolas que equivaleriam aos ensinos fundamental II e médio no Brasil, trazem especificações detalhadas e extremamente úteis para a definição de três categorias de coros com base em níveis de habilidade – iniciante, intermediário e avançado (p. 75-78) – através dos quais conhecimentos e habilidades devem ser revisitados e aprimorados em cada nível, conforme o grupo avança em um currículo espiral (p. 74). A relação composição-coro está presente em vários parâmetros que os autores utilizam para construir cada categoria. Por exemplo, na determinação de qual categoria inclui um coro capaz de cantar música a duas ou três vozes, ou de cantar música a quatro ou cinco vozes – o que implica a adequação de um repertório para um coro. Em outras palavras, é claro, uma peça que se adequa a um coro incluído em um nível deve ser mais fácil para esse coro do que uma peça que se adequa à próxima categoria – esta última, inclusive, pode nem mesmo ser viável para aquele coro. Trata-se, portanto, de uma perspectiva sobre o grau de dificuldade do repertório sob o ponto de vista do nível de habilidade do coro.

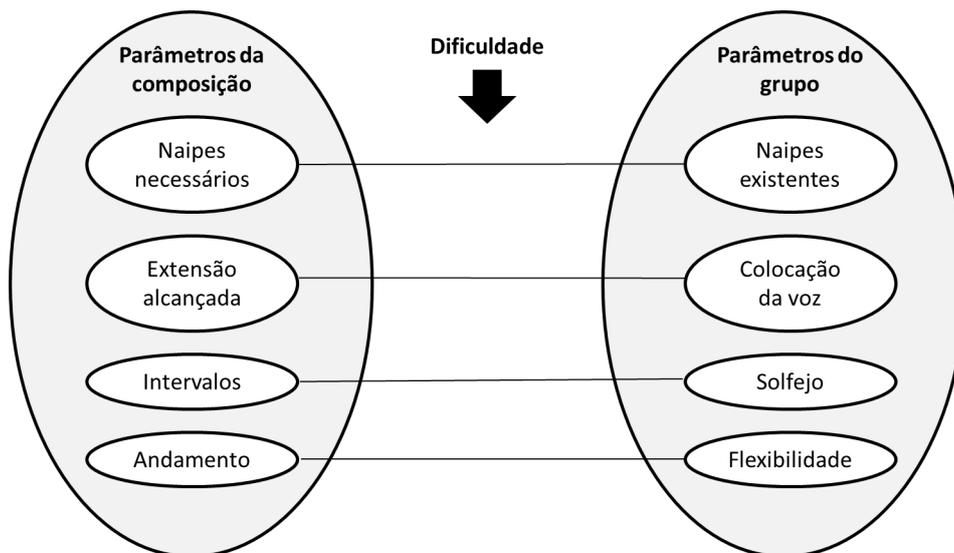
Mehaffey (2005) é um dos editores dos três primeiros volumes de um abrangente catálogo crítico de repertório coral cuja proposta é auxiliar regentes e professores de canto coral na

escolha e na preparação do repertório. O autor, por sua vez, propõe uma gradação em cinco níveis para dificuldade de repertório sob a perspectiva de elementos composicionais (p. 83-86). Em Mehaffey, a relação composição-coro está expressa no texto: os níveis de dificuldade 1 a 3 corresponderiam ao que um coro mediano de ensino médio, no contexto das escolas públicas americanas, seria capaz de executar (p. 84). No entanto, um passo à frente da maioria das classificações de dificuldade de repertório disponíveis, o autor divide o processo de gradação em duas ações paralelas – avaliação de desafios vocais e avaliação de desafios tonal-rítmicos – e uma ação consequente – avaliação de dificuldade geral, que seria uma média das ações anteriores. O que significa que uma peça deveria ser classificada três vezes, permitindo uma gradação diferente em cada ação, e que um regente deveria considerar isso ao tomar decisões.

O estudo em andamento, do qual o presente artigo é uma etapa, prevê um desdobramento do tipo de categorização de Mehaffey (2005, p. 83-86), quebrando as linhas divisórias entre os níveis, criando uma escala universal contínua, e dividindo cada ação em várias mais específicas, permitindo mais classificações diferentes para uma única peça. Além disso, segundo tal previsão, cada coro deverá encontrar sua própria colocação nessa escala universal como um intervalo limitado da mesma. Um intervalo limitado, mas não congelado, um intervalo expansível e tão contínuo quanto toda a escala principal. Assim, a difícil tarefa de classificar a diversidade de coros existentes por listas pré-definidas de habilidades deixaria de ser necessária, ao passo que expressões como “obra difícil”, “repertório moderado” e “peça fácil” deixariam de encontrar correspondência em uma escala universal e passariam a ter significados específicos no intervalo, dessa escala, em que se acomoda cada grupo coral.

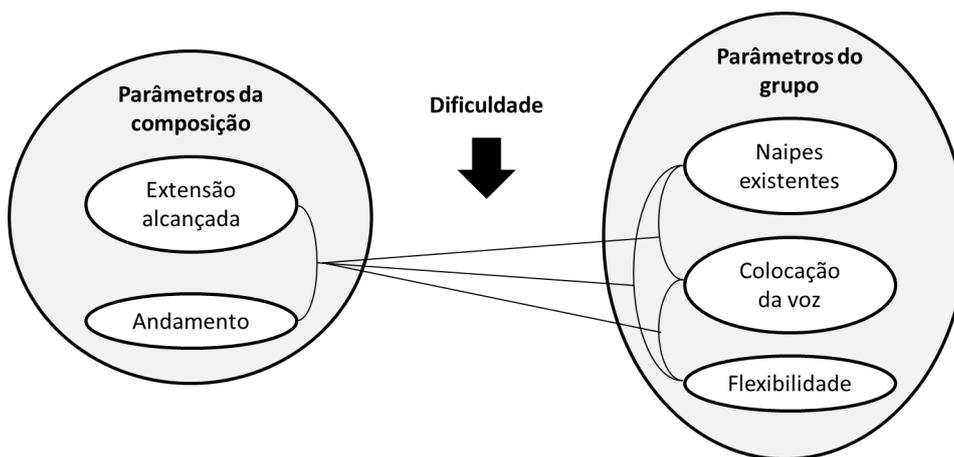
LaRue (1992, p. 86) destaca, ao discutir análise melódica, que nenhum elemento deve ser considerado isoladamente, mas deve ser pesado conforme suas relações com outros elementos. No presente estudo, da mesma forma, considera-se que as relações entre os parâmetros contribuem para definir o grau de dificuldade de uma obra – não apenas na correspondência entre parâmetros da composição e parâmetros do coro – habilidades e características –, mas também na correspondência das relações existentes entre os parâmetros da composição com as relações existentes entre os parâmetros do grupo. A Figura 1 e a Figura 2 ilustram essa proposição.

Figura 1 – Possível dificuldade estabelecida pela correspondência de quatro parâmetros da composição com quatro parâmetros do coro. A figura representa uma lista reduzida de parâmetros para fim de ilustração.



Fonte: Elaboração do autor.

Figura 2 – Possível dificuldade estabelecida pela correspondência de uma relação entre dois parâmetros da composição com as relações entre três parâmetros do coro. A figura representa uma lista reduzida de parâmetros para fim de ilustração.



Fonte: Elaboração do autor.

A atribuição de pesos aos parâmetros envolvidos sugere ainda uma avaliação da “densidade média de dificuldade” da obra. Tal densidade seria uma razão em que: o numerador representasse o grau de dificuldade da obra; e o denominador fosse a duração aproximada da obra em minutos. Aqui, o grau de dificuldade é caracterizado pela recorrência e pelos pesos dos parâmetros da obra e do coro, assim como pelas relações existentes entre eles, o que, como já foi dito anteriormente, impacta no tempo que será gasto em ensaio com aquela obra. Portanto, a densidade média de dificuldade é diretamente proporcional à demanda de ensaio e inversamente proporcional à contribuição da obra para uma apresentação em termos de duração – o que faz que uma avaliação

dessa densidade possa ter aplicação direta no planejamento de um programa de concerto. Por exemplo, duas obras com durações diferentes podem oferecer o mesmo grau de dificuldade, ou seja, podem demandar o mesmo tempo de preparação em ensaios. Porém, entre as duas, aquela que apresentar menor densidade média de dificuldade será a que renderá mais tempo para uma apresentação – por ser a obra que dura mais. Por outro lado, note-se que duas outras obras podem ter a mesma duração, mas apresentar distintas densidades médias de dificuldade. Neste caso, a obra que apresentar maior densidade será a que demandará mais tempo de preparação, por ser a mais difícil – embora as duas obras, ao final, venham a resultar na mesma duração para um concerto. Obviamente, a duração de uma obra não é o critério mais importante para escolha de repertório, mas deve ser levada em consideração quando se trata de tempo de palco.

Para consecução do objetivo da pesquisa de que este artigo faz parte, é necessário explorar uma grande variedade de elementos que possam contribuir para estabelecimento de grau de dificuldade, ou seja, de parâmetros composicionais detectáveis nas pequenas dimensões de uma obra coral, os quais, em uma relação com as habilidades e características de certo coro, possam impactar na demanda de tempo de preparação. Na atual etapa desta pesquisa, propõe-se, com base em uma revisão de literatura, a elaboração de listas de parâmetros composicionais e parâmetros de habilidades e de características corais, sem necessariamente estabelecer qualquer tipo de peso entre esses parâmetros.

Antes de proceder à construção dessas listas de parâmetros, as próximas seções apresentam detalhadamente o problema de pesquisa e seu contexto.

## Busca exploratória

A busca exploratória usou o buscador Google principal e baseou-se na expressão “catálogo coral por nível de dificuldade”, em inglês<sup>1</sup>. Todos os links das dez primeiras páginas resultando as palavras “coral” e “dificuldade” foram acessados, após o que foram mantidos apenas aqueles cujo conteúdo inclui classificação de repertório por dificuldade. Alguns resultados acessados não foram sobre música vocal-coral, mas sobre coros de metais ou de sinos de mão. Tais resultados foram excluídos da listagem a seguir. Os resultados remanescentes foram organizados em 4 categorias na Tabela 1: editoras; catálogos temáticos; instituições; e compositores. Os itens dentro de cada categoria foram ordenados alfabeticamente pelos títulos.

---

<sup>1</sup> “*choral catalogue by difficulty level*”

Tabela 1 – Resultado da busca exploratória por graus de dificuldade de repertório coral.

Autor (ano)	Título	Níveis de dificuldade
<b>Editoras</b>		
ALAN SIMMONS MUSIC, 2022	Alan Simmons Music	<i>very easy; easy; capable; skilled; advanced</i>
CONCORDIA PUBLISHING HOUSE, 2022	Concordia Publishing House	<i>easy; medium-easy; medium-difficult; difficult</i>
CYPRESS CHORAL MUSIC, 2022	Cypress Choral Music	<i>easy; moderate or approachable; difficult</i>
DISCOVERWORSHIP.COM, 2022	Discover Worship	<i>easy; medium; difficult</i>
GRAPHITE PUBLISHING, 2022	Graphite Publishing	1 a 5 (números)
OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2022	Oxford University Press	<i>very easy; easy; moderately difficult; difficult</i>
PAVANE PUBLISHING, 2022	Pavane Publishing	<i>easy; medium easy; medium; medium advanced; advanced</i>
SANTA BARBARA MUSIC PUBLISHING, [2022]	Santa Barbara Music Publishing	<i>easy; medium; difficult</i>
SELAH PUBLISHING CO., 2022	Selah Publishing	<i>easy; moderately easy; moderately difficult; difficult</i>
<b>Catálogos temáticos</b>		
BROWN, 2021	<i>A thematic catalog of the choral and solo vocal compositions of Margaret Vardell Sandresky</i>	<i>easy; intermediate; advanced</i>
SPICER, 2011	<i>Britten choral guide: with repertoire notes</i>	1 a 5 (números)
YOUNG, 1985, <i>apud</i> YALE UNIVERSITY LIBRARY, 2021	<i>Choral educators resource handbook</i>	-
WHITE, 1996, <i>apud</i> HARDIN-SIMMONS UNIVERSITY, 2014, p. 8	<i>Choral music by African American composers: A Selected, Annotated Bibliography</i>	-
BURNSWORTH, 1968, <i>apud</i> HARDIN-SIMMONS UNIVERSITY, 2014, p. 8	<i>Choral music for women's voices: an annotated bibliography of recommended works</i>	-
BEATTY, 2021	<i>Choral works by Canadian composers, a selective guidelist</i>	<i>easy; medium; difficult</i>
SCHNIPKE, 2008	<i>Gwyneth Walker: an annotated bio-bibliography of selected works for mixed chorus</i>	<i>easy; moderate; moderately difficult; difficult</i>
DEVENNEY; JOHNSONS, 1993, <i>apud</i> HARDIN-SIMMONS UNIVERSITY, 2014, p. 9	<i>The chorus in opera: a guide to the repertory</i>	<i>easy; medium; moderately difficult; difficult</i>
WHITE, 1990, <i>apud</i> HARDIN-SIMMONS UNIVERSITY, 2014, p. 11	<i>Twentieth-Century Choral Music: An Annotated Bibliography of Music Suitable for Use by High School Choirs</i>	-
<b>Instituições</b>		
C4 NETWORK, [202-?]	C4 Network	1 a 5 (números)
FLORIDA VOCAL ASSOCIATION, [2020?]	Florida Vocal Association	<i>easy; moderately easy; moderate; moderately difficult; difficult</i>
CHURCH MUSIC INSTITUTE, 2022	The Sacred Choral Library, Church Music Institute	-
INDIANA UNIVERSITY, 2022	Virtual Choral Library, Indiana University Bloomington	-
<b>Compositores</b>		
BULLARD, [2022]	Alan Bullard	<i>junior; intermediate; advanced</i>
DROGIN, 2022	Barry Drogin and Baruch Skeer	<i>minimal; minimal to moderate; moderate</i>
CAREY, [202-?]	Paul Carey	1 a 5 (números)
MILLIKEN, 2015	Sandra Milliken	<i>easy; intermediate; advanced</i>
CONNER, [202-?]	Stef Conner	<i>very easy; easy; medium; advanced; professional</i>

Fonte: Elaboração do autor.

É importante enfatizar que todos os esforços empreendidos, pelos autores listados, para descrever, distinguir ou simplesmente mencionar os níveis de dificuldade são de grande importância para esta investigação, bem como, é claro, para seus próprios leitores e

clientes. Nenhuma observação ou afirmação nos parágrafos a seguir diminui tal significância. Pelo contrário, elas destacam que esses esforços buscam devidamente atender a uma demanda real, ao mesmo tempo em que elas demonstram a urgência de mais discussão.

Os 27 autores listados na Tabela 1, acima, mencionam nível de dificuldade de repertório coral no site ou no arquivo, 21 deles discriminando diferentes quantidades de níveis por números ou por uma variedade de nomes: 8 autores discriminam 3 níveis; 5 discriminam 4; e 8 discriminam 5. Além dos números, as expressões utilizadas são: *very easy*; *minimal*; *junior*; *easy*; *medium easy*; *moderately easy*; *minimal to moderate*; *capable*; *medium*; *intermediate*; *moderate*; *approachable*; *medium difficult*; *moderately difficult*; *medium advanced*; *skilled*; *difficult*; *advanced*; e *professional*.

À primeira vista, alguns termos parecem se correlacionar, como “*advanced*” e “*difficult*”. Por outro lado, há termos que não se encaixam facilmente em uma escala sem explicação, como “*capable*”. Ambos os casos, no entanto, são igualmente problemáticos, porque uma mesma palavra pode não significar a mesma coisa para dois autores. Percebem-se esses entraves ao se compararem as explicações de seis autores para os níveis que eles discriminam: Alan Simmons Music (2022); Brown (2021); C4 Network ([202-?]); Conner ([202-?]); Schnipke (2008); e Selah (2022).

A explicação para o termo “*advanced*”, por exemplo, de Brown (2021, p. 3), corresponde a um grau de dificuldade a menos que o mesmo termo para Alan Simmons Music (2022). Para Brown, o termo refere-se a repertório adequado para coros médios e grandes, requerendo cantores mais avançados no coro – sem, necessariamente excluir a participação de cantores menos habilidosos. Para Alan Simmons Music, o mesmo termo refere-se a repertório adequado para coros constituídos por cantores selecionados ou para coros profissionais – o que implica, na maioria das vezes, coros muito pequenos, como observa Cypress Choral Music (2022).

O termo “*easy*” também oferece problemas. Conner ([202-?]), por exemplo, menciona que, nesse nível, a harmonia e o ritmo são convencionais e intuitivos, coincidindo com Alan Simmons Music (2022) e Brown (2021, p. 3). Conner ainda menciona que o nível requer pouca independência de vozes, a qual Brown (2021, p. 3) associa à escrita de hino no mesmo nível. Porém, Conner inclui nesse nível a possibilidade de características desafiadoras ocasionais, o que corresponderia ao nível “*capable*” de Alan Simmons Music e não ao nível “*easy*”. Além disso, Conner diz que seu repertório “*easy*” é pensado para ser aprendido especialmente “de ouvido”, o que, em Alan Simmons Music, corresponderia ao nível “*very easy*”, adequado para coros com limitada habilidade de leitura.

Outro entrave é a correspondência não linear entre escalas de números e escalas de palavras. Schnipke (2008, p. 44) define seus níveis de dificuldade em função de tipos de coros. C4 Network ([202-?]), embora não mencione tipos de coros na explicação para seus níveis de dificuldade, usa a tabela de Mehaffey (2005, p. 83-86), que, por sua vez, como já foi dito, define os níveis de dificuldade 1 a 3 como acessíveis para um coro mediano de ensino médio (MEHAFFEY, 2005, p. 84). De fato, Schnipke (2008, p. 44) discrimina um nível “acessível à maioria dos coros de ensino médio” que, no entanto, é seu segundo nível, ou “*moderate*”, e não o terceiro. Logo, os níveis 1 e 2 de C4 Network teriam de se encaixar em um único nível de Schnipke (2008, p. 44), o nível “*easy*”.

Além de não coincidirem seus níveis, os autores diferem em critérios. A explicação de C4 Network ([202-?]) é totalmente focada em detalhes da construção da peça, sob a perspectiva de voz, melodia, harmonia, dinâmica e ritmo. É a descrição mais sistemática. Alan Simmons Music (2022) se concentra em informações breves e gerais sobre quantidade de vozes, acompanhamento, harmonia e ritmo, bem como sobre o nível das habilidades gerais de leitura dos cantores. Brown (2021, p. 3) segue outra linha, associando os níveis principalmente a tamanhos de coros e desenvoltura musical coletiva geral. Schnipke (2008, p. 44) associa os níveis a categorias de coros. E Conner ([202-?]) mescla todos esses tipos de informação para trazer uma perspectiva distinta, adicionando aos critérios a funcionalidade do repertório.

Selah Publishing (2022), associa, de forma concisa, quatro níveis às quantidades de ensaios necessárias para se preparar uma peça: “*easy*”, para um a dois ensaios; “*moderately easy*”, para dois a quatro ensaios; “*moderately difficult*”, para dois a seis ensaios; e “*difficult*”, para três a oito ensaios. Tentar corresponder esses 4 níveis às explicações dos outros autores certamente incorreria em erro. Pode-se defender a coincidência de termos, mas, como já visto nos parágrafos anteriores, eles não significam necessariamente a mesma coisa. Ainda sabendo que o repertório da Selah Publishing é dedicado a coros de igreja, que são mencionados por Schnipke (2008, p. 44), isso não implica que uma peça “*easy*” do catálogo de Schnipke possa estar pronta em 2 ensaios, ou uma “*moderately difficult*” em 6, como sugere a Selah Publishing para as peças de seu próprio catálogo. Inclusive, mesmo o site da Selah Publishing afirma que sua classificação é subjetiva e apenas estimativa – para os coros da igreja. Mas alguém ainda poderia se perguntar sobre os tipos de igrejas e de coros em tais igrejas que estão sendo referidos.

A discrepância ou a inconsistência entre termos e expressões iguais para discriminar níveis de dificuldade acontece também entre números iguais. Sem detalhes, quem poderia, por

exemplo, garantir que o nível 3 da Graphite Publishing (2022) e o nível 3 de Spicer (2011) significam o mesmo grau de dificuldade?

Outros dois autores fornecem explicações associadas ao nível de dificuldade, a saber: Beatty (2021); e Cypress Choral Music (2023). Beatty coordena um catálogo em que colaboradores analisam uma série de obras corais. Na análise, há um campo para justificarem a gradação de dificuldade. Cada colaborador preenche esse campo com base em seus próprios critérios e com suas palavras. Então, não são estabelecidos critérios padronizados. Cypress Choral Music defende a importância de se considerar o grau de dificuldade como critério composicional, com uma perspectiva de mercado, porém não fornece explicação para cada nível de dificuldade, assim como outros autores que discriminam níveis.

Não foi possível acessar na íntegra os autores para os quais a Tabela 1 não discrimina níveis de dificuldade particulares por nomes ou números.

Esta busca exploratória destaca autores que tornaram públicos os parâmetros que adotam na classificação de seu próprio repertório por graus de dificuldade. Tais autores contribuem substancialmente para facilitar a tarefa de regentes na escolha de repertório para seus coros, desde que os regentes apliquem os parâmetros em obras dos catálogos específicos aos quais essas obras se vinculam – uma vez que as gradações nem sempre se equivalem entre os autores, assim como os parâmetros não coincidem. O problema é que a classificação de uma peça poderá retornar um resultado diverso para um mesmo coro a cada vez que ela for analisada segundo os critérios de um autor diferente – certa obra poderá ser considerada difícil e moderada para um mesmo coro, por exemplo. Tal discrepância contribui para demonstrar a necessidade de aprofundamento na discussão sobre graus de dificuldade e, portanto, justifica o presente estudo.

A próxima seção descreve o processo de busca da literatura principal que virá a alimentar as listas de parâmetros ao final deste artigo.

## Literatura principal

As bases de dados acessadas para esta pesquisa bibliográfica foram:

- os sistemas de bibliotecas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP),
- o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),

- o Journal Storage (JSTOR),
- a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD),
- os anais das últimas 5 edições de 2 grandes congressos nacionais de música do Brasil, a saber, os realizados pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

Algumas dessas bases são interligadas. Por exemplo, as bibliotecas das universidades fornecem resultados do Portal CAPES, que, por sua vez, fornece resultados do JSTOR, de modo que alguma redundância foi observada, como esperado. Mesmo assim, consultá-las separadamente mostrou-se útil, pois muitos títulos encontrados estavam aparentes ou disponíveis em apenas uma delas. O buscador Google Acadêmico foi utilizado como ferramenta adicional e, apesar dos muitos resultados redundantes com as bases de dados, foi útil para se encontrarem títulos que não apareceram antes, especialmente teses de doutorado e dissertações de mestrado produzidas no exterior.

O recorte temporal aparente na busca em anais de congressos da ABEM e da ANPPOM trata-se meramente de recurso para viabilizar a realização deste trabalho – que, idealmente, poderia ser expandido para acessar todas as revistas e todos os congressos de música brasileiros disponíveis *online*. Observe-se não foi adotado qualquer recorte temporal nas buscas em todas as outras bases, independentemente do idioma, justamente para que os resultados fossem tão abrangentes quanto possível.

Em conformidade com o objetivo deste estudo, a busca baseou-se na expressão “repertório coral”, que foi pesquisada em combinação com as seguintes expressões: “critérios de seleção”; “critérios de escolha”; “nível de dificuldade”; e “sistema de classificação”. As expressões foram pesquisadas em português, inglês e espanhol, de acordo com a abrangência de cada buscador utilizado. Diante da grande quantidade de resultados, realizou-se uma delimitação a partir dos títulos, conforme os critérios a seguir.

Foram selecionados os títulos contendo termos e expressões relacionados aos seguintes:

- Pesquisa; repertório: estado da arte;
- Repertório; literatura: escolha; seleção; critérios de; parâmetros de;
- Planejamento: ensaio; apresentação;

Conforme as três etapas a seguir, foram excluídos títulos:

- relacionados a listagem de repertório, mas não aos critérios de listagem;
- relacionados a critérios de listagem de repertório, mas claramente não a critérios técnico-musicais ou vocais;

- contendo termos relacionados aos listados abaixo, exceto quando não restritivos:
  - níveis de escolaridade abaixo de “graduação”: ensino fundamental I; ensino fundamental II; ensino médio;
  - idades diferentes de “adulto”: crianças; adolescentes; idosos; jovens – quando equivalentes a “adolescentes”;
  - gêneros: feminino; mulheres; meninas; masculino; homens; meninos;
  - tamanhos de um coro: grande; pequeno; câmara;
  - estilos de época, estilos étnicos ou gênero musical: Renascimento; Barroco; Clássico; Romântico; Moderno; Contemporâneo; música étnica; ópera; sacro; religioso; adoração;
  - o *métier* do regente não implicando diretamente técnicas musicais: administrativo; organizacional.

Essa lista de termos é limitada aos que ainda apareceram na última etapa do recorte e não compreende necessariamente todos os termos presentes em títulos excluídos nas duas primeiras etapas.

Após aplicados os critérios mencionados, restaram 41 itens, dos quais um acabou sendo excluído por não tratar de música coral no corpo do texto. Os autores de títulos na categoria “estado da arte” também sugeriram muitos títulos, alguns dos quais já haviam aparecido nesta busca, enquanto outros não. Destes últimos, três vieram a ser incluídos para revisão por corresponderem aos critérios adotados nesta busca: Davis (2006) e DeVenney (2005) são referidos por Noble (2020); e Camargo (2010) é referido por Clemente e Figueiredo (2014). Assim, a lista final apresenta 43 itens.

Embora a busca tenha sido realizada em três idiomas, apenas inglês (31)<sup>2</sup> e português (12) retornaram títulos que puderam ser considerados diante dos critérios adotados. Tais títulos foram distribuídos em seis categorias temáticas:

- Categoria temática 1: estado da arte sobre canto coral e repertório (5);
- Categoria temática 2: abordagem geral sobre repertório coral (3);
- Categoria temática 3: abordagem geral sobre escolha de repertório coral (12);
- Categoria temática 4: escolha de repertório coral em contextos específicos (10);
- Categoria temática 5: planejamento de ensaio coral (7); e
- Categoria temática 6: planejamento de apresentação coral (6).

Foram detectados oito gêneros textuais, a saber: capítulo de livro (1); tese de doutorado (6); dissertação de mestrado (6); artigo (11); trabalho publicado em anais (6); ensaio (13); e coluna de notícias (1). Alguns trabalhos em inglês, na verdade, se encontraram em um ponto difuso entre artigo e ensaio, de modo que outros leitores poderão decidir sua

---

<sup>2</sup> Números entre parênteses representam a quantidade de trabalhos correspondentes.

classificação de maneira diferente. Quatro trabalhos em inglês não puderam ser acessados na íntegra, de modo que apenas seus resumos foram considerados nesta revisão, a saber: teses de doutorado (3); e ensaio (1). A Tabela 2 oferece um detalhamento dessas informações:

Tabela 2 – Lista final da busca bibliográfica nas bases de dados.

Autor	Ano	Título	Gênero
<b>Categoria temática 1: estado da arte sobre canto coral e repertório</b>			
CLEMENTE; FIGUEIREDO	2014	O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral	Trabalho publicado em anais
MIGUEL <i>et al.</i>	2020a	A pesquisa sobre canto coral nos anais da ANPPOM no período de 2015 a 2019 na subárea Educação Musical	Trabalho publicado em anais
NOBLE	2020	<i>Choral practice and research at the beginning of the 21st century</i>	Capítulo de livro
SILVA; FIGUEIREDO	2014	Prática coral: um panorama das publicações de anais de encontros e congressos da ABEM e ANPPOM dos últimos dez anos (2003-2013)	Trabalho publicado em anais
TURCOTT	2003	<i>Choral music education: a survey of research 1996-2002</i>	Dissertação de mestrado
<b>Categoria temática 2: abordagem geral sobre repertório coral</b>			
FERNANDES	2009	O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros	Tese de doutorado
IGAYARA	2007	Discutindo o repertório coral	Trabalho publicado em anais
MIGUEL <i>et al.</i>	2020b	Questões acerca do repertório no contexto coral adulto e juvenil	Artigo
<b>Categoria temática 3: abordagem geral sobre escolha de repertório coral</b>			
ALMEIDA	2017	Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes?	Artigo
APFELSTADT	2000	<i>First things first: selecting repertoire</i>	Ensaio
BRUNNER	1992	<i>Choral repertoire: a director's checklist</i>	Ensaio
CRANE	2018	<i>Hunting choral treasure: how conductors find new repertoire</i>	Artigo
DEAN	2011	<i>A repertoire selection rubric for preservice and beginning choral conductors based on criteria of aesthetic and pedagogical merit</i>	Tese de doutorado
DIDDLE	2005	<i>The repertoire selection practices and skills of beginning choral music educators*</i>	Tese de doutorado
JACINTO; MOURA	2022	A técnica vocal e sua relação com o repertório coral: um levantamento do período de 2010 a 2020 e sugestões de exercícios vocais	Artigo
MAYHALL	1994	<i>The quest for high-quality repertoire</i>	Ensaio
NIX	2007	<i>Vocology and the selection of choral repertoire</i>	Artigo
RIKARD	2015	<i>Feeding the choirs: the beginner's recipe guide to selecting repertoire</i>	Ensaio
TINEO	2019	Repertório coral: da escolha ao desenvolvimento junto ao coro	Trabalho publicado em anais
YOHO	2012	<i>Selecting high quality and effective choral literature for a choral ensemble</i>	Dissertação de mestrado
<b>Categoria temática 4: escolha de repertório coral em contextos específicos</b>			
BOLT	1983	<i>Choral repertoire selection competency development in undergraduate music education curricula*</i>	Tese de doutorado
CAMARGO	2010	Criação e arranjo: modelos para o repertório de canto coral no Brasil	Dissertação de mestrado
HYMAN	2009	<i>Choral repertoire selection experiences required of undergraduate choral music education majors at selected Indiana universities</i>	Dissertação de mestrado
LAPRADE	2009	<i>Two-year college: choral repertoire and standards in the two-year college (Part One): ACDA and R&amp;S in 1968</i>	Artigo
LAPRADE	2010	<i>Two-year college: choral repertoire and standards in the two-year college (Part Two): the most frequently asked question</i>	Artigo
PEASGOOD; VARVARIGOU	2016	<i>How can musical repertoire be composed, arranged and selected to support the values of the adult community choir?</i>	Trabalho publicado em anais

Autor	Ano	Título	Gênero
RICHMOND	1990	<i>Selecting choral repertoire as pre-curriculum: “planned serendipity”</i>	Artigo
TROTT	2004	<i>Essential choral repertoire for the undergraduate choral music major</i>	Ensaio
WEBB	1990	<i>Repertoire &amp; Standards Committee reports: youth and student activities</i>	Coluna de notícias
ZAMER; FENTON	2006	<i>College and university choirs: internet resources: a director’s guide to finding quality choral repertoire</i>	Ensaio
<b>Categoria temática 5: planejamento de ensaio coral</b>			
BARROW	1994	<i>Programming rehearsals for student success</i>	Ensaio
BRUNNER	1996	<i>Carefully crafting the choral rehearsal</i>	Ensaio
GUO	2009	<i>University choral rehearsals in China and Canada: a comparative case study</i>	Dissertação de mestrado
JORDAN	2022	<i>Democratic approaches for the choral ensemble: repertoire choice and rehearsal design*</i>	Ensaio
PRUETER	2013	O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores	Dissertação de mestrado
ULRICH	1993	<i>Conductor’s guide to successful rehearsals</i>	Ensaio
WEBB	2007	<i>Promoting vocal health in the choral rehearsal</i>	Artigo
<b>Categoria temática 6: planejamento de apresentação coral</b>			
BRUNNER	1994	<i>Choral program design structure and symmetry</i>	Ensaio
DAVIS	2016	<i>Developing an annotated guide for collaborative planning of choral concerts based on Sawyer’s Eight Stages of the Creative Process</i>	Tese de doutorado
DEVENNEY	2005	<i>Student times: repertory and programming: guidelines for the young conductor</i>	Ensaio
GEROW	1961	<i>Criteria for choral program building</i>	Artigo
GEROW	1964	<i>Criteria of choral concert program building as related to an analysis of the elements of musical structure</i>	Artigo
LEVI JUNIOR	1985	<i>The relationship of selected variables to successful choral programs*</i>	Tese de doutorado

Não foi possível obter acesso aos textos completos dos títulos marcados com asterisco. Desses, apenas os resumos foram consultados. Fonte: Elaboração do autor.

## A escolha de repertório na literatura

Como se verá nas próximas seções, nem todos os trabalhos selecionados tratam especificamente do tema “escolha de repertório”, e vários que tratam do assunto sequer mencionam dificuldade enquanto critério de escolha. A presente seção busca dar uma visão geral daquilo que pode ser encontrado sobre o tema na literatura selecionada.

Miguel *et al.* (2020b) e Laprade (2009) sugerem que a escolha de repertório inclua obras de diferentes graus de dificuldade, a fim de equilibrar desafio e conforto. Mayhall (1994) concorda ao alertar contra uma sobrecarga de desafios no repertório escolhido. Brunner (1992) sintetiza em poucas palavras o equilíbrio que deveria ser encontrado no repertório: “significativo e desafiador, porém acessível e bem-sucedido”<sup>3</sup> (p. 29). Note-se que a diferença entre “desafiador” e “acessível” – ou “confortável” – está justamente no campo do

<sup>3</sup> “meaningful and challenging yet accessible and successful”

grau de dificuldade. Logo, uma avaliação desse grau se faz necessária para que seja cumprida a proposição de Miguel *et al.* ou de Brunner.

Por outro lado, Brunner (1992), a quem se alinha Laprade (2010), afirma que a “habilidade [do compositor] não é evidente na dificuldade da peça, mas sim na qualidade de sua construção”<sup>4</sup> (BRUNNER, 1992, p. 32). Rikard (2015) chega a comparar o “bom” repertório à comida nutritiva, ou seja, o repertório deveria agradar e nutrir ao mesmo tempo, levando o coro ao crescimento musical. Logo, o grau de dificuldade da obra para o coro não deveria ser considerado o principal fator de escolha, como também sustenta Prueter (2013).

Muitos autores estudados, de fato, indicam que grau de dificuldade seja apenas um dos vários critérios a serem considerados no processo de escolha do repertório. Apfelstadt (2000), por exemplo, propõe, como critérios de seleção de repertório: qualidade; potencial pedagógico; e adequação – incluindo “dificuldade” apenas neste último critério. Diddle (2005) também menciona qualidade e potencial pedagógico, grupos de critérios que serão repetidos direta ou indiretamente por muitos autores.

Dean (2011), por exemplo, organiza os critérios de seleção de repertório em duas grandes categorias: mérito estético; e mérito pedagógico. O autor desdobra os critérios de mérito estético em: integridade textual; maestria; previsibilidade; consistência; originalidade; e validade. Dentre os critérios pedagógicos estão vários que o presente estudo considera como parâmetros de dificuldade. Dean defende que o repertório deve corroborar conhecimentos e habilidades já aprendidas, enquanto desafia o coro em direção à aquisição de novos conhecimentos e habilidades. Mas sustenta o mesmo que outros autores: o repertório não deve ser tão difícil que o coro sofra para prepará-lo – ao contrário, o processo de preparação deve ser prazeroso.

Richmond (1990) explica três modelos de orientação para a seleção de repertório em contextos nos quais é necessário cumprir um currículo, mais especificamente em escolas dos Estados Unidos equivalentes aos ensinos fundamental II e médio do Brasil. O “modelo de exemplos”<sup>5</sup> seria aquele no qual o professor de música coral seleciona o repertório a partir de uma lista preconcebida do que ele considera ser o conjunto de obras mais importantes a serem aprendidas pelos alunos. O “modelo de perceptos”<sup>6</sup> concentra-se na seleção de repertório com a finalidade de construir conhecimento sobre os principais tópicos da estrutura musical – que é onde se encontram muitos parâmetros abordados neste

---

<sup>4</sup> “*skill is not evident in the difficulty of the piece, but rather in the quality of its construction*”

<sup>5</sup> “*exemplar model*”

<sup>6</sup> “*perceptual model*”

estudo. O “modelo de formas”<sup>7</sup> consiste em escolher repertório a partir de uma série de gêneros musicais para ilustrar as transformações da música coral ao longo da história.

A discussão de Fernandes (2009) sobre escolha de repertório gira em torno da expectativa de sonoridade e a possibilidade de se alcançar essa expectativa, com base em uma interpretação historicamente informada e nas habilidades de um coro. O termo “dificuldade” permeia todo o texto, especialmente enquanto caracterizando as relações entre as habilidades do coro e a expectativa de sonoridade.

Nix (2007) realça a necessidade de se considerar como pressuposto a vocologia, ou a habilitação vocal, gerando uma série de critérios não programáticos, como: as forças e limitações dos cantores; a correta distribuição destes entre os naipes; e fatores emocionais ou expressivos. O mesmo tipo de preocupação pode ser encontrado em Webb (2007) e Jacinto e Moura (2022), que colocam o repertório como um caminho para o desenvolvimento da técnica vocal.

Igayara (2007) demonstra que a escolha de repertório contribui para a construção da identidade do coro, ao mesmo tempo que é determinada por essa identidade. A autora discorre sobre quatro tradições de abordagem da prática coral intimamente ligadas ao repertório. A tradição acadêmica tem origem em comunidades envolvidas com programas de ensino superior de música. A tradição de eficiência social defende a necessidade de se alcançarem certos resultados artísticos com o coro por meio de uma metodologia técnica e um repertório canônico. A tradição desenvolvimentista concentra-se em construir sistematicamente a musicalidade dos cantores, geralmente crianças e adolescentes em escolas de ensino fundamental e médio. A tradição reconstrucionista social busca a transformação, impulsionando programas sociais que podem oferecer prática coral em diferentes contextos.

Almeida (2017) e Jordan (2022) baseiam-se em fundamentação semelhante a Igayara (2007) para defenderem a participação dos coristas, enquanto definidores da identidade do grupo, no processo de escolha de repertório, juntamente com o regente. Guo (2001), por sua vez, demonstra a importância da escolha de obras relacionadas ao universo cultural do grupo.

Camargo (2010), em breve alusão a critérios gerais, reúne vários deles, também encontrados nos outros autores: condições vocais do grupo; objetivos artístico-pedagógicos; aspirações artísticas do regente; contexto sociocultural; e objetivos da instituição provedora. Este último, em especial, é considerado um dificultador importante por outros autores –

---

<sup>7</sup> “forms model”

como Igayara (2007), quando descreve a tradição desenvolvimentista, pois, frequentemente, os objetivos da instituição provedora estão desalinhados em relação aos critérios pedagógicos.

Gerow (1964) argumenta sobre a necessidade de se considerar o interesse do público na escolha de repertório, uma vez que, já naquela época, a prática coral estava enfrentando dura competição com a TV e o rádio. Ainda assim, o autor observa que seus entrevistados tendem a julgar o apelo dos coristas como ligeiramente mais importante que o apelo do público. Gerow demonstra também que é possível determinar um nível de complexidade estrutural de uma obra, nível esse que, de acordo com o autor, é proporcional ao interesse das pessoas por aquela obra. Convém salientar que Gerow não faz uma relação entre complexidade e dificuldade.

Alguns autores indicam o uso de modelos ou listas de verificação para auxiliar no processo de escolha de repertório coral – não necessariamente para avaliar o grau de dificuldade de uma obra, mas, principalmente, para verificar sua adequação para o coro. Brunner (1992) propõe uma lista para avaliação de elementos musicais organizados em cinco categorias: melodia; forma; conteúdo expressivo ou efeito musical; harmonia; e acompanhamento. Nix (2007) sugere uma ficha de avaliação cujas três primeiras partes verificam requisitos de habilidades vocais naturais e construídas, assim como musicalidade, com uma coluna para cada naipe da partitura. A quarta parte da ficha, examinando o nível de compreensão expressiva ou emocional, traz uma coluna global para todo o coro. Dean (2011) propõe uma escala de descritores de avaliação em quatro níveis para julgamento qualitativo de cada critério mencionado acima, no parágrafo correspondente ao autor. Laprade (2010) oferece um modelo em sete estágios para construção da voz e desenvolvimento do coro, fazendo correlações entre estrutura composicional e técnica vocal. Davis (2006), por sua vez, desenvolve um processo em oito estágios para participação criativa dos cantores na escolha de repertório. Os autores citados neste parágrafo somam-se a Mehaffey (2005) e a Brinson e Demorest (2014) no desafio de oferecer listas de verificação, fichas de análise e guias estruturados como ferramentas auxiliares do processo de escolha de repertório. Para o leitor em busca de recursos práticos para aplicação imediata nesse processo, este parágrafo é, sem dúvida, o mais valioso de todo o presente o artigo.

Apesar da densidade desta seção, muitos dos autores mencionados não tratam, na verdade, do universo do coro adulto amador. Peasgood e Varvarigou (2016) já haviam demonstrado a escassez de pesquisa sobre repertório específico para esse universo em comparação com coros infantis e juvenis. A próxima seção exporá esse problema de maneira detalhada.

## Abordagens da literatura em números

À medida que os trabalhos foram lidos, percebeu-se que, no corpo do texto, muitos enfocam temas eliminados pelos critérios de exclusão. No entanto, a ausência de restrição no título foi vista como uma possibilidade de que o autor houvesse antecipado uma aplicação mais ampla de suas conclusões – o que, de fato, foi constatado em vários itens. Como se verá adiante, vários critérios de escolha de repertório para tipos de coros diversos do coro adulto amador são também aplicáveis a este, fenômeno semelhante ao observado por Laprade (2009, p. 56) enquanto revisa Hardester *et al.* (1968). Assim, vários tipos de coros são endereçados pela bibliografia selecionada, a saber: de contexto escolar (13); de ensino fundamental I (4); de ensino fundamental II (3); de ensino médio (8); universitário (12); de curso superior de música (6); amador (10); infantil (5); adolescente (3); juvenil (4); adulto (5); de terceira idade (3); profissional (1).

Nessa lista de tipos de coros, coro “de contexto escolar” refere-se aos ensinos fundamental e médio como um todo. Coro “universitário” é aquele formado, majoritariamente ou totalmente, por estudantes universitários, sem necessariamente estar ligado a cursos de graduação ou pós-graduação específicos. Níveis de instrução normalmente pressupõem certas faixas etárias, mas, na lista acima, as faixas etárias referem-se apenas a coros amadores, não necessariamente vinculados a uma instituição de ensino. Alguns trabalhos, embora sejam sobre música coral, tratam de coros “sem categoria especificada” (11).

Vários trabalhos estudados abordam mais de um tipo de coro expressamente. Esse fenômeno foi observado, em especial, nas categorias temáticas 1 e 2 referidas em seção anterior, provavelmente pelo fato de incluírem trabalhos que tratam de generalidades. Quanto ao tipo de texto, esse fenômeno ocorre principalmente em trabalhos publicados em anais e em dissertações de mestrado. As teses de doutorado são o gênero que apresenta menor incidência de abordagem múltipla, possivelmente pela natureza desse tipo de trabalho, que tende a buscar uma delimitação mais estreita que os demais gêneros textuais. Quanto aos idiomas, o português é o que apresenta maior incidência de abordagem múltipla, tanto em número absoluto, quanto em proporção. Isso se deve, em grande parte, ao fato de a busca por anais ter privilegiado eventos realizados no Brasil. A Tabela 3 oferece uma visualização – não necessariamente exaustiva – dessa relação entre cada trabalho e tipos de coros que podem ser encontrados expressamente no texto.

Tabela 3 – Relação entre cada trabalho e tipos de coros mencionados expressamente no corpo do texto.

Autor	Ano	TIPOS DE COROS												
		sem categoria especificada	de contexto escolar	de ensino fundamental I	de ensino fundamental II	de ensino médio	universitário	de curso superior de música	amador	infantil	adolescente	juvenil	adulto	de terceira idade
<b>Categoria temática 1: estado da arte sobre canto coral e repertório</b>														
CLEMENTE; FIGUEIREDO	2014		x				x			x		x		x
MIGUEL <i>et al.</i>	2020a			x		x		x		x	x	x	x	x
NOBLE	2020	x			x	x	x			x				
SILVA; FIGUEIREDO	2014		x							x		x		x
TURCOTT	2003			x	x	x	x			x	x			
<b>Categoria temática 2: abordagem geral sobre repertório coral</b>														
FERNANDES	2009								x				x	
IGAYARA	2007			x				x	x					
MIGUEL <i>et al.</i>	2020b					x			x		x		x	
<b>Categoria temática 3: abordagem geral sobre escolha de repertório coral</b>														
ALMEIDA	2017		x						x					
APFELSTADT	2000		x											
BRUNNER	1992		x											
CRANE	2018	x												
DEAN	2011					x								
DIDDLE	2005		x											
JACINTO; MOURA	2022								x				x	
MAYHALL	1994	x				x								
NIX	2007		x						x					x
RIKARD	2015	x												
TINEO	2019		x						x					
YOHO	2012	x		x	x									
<b>Categoria temática 4: escolha de repertório coral em contextos específicos</b>														
BOLT	1983					x								
CAMARGO	2010						x		x					
HYMAN	2009		x				x							
LAPRADE	2009							x						
LAPRADE	2010							x						
PEASGOOD; VARVARIGOU	2016								x				x	
RICHMOND	1990		x											
TROTT	2004							x						
WEBB	1990	x												

Autor	Ano	TIPOS DE COROS													
		sem categoria especificada	de contexto escolar	de ensino fundamental I	de ensino fundamental II	de ensino médio	universitário	de curso superior de música	amador	infantil	adolescente	juvenil	adulto	de terceira idade	profissional
ZAMER; FENTON	2006						x								
<b>Categoria temática 5: planejamento de ensaio coral</b>															
BARROW	1994						x								
BRUNNER	1996		x				x								
GUO	2009						x	x							
JORDAN	2022		x												
PRUETER	2013						x		x			x			
ULRICH	1993	x													
WEBB	2007	x													
<b>Categoria temática 6: planejamento de apresentação coral</b>															
BRUNNER	1994	x													
DAVIS	2016	x													
DEVENNEY	2005	x													
GEROW	1961		x				x								
GEROW	1964						x								
LEVI JUNIOR	1985					x									

Fonte: Elaboração do autor.

Portanto, apesar dos critérios, aqui adotados, de eliminação por termos restritivos presentes nos títulos, a bibliografia selecionada exhibe, no corpo do texto, uma tendência a desenvolver discussões em torno de coros em algum nível do contexto escolar: 56% (24/43) dos trabalhos selecionados. Apesar da menor quantidade de trabalhos em português na presente seleção e apesar da falta de sistematização, a nível nacional, do ensino de música coral em contexto escolar no Brasil, em comparação com os Estados Unidos, observou-se maior tendência de interesse da literatura em português por esse tema: 67% (8/12) dos trabalhos em português, contra 52% (16/31) dos trabalhos em inglês. Uma possível explicação para essa discrepância seria que a própria falta de sistematização impulsionasse o interesse por discussões em busca de uma consolidação da prática no Brasil. O assunto merece aprofundamento, mas foge ao escopo da presente pesquisa.

Em seguida, mas em proporção bem menor, está o interesse pela discussão sobre coros universitários, sejam de cursos de música ou não: 40% (17/43) dos trabalhos selecionados.

Neste caso, a diferença entre os dois idiomas não pareceu significativa: 42% (5/12) dos trabalhos em português, contra 39% (12/31) dos trabalhos em inglês.

O presente estudo é delimitado pelo universo do coro amador, abordado com ou sem indicação de faixa etária em 35% (15/43) dos trabalhos selecionados. Para esse universo, há uma preponderância de trabalhos em língua portuguesa: 92% (11/12) dos trabalhos em português tratam do tema, contra 13% (4/31) dos trabalhos em inglês. Essa grande diferença pode vir a ser explicada por um estudo da razão de coros amadores por coros estudantis existentes no Brasil, se comparada à razão aparentemente inversa entre esses dois tipos de coros em países de língua inglesa. Não foram encontrados estudos que sustentassem tal hipótese, que também merece investigação, embora esteja fora da abrangência desta pesquisa.

Mais especificamente, este trabalho é delimitado pelo universo do coro adulto amador, abordado expressamente em apenas 12% (5/43) dos trabalhos selecionados, sendo 33% (4/12) dos trabalhos em português e 3% (1/31) dos trabalhos em inglês. Nota-se, portanto, uma escassez de trabalhos específicos sobre o tema “coro adulto amador” dentro do recorte adotado, ou seja, dentro da discussão sobre “critérios de escolha de repertório” – fenômeno observado anteriormente por Peasgood e Varvarigou (2016), o que sustenta a importância da presente investigação. O volume de trabalhos sobre o tema “coro adulto amador” aumenta significativamente quando a busca admite resultados à parte da discussão sobre critérios de escolha de repertório, mas tais trabalhos estariam fora do escopo deste estudo.

Da literatura selecionada, apenas um trabalho menciona expressamente o ambiente de coros profissionais. Se, por um lado, a falta de literatura tratando especificamente de escolha de repertório para coros profissionais sugere a necessidade de mais pesquisa, por outro lado, contribui para sustentar a hipótese levantada acima sobre a relação entre as quantidades de coros existentes de cada tipo e a quantidade de literatura disponível sobre cada tipo de coro. Afinal, mesmo sem um estudo estatístico para provar, não é difícil afirmar que a quantidade de coros profissionais existentes seja mínima, se comparada à quantidade de coros amadores e estudantis, os quais, juntos, dominam as tendências da literatura selecionada.

Ainda assim, deve-se levar em conta que todos os tipos de coros, de certo modo, são alcançados pela literatura que endereça coros “sem categoria especificada”, que corresponde a 26% (11/43) dos trabalhos. Desses, a maioria são trabalhos que não mencionam expressamente algum tipo específico de coro, a saber 19% (8/43) dos trabalhos selecionados. Observe-se que alguns trabalhos mencionam coros “sem categoria especificada” e, também, coros com categoria especificada.

Considerando-se o enfoque nos termos de busca desta pesquisa bibliográfica, os trabalhos resultantes podem ser organizados em cinco grupos:

- Grupo 1: aqueles que, afinal, não tratam de escolha de repertório (7);
- Grupo 2: aqueles que tratam de escolha de repertório, mas não especificam critérios (3);
- Grupo 3: aqueles que especificam critérios para escolha de repertório, mas não mencionam grau de dificuldade (7);
- Grupo 4: aqueles que citam o grau de dificuldade como critério a ser observado na escolha de repertório, mas não sugerem parâmetros para estabelecimento desse grau (8); e
- Grupo 5: aqueles que citam o grau de dificuldade como critério a ser observado na escolha de repertório e que, direta ou indiretamente, relacionam parâmetros diversos com o problema da dificuldade (18).

Observe-se que apenas um quarto das buscas usou a expressão “nível de dificuldade” combinada com a expressão principal “repertório coral”. Note-se ainda que nenhum dos critérios de inclusão ou exclusão de trabalhos envolveu a necessidade de a palavra “dificuldade” estar presente no título. Um dado central para este estudo é que, mesmo assim, 56% (26/43) dos trabalhos resultantes tratam de dificuldade no corpo do texto – grupos 4 e 5 –, sendo que 42% (18/43) especificam parâmetros, associando-os direta ou indiretamente a dificuldade – grupo 5. Tal discrepância quantitativa entre o impulso dos termos de busca e o conteúdo dos trabalhos revela a proeminência do problema da dificuldade, mesmo que, como já foi dito antes, vários autores tenham demonstrado corretamente não ser esse o critério mais importante no processo de escolha de repertório para muitos regentes de coros.

A Tabela 4 apresenta a distribuição dos autores entre esses cinco grupos especificados.

Tabela 4 – Relação entre os trabalhos e os grupos de enfoque nos termos de busca.

Autor	Ano	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3	Grupo 4	Grupo 5
<b>Categoria temática 1: estado da arte sobre canto coral e repertório</b>						
CLEMENTE; FIGUEIREDO	2014			x		
MIGUEL <i>et al.</i>	2020a	x				
NOBLE	2020		x			
SILVA; FIGUEIREDO	2014	x				
TURCOTT	2003				x	
<b>Categoria temática 2: abordagem geral sobre repertório coral</b>						
FERNANDES	2009					x
IGAYARA	2007			x		
MIGUEL <i>et al.</i>	2020b					x
<b>Categoria temática 3: abordagem geral sobre escolha de repertório coral</b>						
ALMEIDA	2017					x

Autor	Ano	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3	Grupo 4	Grupo 5
APFELSTADT	2000					x
BRUNNER	1992					x
CRANE	2018			x		
DEAN	2011					x
DIDDLE	2005					x
JACINTO; MOURA	2022					x
MAYHALL	1994				x	
NIX	2007				x	
RIKARD	2015			x		
TINEO	2019			x		
YOHO	2012				x	
<b>Categoria temática 4: escolha de repertório coral em contextos específicos</b>						
BOLT	1983					x
CAMARGO	2010					x
HYMAN	2009					x
LAPRADE	2009				x	
LAPRADE	2010					x
PEASGOOD; VARVARIGOU	2016		x			
RICHMOND	1990					x
TROTT	2004					x
WEBB	1990	x				
ZAMER; FENTON	2006				x	
<b>Categoria temática 5: planejamento de ensaio coral</b>						
BARROW	1994	x				
BRUNNER	1996	x				
GUO	2009			x		
JORDAN	2022		x			
PRUETER	2013					x
ULRICH	1993	x				
WEBB	2007					x
<b>Categoria temática 6: planejamento de apresentação coral</b>						
BRUNNER	1994			x		
DAVIS	2016					x
DEVENNEY	2005				x	
GEROW	1961				x	
GEROW	1964					x
LEVI JUNIOR	1985	x				

Relação estabelecida conforme o enfoque do autor nos termos de busca desta pesquisa bibliográfica.  
 Fonte: Elaboração do autor.

Embora todos os grupos sejam relevantes para esta discussão, o grupo 5 é o mais importante para o presente estudo, por ser aquele que evidencia os parâmetros associados pela bibliografia ao problema da dificuldade. Proporcionalmente, observa-se maior

frequência de trabalhos do grupo 5 nas categorias temáticas 2 e 4: 66% (2/3) e 60% (6/10), respectivamente. Em números absolutos, a maior frequência foi observada nas categorias temáticas 3 e 4: seis trabalhos em cada.

Se considerados os grupos 4 e 5 juntos, que, especificando parâmetros ou não, tratam de dificuldade de repertório, as categorias temáticas 3 e 4 são também as maiores em frequência de trabalhos, tanto em números absolutos, quanto percentuais – 75% (9/12) dos trabalhos na categoria 3 e 80% (8/10) dos trabalhos na categoria 4. De todas, a categoria 4 é, portanto, aquela que, se expandida em novo levantamento bibliográfico, oferecerá melhores oportunidades para uma pesquisa que venha a comparar a definição de dificuldade de repertório coral em diferentes contextos, foco esse relativamente diverso do presente estudo.

Observou-se ainda que trabalhos dos grupos 4 e 5 aparecem menos na categoria 5 que na categoria 6 – 29% (2/7) dos trabalhos na categoria 5, contra 66% (4/6) dos trabalhos na categoria 6. Essa diferença não era esperada inicialmente, por ser o estabelecimento do grau de dificuldade de cada obra um fator muito relevante no processo de planejamento de ensaio – até mais que no processo de planejamento de uma apresentação, que seria o evento quando, supostamente, as obras programadas já estariam relativamente aprimoradas pelo grupo. Apesar da diferença percentual entre as duas categorias, a quantidade real de trabalhos encontrados para ambas é muito pequena. Logo, nota-se uma necessidade de mais pesquisa na relação entre grau de dificuldade de repertório coral e planejamento, tanto de ensaio, quanto de apresentação.

## Parâmetros de dificuldade na literatura

Esta seção apresenta os parâmetros encontrados ao longo da leitura dos trabalhos do grupo 5, ou seja, parâmetros de composição e parâmetros de grupo coral – habilidades e características do coro – que são citados nos mesmos contextos em que se menciona ou se discorre sobre grau de dificuldade como um critério de escolha de repertório, sendo tais parâmetros associados a dificuldade, pelos respectivos autores, expressamente ou não. As listas apresentadas aqui não têm intenção de ser exaustivas. Admite-se que releituras dos trabalhos possam revelar novos parâmetros nos mesmos contextos. Por isso, as abordagens quantitativas que se propõem não são necessariamente exatas, mas fornecem uma perspectiva das tendências da literatura no geral.

Nas listas a seguir, vários parâmetros sugerem certa redundância. Contudo, é importante observar que alguns autores realmente optam por menções mais gerais, como “registros” ou

“intervalos”, enquanto outros por mais específicas, como “registro agudo para vozes masculinas” ou “terças”. Percebe-se ainda que alguns parâmetros aparecem exclusivamente de maneira geral, como “textura” e “ritmo”. Em outras palavras, a literatura em questão não indica quais aspectos desses parâmetros influenciam mais ou menos o processo de dificuldade. Além disso, alguns parâmetros simplesmente estão ausentes, como “métrica” e “ritmo harmônico”. Para consecução dos objetivos da pesquisa de doutorado em andamento que abrange esta revisão de literatura, um maior detalhamento será necessário, de modo que, além das tendências observadas neste levantamento bibliográfico, serão acrescentados outros parâmetros encontrados em manuais de regência coral – como Heffernan (1982) e Brinson e Demorest (2014) –, de técnica vocal – como Davids e LaTour (2012) e Miller (1986) – e de análise musical – como LaRue (1992) e Berry (1976).

Uma constatação geral é que, mesmo quando se trata de parâmetros relativamente específicos, como “passagens rápidas” ou “preparação de entradas”, a bibliografia selecionada nem sempre define quanto ou como cada parâmetro ou as relações existentes entre parâmetros contribuem para aumentar o grau de dificuldade de uma obra. Na verdade, a maioria dos parâmetros é apenas citada, com pouca ou nenhuma explicação. Não se trata, de jeito nenhum, de alguma deficiência da bibliografia. Simplesmente os trabalhos têm outros objetivos que não definir dificuldade ou grau de dificuldade.

Os parâmetros composicionais foram aqui categorizados conforme o processo de análise musical desenvolvido por LaRue (1992): som; harmonia; melodia; ritmo; e acreção<sup>8</sup>. Em “som” (LARUE, 1992, p. 23-38), o autor inclui aspectos que possam afetar diretamente o timbre, a articulação, a dinâmica, a textura e o que ele chama de “tecido”<sup>9</sup> – ou, em poucas palavras, a sequência de texturas ao longo da obra. Em “harmonia” (LARUE, 1992, p. 39-68), ele inclui aspectos da “cor” harmônica, da tensão, do contraponto, da tonalidade e, como não poderia deixar de ser, dos acordes. Em “melodia” (LARUE, 1992, p. 69-87), estão os aspectos que definem o perfil de uma melodia, como densidade, padrões de continuidade, marcadores temáticos e intervalos. Em “ritmo” (LARUE, 1992, p. 88-114), o autor propõe a análise de todas as medições temporais de uma obra, desde sua duração, seu andamento e métricas envolvidas, até as características detalhadas da superfície rítmica. E em “acreção” (LARUE, 1992, p. 115-152), é analisado o processo fluido através do qual os elementos contribuintes são combinados para constituir a memória de toda a ação musical no decorrer de uma obra – processo que LaRue evita chamar simplesmente de “forma”, devido à estaticidade sugerida por esse termo. O autor (LARUE, 1992, p. 148)

---

<sup>8</sup> Em inglês, “*growth*” – literalmente, “crescimento”. Mas a palavra “acreção” traduz melhor o sentido dado pelo autor ao longo do livro (comparar: ACREÇÃO, [202-?]; ACRESCER, [202-?]; CRESCIMENTO, [202-?]).

<sup>9</sup> “*fabric*”

aponta que o texto, quando existente, teria algum tipo de influência em todos os elementos. Contudo, por ser o texto um fator de especial preponderância em “acrecção”, é no capítulo sobre esse quinto elemento que se concentra a discussão a respeito de texto (LARUE, 1992, p. 148-152) – proposta que é imitada na lista de parâmetros composicionais da Tabela 5.

Tabela 5 – Lista de parâmetros composicionais mencionados na literatura.

Parâmetro		Trabalhos em que é referido	
<b>SOM: timbre</b>			
1	Timbre esperado	1	RICHMOND, 1990
2	Instrumentação necessária	1	MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; ALMEIDA, 2017
3	Naipes necessários	4	DEAN, 2011; HYMAN, 2009; LAPRADE, 2010; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b
4	Vocalidade <sup>10</sup>	1	BRUNNER, 1992
5	Extensão alcançada	9	APFELSTADT, 2000; BOLT, 1983; BRUNNER, 1992; DEAN, 2011; DIDDLE, 2005; HYMAN, 2009; LAPRADE, 2010; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; PRUETER, 2013
6	Tessitura envolvida	10	APFELSTADT, 2000; BOLT, 1983; BRUNNER, 1992; DAVIS, 2016; DEAN, 2011; DIDDLE, 2005; HYMAN, 2009; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; PRUETER, 2013; WEBB, 2007
7	Registros envolvidos	1	FERNANDES, 2009
8	Registro agudo	3	FERNANDES, 2009; JACINTO; MOURA, 2022; PRUETER, 2013
9	Registro agudo para vozes masculinas	1	FERNANDES, 2009
10	Registros graves	1	PRUETER, 2013
11	Transições entre registros	1	FERNANDES, 2009
12	Registro de voz mista para contraltos	1	FERNANDES, 2009
13	Insistência em notas agudas	1	FERNANDES, 2009
<b>SOM: articulação, dinâmica</b>			
14	Articulação	4	JACINTO; MOURA, 2022; LAPRADE, 2010; PRUETER, 2013; RICHMOND, 1990
15	Acentuação	1	BRUNNER, 1992
16	Dinâmica	7	BRUNNER, 1994; DEAN, 2011; FERNANDES, 2009; HYMAN, 2009; LAPRADE, 2010; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020; RICHMOND, 1990
<b>SOM: textura, tecido</b>			
17	Textura	4	BRUNNER, 1994; DEAN, 2011; HYMAN, 2009; LAPRADE, 2010
<b>HARMONIA: cor, tensão, contraponto</b>			
18	Relação tensão-reposo	1	BRUNNER, 1992
19	Contraponto	2	DAVIS, 2016; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b
20	Preparação de entradas	1	BRUNNER, 1992
<b>HARMONIA: tom</b>			
21	Tom	2	BRUNNER, 1994; PRUETER, 2013
22	Harmonia	7	ALMEIDA, 2017
23	Sistema de organização de alturas	4	ALMEIDA, 2017; DEAN, 2011; HYMAN, 2009; JACINTO; MOURA, 2022; LAPRADE, 2010; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; RICHMOND, 1990
24	Modulações / mudanças de armadura de clave	2	BRUNNER, 1992; HYMAN, 2009

<sup>10</sup> Para uma definição aplicável aqui, “A vocalidade [é] o atributo da voz de existir enquanto emissão, entoação, como um todo e a cada momento com a possibilidade de realização que, em geral se cognomina idiomatismo.” (PICCHI, 2019, p. 54)

Parâmetro		Trabalhos em que é referido	
<b>HARMONIA: acordes</b>			
25	Vocalidade dos acordes	2	BRUNNER, 1992; CAMARGO, 2010
<b>MELODIA: visão geral</b>			
26	Melodia	4	HYMAN, 2009; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; PRUETER, 2013; RICHMOND, 1990
27	Transições melódicas	1	BRUNNER, 1992
28	Repetição melódica	1	BRUNNER, 1992
29	Desenho melódico	1	BRUNNER, 1992
30	Interesse melódico	1	BRUNNER, 1992
31	Vocalidade da condução de vozes	2	BRUNNER, 1992; CAMARGO, 2010
32	Inflexão melódica	1	BRUNNER, 1992
<b>MELODIA: intervalos</b>			
33	Intervalos	5	CAMARGO, 2010; FERNANDES, 2009; JACINTO; MOURA, 2022; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; PRUETER, 2013
34	Terças	1	JACINTO; MOURA, 2022
35	Saltos	2	JACINTO; MOURA, 2022; LAPRADE, 2010
36	Cromatismo	1	DEAN, 2011
<b>RITMO: visão geral</b>			
37	<i>Duratio</i>	2	DEAN, 2011; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b
38	Andamento	3	BRUNNER, 1994; DEAN, 2011; PRUETER, 2013
39	Passagens rápidas	1	FERNANDES, 2009
40	Passagens lentas	1	FERNANDES, 2009
<b>RITMO: ritmo de superfície</b>			
41	Ritmo	11	ALMEIDA, 2017; BRUNNER, 1992; BRUNNER, 1994; CAMARGO, 2010; DEAN, 2011; HYMAN, 2009; JACINTO; MOURA, 2022; LAPRADE, 2010; MIGUEL <i>et al.</i> , 2020b; PRUETER, 2013; RICHMOND, 1990
<b>ACREÇÃO: visão geral</b>			
42	Unidade	1	BRUNNER, 1992
43	Variedade	1	BRUNNER, 1992
44	Forma	1	RICHMOND, 1990
<b>ACREÇÃO: relação texto-música</b>			
45	Texto	2	HYMAN, 2009; PRUETER, 2013
46	Idioma / dialeto	2	DEAN, 2011; LAPRADE, 2010
47	Pronúncia	1	DEAN, 2011
48	Vogais	2	DEAN, 2011; PRUETER, 2013
49	Consoantes	1	PRUETER, 2013
50	<i>Bocca chiusa</i>	1	DEAN, 2011
51	Extensão do texto	1	DEAN, 2011
52	Densidade do texto	1	DEAN, 2011
53	Encaixe do texto nas notas	1	BRUNNER, 1992
54	Comprimento das frases	1	DEAN, 2011
55	Respiração alternada	1	JACINTO; MOURA, 2022
56	Melisma	2	DEAN, 2011; FERNANDES, 2009
57	Ataque	2	JACINTO e MOURA, 2022; PRUETER, 2013

Categorias de parâmetros organizadas conforme o processo de análise musical desenvolvido por LaRue (1992). Fonte: Elaboração do autor.

Entre os parâmetros composicionais relacionados a dificuldade, nota-se que a bibliografia selecionada dá importância especial a extensão (9), tessitura (10), dinâmica (7), harmonia (7) e ritmo (11). A categoria “som” é a que recebe maior atenção da bibliografia: o total de parâmetros distintos mencionados por um autor somado aos totais dos demais autores dá 51. Feito o mesmo cálculo em “harmonia”, “melodia”, “ritmo” e “acresção”, o resultado é 20, em média. Em nível de detalhamento, “som” é também a maior tendência da literatura, que, considerada como um todo, usa 17 variedades de termos e expressões referentes a parâmetros. “Ritmo” é a categoria com menor detalhamento, com apenas 4 termos e expressões distintos. Fica evidente, portanto, uma discrepância entre a quantidade de vezes que o ritmo é mencionado enquanto parâmetro individual (11) e o nível de detalhamento dado para a categoria “ritmo” pela literatura. Em quantidade de autores mencionando parâmetros, “som” (15) também é a maior tendência da literatura estudada, enquanto “acresção” (8) é a menor tendência. Aliás, com apenas 3 parâmetros citados (2), é especialmente pouco abordada a subcategoria “acresção: visão geral”, que, por sua natureza, envolve parâmetros observados principalmente nas macroestruturas. A quase completa omissão da literatura para essa subcategoria confirma o fenômeno discutido mais acima, observado por LaRue (1992, p. 9), sobre a dificuldade se manifestar especialmente nas pequenas dimensões. As tendências indicadas neste parágrafo destacam a importância dada pela bibliografia a certos parâmetros e categorias em detrimento de outros. Esse destaque poderá ser refletido nos pesos conferidos aos parâmetros no índice a ser construído.

Os parâmetros de habilidade foram distribuídos em três categorias: habilidades musicais gerais; habilidades vocais dos coristas; e habilidades coletivas do coro. A sequência das habilidades vocais na Tabela 6 segue, sempre que possível, a ordem de sua abordagem ao longo de Davids e LaTour (2012).

Tabela 6 – Lista de parâmetros de habilidade mencionados na literatura.

Parâmetro		Trabalhos em que é referido	
<b>Habilidades musicais gerais</b>			
1	Musicalidade	1	GEROW, 1964
2	Nível de habilidade	3	BRUNNER, 1992; HYMAN, 2009; TROTT, 2004
3	Autoescuta	2	FERNANDES, 2009; PRUETER, 2013
4	Percepção auditiva	1	MIGUEL et al., 2020b
5	Afinação	4	ALMEIDA, 2017; FERNANDES, 2009; JACINTO; MOURA, 2022; PRUETER, 2013
6	Conhecimento musical	1	BRUNNER, 1992
7	Solfejo	2	DEAN, 2011; MIGUEL et al., 2020b
<b>Habilidades vocais dos coristas</b>			
8	Habilidades vocais	4	CAMARGO, 2010; FERNANDES, 2009; MIGUEL et al., 2020b; PRUETER, 2013

Parâmetro		Trabalhos em que é referido	
9	Limitações vocais	1	CAMARGO, 2010
10	Relaxamento geral	1	LAPRADE, 2010
11	Postura	1	FERNANDES, 2009
12	Controle de respiração	2	DEAN, 2011; LAPRADE, 2010
13	Diafragma	1	LAPRADE, 2010
14	Suporte de ar	2	FERNANDES, 2009; LAPRADE, 2010
15	Processo de inalação	1	DEAN, 2011
16	Ressonância	1	LAPRADE, 2010
17	Controle dos formantes	1	FERNANDES, 2009
18	Colocação da voz	2	LAPRADE, 2010; PRUETER, 2013
19	Voz de máscara	1	FERNANDES, 2009
20	Voz frontal	1	FERNANDES, 2009
21	Entonação	1	LAPRADE, 2010
22	Dicção	4	ALMEIDA, 2017; JACINTO; MOURA, 2022; LAPRADE, 2010; PRUETER, 2013
23	Controle de vibrato	1	FERNANDES, 2009
24	<i>Messa di voce</i>	1	LAPRADE, 2010
25	Flexibilidade	1	LAPRADE, 2010
26	Coloratura	2	JACINTO; MOURA, 2022; PRUETER, 2013
<b>Habilidades coletivas do coro</b>			
27	Equilíbrio tímbrico	2	LAPRADE, 2010; PRUETER, 2013
28	Equilíbrio tímbrico no interior do naípe	1	FERNANDES, 2009
29	Equilíbrio tímbrico entre naípes	1	FERNANDES, 2009

Fonte: Elaboração do autor.

Entre os parâmetros de habilidade, nota-se que a bibliografia selecionada não privilegia uma habilidade específica. Mas a categoria de habilidades vocais dos coristas recebe maior atenção que as outras duas: o total de parâmetros distintos mencionados por um autor somado aos totais dos demais autores dá 29. Feito o mesmo cálculo para as outras categorias, o valor cai para menos da metade em habilidades musicais gerais, com resultado igual a 14, e para menos de um sétimo em habilidades coletivas do coro, com resultado igual a 4. A categoria de habilidades vocais dos coristas é também a mais detalhada pela bibliografia, que, considerada como um todo, usa 19 variedades de termos e expressões referentes a parâmetros. Em quantidade de autores mencionando parâmetros, a maior tendência se encontra na categoria das habilidades musicais gerais (10), embora não muito distante da categoria de habilidades vocais dos coristas (8). A categoria com menos autores é a das habilidades coletivas do coro (3). Portanto, há ligeira discrepância na categoria das habilidades vocais dos coristas em se comparando a quantidade de autores mencionando parâmetros com o número de menções a parâmetros distintos por autor, ou com o número de termos e expressões diferentes usados. Assim como indicado em

parágrafo mais acima, tais tendências poderão se refletir nos pesos conferidos aos parâmetros no índice a ser construído.

Três autores mencionam ainda características do coro no mesmo contexto em que tratam de dificuldade de repertório (Tabela 7). Características que não são necessariamente habilidades, mas que podem ser consideradas parâmetros para definição do grau de dificuldade de uma obra para um coro, ou ainda como parâmetros eliminatórios de repertório: se tais características de um grupo não correspondem a certas demandas da partitura, ou seja, a certos parâmetros composicionais, aquela partitura simplesmente não pode ser executada pelo grupo – a menos que se realize algum tipo de adaptação, o que geraria uma nova partitura a ser avaliada.

Tabela 7 – Lista de outras características do coro mencionadas na literatura.

Parâmetro		Trabalhos em que é referido	
<b>Características do coro</b>			
1	Número de coristas	3	BRUNNER, 1992; MIGUEL et al., 2020b; TROTT, 2004
2	Naipes existentes	2	BRUNNER, 1992; TROTT, 2004
3	Equilíbrio numérico dos naipes	2	BRUNNER, 1992; MIGUEL et al., 2020b
4	Características dos naipes	1	MIGUEL et al., 2020b

Fonte: Elaboração do autor.

Além dos parâmetros mencionados nessas tabelas, outras informações foram relacionadas pelos autores a dificuldade. Quanto à composição, o “estilo” é mencionado por dois autores (LAPRADE, 2010, p. 45; PRUETER, 2013, p. 30, 38). Quanto aos cantores, “idade” e “experiência” são mencionadas por um autor (BRUNNER, 1992, p. 29), enquanto “maturidade vocal”, no sentido fisiológico, é mencionada por outro (GEROW, 1964, p. 167). No entanto, essas informações não deverão contribuir diretamente para o presente estudo na definição do grau de dificuldade de uma obra em relação a um coro. De certo modo, quando tais fatores exercem impacto sobre a dificuldade, é o mesmo impacto já causado pela combinação de vários dos parâmetros de composição e de habilidade listados anteriormente, os quais permitirão uma abordagem mais objetiva. Por exemplo, a experiência e a maturidade vocal já estão refletidas em vários parâmetros de habilidade. Logo, alguém poderia alcançar resultados duplicados ou imprecisos na avaliação do grau de dificuldade de uma obra em relação a um coro ao considerar experiência e maturidade vocal juntamente com aqueles parâmetros de habilidades.

## Considerações finais

O presente artigo partiu do problema da escassez de dispositivos para avaliação do grau de dificuldade do repertório coral à parte de catálogos prontos fornecidos por editoras, instituições e compositores. A investigação foi delimitada pelo universo do coro adulto amador. O método adotado para a produção deste artigo foi a revisão de literatura, uma etapa da pesquisa de doutorado em andamento do autor.

Ao se buscar uma definição para a questão da dificuldade, observou-se que existe uma relação direta entre grau de dificuldade e tempo demandado para preparação de repertório coral. Notou-se ainda que a dificuldade se evidencia, especialmente, nas pequenas dimensões de uma obra coral, ou seja, no nível da frase. Definiu-se também que a dificuldade só pode se manifestar em uma relação entre uma obra e um coro, de modo que uma obra não é difícil ou fácil por si só, sem se considerar que ela seja analisada em função das habilidades e características de um coro e de seus cantores.

Uma busca exploratória pela internet confirmou uma substancial inconsistência na relação entre os métodos adotados pelas várias fontes para classificação de repertório coral por grau de dificuldade, indicando a urgência de aprofundamento no assunto. Seguiu-se uma pesquisa bibliográfica em bases de dados acadêmicas, com foco em critérios de escolha de repertório coral para coro adulto amador. Constatou-se que, mesmo aplicados os critérios de inclusão e exclusão por termos e expressões presentes nos títulos dos trabalhos, os respectivos conteúdos frequentemente tratam de tipos de coros diversos do recorte. Mesmo assim, muitos trabalhos foram considerados para a revisão de literatura, em função de uma esperada aplicabilidade em outros contextos, o que veio a se comprovar bastante útil.

A literatura selecionada demonstra que o processo de escolha de repertório deve ser orgânico e que vários critérios além da dificuldade podem e devem ser adotados, com destaque para o mérito artístico e o mérito pedagógico das obras. A bibliografia atesta que a dificuldade não é o critério mais importante de todos. Ainda assim, vários autores dão atenção especial para a dificuldade como critério, mencionando que é necessário um equilíbrio para não sobrecarregar o coro, seja no planejamento de ensaio, seja no planejamento de apresentações. Alguns autores sugerem maneiras de orientar o processo de escolha de repertório, como orientação por: listas pré-definidas; elementos da estrutura musical; gêneros e formas existentes; sonoridade possível de ser alcançada; forças e limitações dos cantores; tradições diversas de prática coral; participação dos cantores no processo de escolha; contexto sociocultural dos cantores; e apelo do público. Vários autores

oferecem modelos ou listas de verificação para auxiliar o processo de escolha, mas não necessariamente para avaliar o grau de dificuldade das obras.

Uma análise quantitativa dos trabalhos estudados verificou um grande interesse da literatura por coros de contexto escolar. Apenas cerca de um terço da bibliografia menciona coro amador especificamente, e pouco mais de um décimo menciona coro adulto amador. Mas um quarto do total dos trabalhos trata de coros sem categoria especificada, o que inclui, obviamente, coros amadores e coros adultos amadores. De todo modo, constata-se a necessidade de mais pesquisa sobre esta última categoria no que diz respeito ao processo de escolha de repertório. A análise quantitativa revelou ainda que a grande maioria dos trabalhos que especifica critérios para esse processo cita a dificuldade como um critério. Desses trabalhos, três quartos relacionam parâmetros diversos com o problema da dificuldade. Assim, mesmo que a dificuldade não seja o critério mais importante de todos, nota-se que é um critério importante o suficiente para ser abordado em mais da metade dos trabalhos selecionados.

Finalmente, foi feito um levantamento dos parâmetros associados pelos autores à ideia de dificuldade. Os parâmetros relativos à composição foram organizados segundo os elementos contribuintes e unificador de LaRue (1992), nas seguintes categorias: som; harmonia; melodia; ritmo; e acreção. Dessas, a categoria “som” é a que mais recebe atenção da literatura em parâmetros mencionados; a categoria “ritmo” é a que apresenta menor detalhamento. Os parâmetros relativos ao coro foram distribuídos entre as categorias: habilidades musicais gerais; habilidades vocais dos coristas; habilidades coletivas do coro; e características do coro. Dessas, a categoria de habilidades vocais dos coristas é a que mais recebe atenção da literatura em parâmetros mencionados. Notou-se que alguns parâmetros aparecem com uma redação ora mais geral, ora mais específica, e que alguns outros parâmetros aparecem apenas de forma geral. Via de regra, os parâmetros são apenas mencionados pelos autores, sem explicações muito detalhadas sobre quanto ou como eles influenciam no processo de dificuldade. Também foi detectada na literatura a ausência de parâmetros relevantes para avaliação da dificuldade do repertório, como “métrica” e “ritmo harmônico”.

Um dos objetivos da investigação de doutorado da qual faz parte esta revisão de literatura é a construção de um índice de parâmetros para determinação do grau de dificuldade de uma obra coral em função de um coro. Os parâmetros levantados neste artigo serão utilizados para alimentar esse índice que, conforme necessário, será complementado com parâmetros extraídos de manuais de regência coral, de técnica vocal e de análise musical.

## Referências

- ACREÇÃO. *In*: GRANDE Dicionário Houaiss. [S. l.]: [s. n.], [202-?]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 16 maio 2023.
- ACRESCER. *In*: GRANDE Dicionário Houaiss. [S. l.]: [s. n.], [202-?]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 16 maio 2023.
- ALAN SIMMONS MUSIC – CHORAL SHEET MUSIC FOR CHOIRS & SCHOOLS. *Alan Simmons Music*, 2022. Explanation of our difficulty ratings. Disponível em: <https://alansimmonsmusic.com/about-us/difficulty-levels-explained/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes? *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 16, n. 2, 2017. DOI 10.5216/mh.v16i2.45212. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/45212>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- APFELSTADT, Hilary. First things first: selecting repertoire. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 87, n. 1, p. 19-46, 2000. DOI 10.2307/3399672. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3399672>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- BARROW, Lee G. Programming rehearsals for student success. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 81, n. 2, p. 26-28, 1994. DOI 10.2307/3398810. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3398810>. Acesso em: 4 maio 2023.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1976.
- BEATTY, Rodger J. (coord.). *Choral works by Canadian composers, a selective guidelist: Phase 2, published choral compositions by Ontario composers*. Ontario: The Ontario Music Educators' Association, 2021. Disponível em: [https://cmea.ca/wp-content/uploads/2021/06/Choral\\_Works\\_Canadian\\_Composers\\_Ontario1.pdf](https://cmea.ca/wp-content/uploads/2021/06/Choral_Works_Canadian_Composers_Ontario1.pdf). Acesso em: 12 dez. 2022.
- BOLT, Gerald Roger. *Choral repertoire selection competency development in undergraduate music education curricula*. Dissertation (Doctor of Education) – Arizona State University, [Tempe (AZ)], 1983. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/28739bf8fd69b338fa6cad38b9c68444/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 3 maio 2023.
- BRINSON, Barbara A.; DEMOREST, Steven M. *Choral music: developing successful choral programs (grades 5 to 12)*. 2<sup>nd</sup> ed. Belmont, CA: Schirmer, 2014.
- BROWN, Cristy Lynn. *A thematic catalog of the choral and solo vocal compositions of Margaret Vardell Sandresky*. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – Graduate School at The University of North Carolina, Greensboro, 2021. Disponível em: [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Brown\\_uncg\\_0154D\\_13203.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Brown_uncg_0154D_13203.pdf). Acesso em: 12 dez. 2022.
- BRUNNER, David L. Carefully crafting the choral rehearsal. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 83, n. 3, p. 37-39, 1996. DOI 10.2307/3398978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3398978>. Acesso em: 4 maio 2023.
- BRUNNER, David L. Choral program design structure and symmetry. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 80, n. 6, p. 46-49, 1994. DOI 10.2307/3398713. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3398713>. Acesso em: 4 maio 2023.
- BRUNNER, David L. Choral repertoire: a director's checklist. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 79, n. 1, p. 29-32, 1992. DOI

- 10.2307/3398573. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3398573>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- BUENO, Ivan Lopes. *Programa progressivo para prática orquestral: orientações técnicas e de repertório para a formação progressiva de orquestras*. Dissertação (Mestre em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2016. DOI 10.47749/T/UNICAMP.2016.974195. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/974195>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- BULLARD, Alan. *Alan Bullard: composer*, [2022]. Upper voice choral. Disponível em: <https://www.alanbullard.co.uk/upper-voice-choral/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- C4 NETWORK. *C4 Network: A collective of choral collectives*, [202-?]. About difficulty levels. Disponível em: <https://c4net.work/about-difficulty-levels/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião. *Criação e arranjo: modelos para o repertório de canto coral no Brasil*. Dissertação (Mestre em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo (SP), 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/publico/5979961.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2023.
- CANFIELD, Jennifer Leigh Kirkland. *Middle and high school choral repertoire: directors' criteria for selection, quality, and appropriateness*. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Auburn University, Auburn, Alabama, USA, 2009. Disponível em: <https://etd.auburn.edu/handle/10415/1814>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- CAREY, Paul. *Paul Carey*, [202-?]. Mixed chorus. Disponível em: [http://www.paulcarey.net/works\\_%20Mixed\\_Chorus.htm](http://www.paulcarey.net/works_%20Mixed_Chorus.htm). Acesso em: 12 dez. 2022.
- CHURCH MUSIC INSTITUTE. *CMI: Church Music Institute*, 2022. Church Music Institute Library. Disponível em: <https://www.churchmusicinstitute.org/sacred-music-library/overview/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- CLEMENTE, Louise; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral. *In: ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM*, 16., 2014, Blumenau (SC), *Anais [...]*. Blumenau (SC): Associação Brasileira de Educação Musical, 2014. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_ersul/v1/papers/466/public/466-2469-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_ersul/v1/papers/466/public/466-2469-1-PB.pdf). Acesso em: 25 abr. 2023.
- CONCORDIA PUBLISHING HOUSE. *Concordia Publishing House*, 2022. Music & Worship: Music. Disponível em: <https://www.cph.org/musicsearch.aspx>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- CONNER, Stef. *Stef Conner*, [202-?]. Choral difficulty levels: Stef's choral difficulty levels explained. Disponível em: <http://www.stefconner.com/choral-difficulty-levels/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- CRANE, Andrew. Hunting choral treasure: how conductors find new repertoire. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 59, n. 4, p. 42-47, 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26601950>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- CRESCIMENTO. *In: GRANDE Dicionário Houaiss*. [S. l.]: [s. n.], [202-?]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 16 maio 2023.
- CYPRESS CHORAL MUSIC. *Cypress Choral Music*, 2022. Considering the market for choral music. Disponível em: <https://cypresschoral.com/private/considering-the-market-for-choral-music/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- DAVIDS, Julia; LATOUR, Stephen. *Vocal technique: a guide for conductors, teachers, and singers*. Long Grove (IL): Waveland Press, Inc., 2012.
- DAVIS, Clifton Allen. *Developing an annotated guide for collaborative planning of choral concerts based on Sawyer's Eight Stages of the Creative Process*. Dissertação (Doctor of Arts) – The Graduate School of the Ball State University, Muncie (IN), 2016. Disponível em:

- [https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/200547/DavisC\\_2016-1\\_BODY.pdf?isAllowed=y&sequence=1](https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/200547/DavisC_2016-1_BODY.pdf?isAllowed=y&sequence=1). Acesso em: 25 abr. 2023.
- DEAN, Brandon L. *A repertoire selection rubric for preservice and beginning choral conductors based on criteria of aesthetic and pedagogical merit*. Thesis (Doctor of Musical Arts) – The College-Conservatory of Music of the University of Cincinnati, Cincinnati, OH, 2011. Disponível em: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=ucin1313764499&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1313764499&disposition=inline). Acesso em: 25 abr. 2023.
- DEVENNEY, David P. Student times: repertory and programming: guidelines for the young conductor. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 46, n. 6, p. 77-79, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23556269>. Acesso em: 25 abr. 2023.
- DIDDLE, Laura Dawn. *The repertoire selection practices and skills of beginning choral music educators*. Dissertation (Doctor of Philosophy) – School of Music of the University of South Carolina, Columbia (SC), 2005. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/d4a7c9682e8acccc7410ef6a5a17c7ad/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- DISCOVERWORSHIP.COM. *Discover Worship*, 2022. Choral Anthems. Disponível em: <https://www.discoverworship.com/store/download-products/choral-anthems-2>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- DROGIN, Barry. *Not nice music*, 2022. Catalog. Disponível em: <http://www.notnicemusic.com/catalog.html>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese (Doutor em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009. DOI 10.47749/T/UNICAMP.2009.445387. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/445387>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- FLORIDA VOCAL ASSOCIATION. *Florida Vocal Association: A component organization of the Florida Music Education Association*, [2020?]. Disponível em: <https://fva.net/mpa/music-list/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- FORBES, Guy W. The repertoire selection practices of high school choral directors. *Journal of Research in Music Education*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 49, n. 2, p. 102-121, 2001. DOI 10.2307/3345863. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3345863>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- GEROW, Maurice. Criteria for choral program building. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 47, n. 6, p. 69-73, 1961. DOI 10.2307/3389438. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3389438>. Acesso em: 4 maio 2023.
- GEROW, Maurice. Criteria of choral concert program building as related to an analysis of the elements of musical structure. *Journal of Research in Music Education*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 12, n. 2, p. 165-171, 1964. DOI 10.2307/3343657. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3343657>. Acesso em: 4 maio 2023.
- GRAPHITE PUBLISHING. *Graphite notable, elevated*, 2022. Choral. Disponível em: <https://graphitepublishing.com/product-tag/choral/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- GUO, Lina. *University choral rehearsals in China and Canada: a comparative case study*. Project (Master of Education) – Department of Curriculum and Instruction of the University of Victoria, Victoria (BC), 2009. Disponível em: <http://dspace.library.uvic.ca/handle/1828/1786>. Acesso em: 4 maio 2023.
- HARDESTER, Jane Skinner (et al.). *Suggested guidelines for the junior college choral program as prepared by the ACDA committee on junior college choral problems*. University of California, Los Angeles, 1968. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=ED020723>. Acesso em: 02 maio 2023.

- HARDIN-SIMMONS UNIVERSITY, SMITH MUSIC LIBRARY. *Choral Music Guide*. [S. l.]: [s. n.], 2014. Disponível em: [https://library.hsutx.edu/music/Choral\\_Music\\_Guide.pdf](https://library.hsutx.edu/music/Choral_Music_Guide.pdf). Acesso em: 12 dez. 2022.
- HEFFERNAN, Charles W. *Choral music: technique and artistry*. Englewood Cliffs (NJ, USA): Prentice-Hall Inc., 1982.
- HYMAN, Brent A. *Choral repertoire selection experiences required of undergraduate choral music education majors at selected Indiana universities*. Thesis (Master of Music) – Ball State University, Muncie (IN), 2009. Disponível em: [https://cardinalsolar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/193587/Bhyman\\_2009-1\\_BODY.pdf?sequence=1](https://cardinalsolar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/193587/Bhyman_2009-1_BODY.pdf?sequence=1). Access on 13 dez. 2022.
- IGAYARA, Susana Cecília. Discutindo o repertório coral. *In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, XVI., and CONGRESSO REGIONAL DA INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION, 2007, [Campo Grande], Anais [...]*. Campo Grande (MS): Editora UFMS, 2007.
- INDIANA UNIVERSITY. *Indiana University Bloomington*, 2022. Virtual Choral Library. Disponível em: <https://libraries.indiana.edu/virtual-choral-library>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- JACINTO, Maicon Pereira; MOURA, Paulo Celso. A técnica vocal e sua relação com o repertório coral: um levantamento do período de 2010 a 2020 e sugestões de exercícios vocais. *Revista Música*, [s. l.], v. 22, n. 1, p. 17-48, 2022. DOI 10.11606/rm.v22i1.195737. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/195737>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- JORDAN, Robert G. Democratic approaches for the choral ensemble: repertoire choice and rehearsal design. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 63, n. 1, p. 13 (excerpt), 2022. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/230d37c0c8e52b282e2916c7fe3d78a0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=47671>. Acesso em: 4 maio 2023.
- (Doctor of Philosophy) – The Graduate School of the State University of New York at Buffalo, Buffalo (NY), 1985. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/224ff0b6524842dc462af146f7c8a689/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 5 maio 2023.
- MAYHALL, Bruce. The quest for high-quality repertoire. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 35, n. 2, p. 9-15, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23550506>. Accessed on: 27 abr. 2023.
- MEHAFFEY, Matthew W. Introduction to the repertoire resource guides. *In: BUCHANAN, Heather J. (org.); MEHAFFEY, Matthew W. (org.). Teaching music through performance in choir*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2005. v. 1, p. 83-86.
- MIGUEL, Fábio; PEDROZO, Willian Gomes; PANELLI, Felipe Pillis; PEREZ, Felipe Rodrigues Ferreira; SILVA, Helen; TINEO, Emerson Pereira; SANTOS, André Laitano dos; GONÇALVES, Agnelson; JACINTO, Maicon Pereira; AMARAL, Regina Célia do. A pesquisa sobre canto coral nos anais da ANPPOM no período de 2015 a 2019 na subárea Educação Musical. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., 2020, Manaus (AM), Anais [...]*. Manaus (AM): Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020a. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/118/61>. Acesso em: 25 abr. 2023.
- MIGUEL, Fábio; PEDROZO, Willian Gomes; TINEO, Emerson Pereira; PANELLI, Felipe Pillis; PEREZ, Felipe Rodrigues Ferreira; SANTOS, André dos; JACINTO, Maicon Pereira; AMARAL, Regina Célia Corso Marcondes do. Questões acerca do repertório no contexto coral adulto e juvenil. *Revista Vórtex*, [s. l.], v. 8, n. 2, p. 12, 2020b. DOI 10.33871/23179937.2020.8.2.12. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3817>. Acesso em: 26 abr. 2023.
- MILLER, Richard. *The structure of singing*. New York (NY): G. Schirmer, 1986.

- MILLIKEN, Sandra. *Sandra Milliken: composer conductor adjudicator*, 2015. Catalogue: choral music compositions. Disponível em: <https://www.sandramilliken.com.au/music-catalogue/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- NIX, John (2007). Vocology and the selection of choral repertoire. *Australian Voice*, [s. l.] v. 13, n. 1, p. 36-42, 2007. DOI 10.1375/auv.13.1.36. Disponível em: <https://www.sciencegate.app/document/10.1375/auv.13.1.36>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- NOBLE, Jason. Choral practice and research at the beginning of the 21st century. In: GUDMUNDSDOTTIR, Helga R. (ed.); BEYNON, Carol (ed.); LUDKE, Karen M. (ed.); COHEN, Annabel J. (ed.). *The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing: Volume II – Education*. 1st ed. New York (NY): Taylor and Francis, 2020. Chapter 24: introduction and section “II. Preparation and Administration”, subsection “(c) Repertoire selection and Concert Programming”. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/1571872/the-routledge-companion-to-interdisciplinary-studies-in-singing-volume-ii-education-pdf>. Acesso em: 22/09/2022.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Oxford University Press: Academic*, 2022. Choral. Disponível em: <https://global.oup.com/academic/category/arts-and-humanities/sheet-music/choral/?type=listing&lang=en&cc=us>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- PAVANE PUBLISHING. *Pavane Publishing*, 2022. Octavo. Disponível em: <http://www.pavanepublishing.com/site/192/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- PEASGOOD, Emily; VARVARIGOU, Maria. How can musical repertoire be composed, arranged and selected to support the values of the adult community choir? In: INTERNATIONAL SEMINAR OF THE ISME COMMISSION ON COMMUNITY MUSIC ACTIVITY, 15., 2016, Edinburgh, Scotland, *Proceedings of the [...]*, p. 236. Edinburgh, Scotland: International Society for Music Education, 2016. Disponível em: <https://edoc.ku.de/id/eprint/19765/>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- PICCHI, Achille. *Canção de câmara brasileira: teoria, análise, realização*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.
- PRUETER, Priscilla Battini. *O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores*. Dissertação (Mestre em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/29367>. Acesso em: 4 maio 2023.
- REAMES, Rebecca R. High school choral directors’ description of appropriate literature for beginning high school choirs. *Journal of Research in Music Education*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 49, n. 2, p. 122-135, 2001. DOI 10.2307/3345864. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3345864>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- RICHMOND, John W. Selecting choral repertoire as pre-curriculum: “planned serendipity”. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 30, n. 10, p. 23-30, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23547865>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- RIKARD, Jessica. Feeding the choirs: the beginner’s recipe guide to selecting repertoire. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 56, n. 1, p. 69-71, 2015. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24580585>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- SANTA BARBARA MUSIC PUBLISHING, INC. *Santa Barbara Music Publishing, Inc.: Dedicated to Nurturing the Choral Art*. [2022]. Advanced Catalog Search. Disponível em: <https://sbmp.com/search.php>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- SCHNIPKE, Richard L.. *Gwyneth Walker: an annotated bio-bibliography of selected works for mixed chorus*. Document (Doctor of Musical Arts) – Graduate School of The Ohio State University, [Columbus, Ohio,] 2008. Disponível em: <https://www.gwynethwalker.com/pdf/schndiss.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- SELAH PUBLISHING CO., INC.. *Selah: Publishing Co.*, 2022. Choral. Disponível em: <https://www.selahpub.com/Choral/DifficultyListing.html>. Acesso em: 12 dez. 2022.

- SILVA, Luiz Eduardo; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira. Prática coral: um panorama das publicações de anais de encontros e congressos da ABEM e ANPPOM dos últimos dez anos (2003-2013). *In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL*, 22., 2015, Natal (RN), *Anais [...]*. Natal (RN): Associação Brasileira de Educação Musical, 2015. Disponível em: [http://abemeduacaomusical.com.br/anais\\_congresso/v1/papers/1092/public/1092-4501-1-PB.pdf](http://abemeduacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1092/public/1092-4501-1-PB.pdf). Acesso em: 25 abr. 2023.
- SOTELO, Dario. Tabela de parâmetros técnicos e musicais. *In: JARDIM, Marcelo (org.). Pequeno guia prático para o regente de banda*. Rio de Janeiro: FUNARTE, [201-?]. v. 1, p. 36-50. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/projeto-bandas-de-musica/partituras/pequeno-guia-pratico-para-o-regente-de-banda>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- SPICER, Paul. *Britten Choral Guide: with Repertoire Notes*. Lichfield: Britten-Pears Foundation, [2011]. Disponível em: <https://www.boosey.com/downloads/brittenchoralenglish.pdf>. Também disponível em: <https://www.halleonard.com/Britten/>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- TINEO, Emerson Pereira. Repertório coral: da escolha ao desenvolvimento junto ao coro – relato de experiência intitulada “Laboratório Coral” com uma turma de regência coral da ETEC de Artes de São Paulo. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL*, 24., 2019, Campo Grande (MS), *Anais [...]*. Campo Grande (MS): Associação Brasileira de Educação Musical, 2019. Disponível em: <http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/258/211>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- TROTT, Don. Essential choral repertoire for the undergraduate choral music major. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 44, n. 8, p. 46-48, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23554901>. Acesso em: 02 maio 2023.
- TURCOTT, Amber. *Choral music education: a survey of research 1996-2002*. Thesis (Master of Arts) – College of Visual and Performing Arts of the University of South Florida, Tampa (FL), 2003. Disponível em: <https://digitalcommons.usf.edu/etd/1497/>. Acesso em: 26 abr. 2023.
- ULRICH, Jerry. Conductor’s guide to successful rehearsals. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 79, n. 7, p. 34-68, 1993. DOI 10.2307/3398614. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3398614>. Acesso em: 4 maio 2023.
- WEBB, Guy B. Repertoire & Standards Committee reports: youth and student activities. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 31, n. 3, p. 51-53, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23547846>. Acesso em: 03 maio 2023.
- WEBB, Jeffrey L. Promoting vocal health in the choral rehearsal. *Music Educators Journal*, pela MENC: The National Association for Music Education, [Reston (VA)], v. 93, n. 5, p. 26-31, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4488983>. Acesso em: 4 maio 2023.
- YALE UNIVERSITY LIBRARY. *Yale Library*, 2021. Choral Conducting: Pedagogy: A guide to resources on choral music for graduate choral conducting students: Choral Conducting in Schools. Disponível em: <https://guides.library.yale.edu/c.php?g=296041&p=1973482>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- YOHO, Joshua G. *Selecting high quality and effective choral literature for a choral ensemble*. Report (Master degree) – The School of Music, Theater, and Dance of the College of Arts And Sciences of the Kansas State University, Manhattan (KS), 2012. Disponível em: <https://krex.k-state.edu/handle/2097/14199>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- ZAMER, Craig; FENTON, Kevin. College and university choirs: internet resources: a director’s guide to finding quality choral repertoire. *The Choral Journal*, pela American Choral Directors Association, Oklahoma City (OK), v. 46, n. 8, p. 43-45, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23556155>. Acesso em: 3 maio 2023.



# A importância da autoeficácia na resiliência de idosos cantores de corais durante a pandemia

Crismarie Casper Hackenberg  
Universidade Federal do Paraná  
[crismarie@rioacappella.com.br](mailto:crismarie@rioacappella.com.br)

Tais de Lima Pastre  
Centro Universitário do Brasil - UNIBRASIL  
[tpastre7@gmail.com](mailto:tpastre7@gmail.com)

Valdomiro De Oliveira  
Universidade Federal do Paraná  
[oliveirav457@gmail.com](mailto:oliveirav457@gmail.com)

Sheila Beggiano  
Universidade Estadual do Paraná  
[sheilabeggiano@gmail.com](mailto:sheilabeggiano@gmail.com)

Gilson Brun  
Faculdade Unina  
[gilsonbrun1@gmail.com](mailto:gilsonbrun1@gmail.com)

Gislaine Cristina Vagetti  
Universidade Estadual do Paraná  
[gislainevagetti@hotmail.com](mailto:gislainevagetti@hotmail.com)

**Resumo:** Este trabalho tem o objetivo de analisar de que maneira os relatos sobre as fontes de autoeficácia de pessoas idosas ajudam a explicar a autoeficácia geral e fatores associados observados em praticantes do canto coral, em modelo remoto, durante a pandemia da Covid-19. Realizada nos anos de 2021 e 2022, esta pesquisa durou 1 ano e 5 meses e utilizou a metodologia sequencial mista, integrando resultados quantitativos e qualitativos. Os instrumentos utilizados foram: Avaliação do estado cognitivo (TICS-M), Questionários Sociodemográfico e Socioeconômico da Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa (ABEP), Escala de Autoeficácia Geral Percebida (EAGP) e um modelo de entrevista semiestruturada. O estudo quantitativo teve amostra de 140 pessoas idosas, integrantes de 60 corais, em 7 estados do país, que estavam em ação durante a pandemia. No estudo qualitativo foram entrevistados 12 coralistas que participaram da amostra quantitativa. Os resultados indicaram que as fontes de autoeficácia confirmaram os altos níveis de autoeficácia geral da amostra. A autoeficácia geral alta da amostra evidencia um grupo motivado e capaz de realizar atividades e desafios musicais, mesmo pela primeira vez atuando em modelo remoto. As fontes de autoeficácia apontaram dois domínios: experiência direta e indicadores fisiológicos e afetivos, como os mais fortalecedores de resiliência dos idosos cantores durante a pandemia, e o domínio de experiência vicária como o mais enfraquecedor.

**Palavras-chave:** Idosos, canto coral, educação, tecnologias digitais, aprendizagem ao longo da vida.

## The importance of self-efficacy in the resilience of elderly choir singers during the pandemic

**Abstract:** This study aims to analyze how the reports on the sources of self-efficacy of elderly people help explain the general self-efficacy and associated factors observed in practitioners of choral singing, in a remote model, during the Covid-19 pandemic. Conducted in 2021 and 2022, this research lasted 1 year and 5 months and used the mixed sequential methodology, integrating quantitative and qualitative results. The instruments used were: Cognitive Status Assessment (TICS-M), Sociodemographic and Socioeconomic Questionnaires of the Brazilian Association of Research

Companies (ABEP), Perceived General Self-efficacy Scale (EAGP) and a semi-structured interview model. The quantitative study had a sample of 140 elderly people, members of 60 corals, in 7 states of the country, who were in action during the pandemic. In the qualitative study, 12 coralists who participated in the quantitative sample were interviewed. The results indicated that the sources of self-efficacy confirmed the high levels of general self-efficacy of the sample. The high general self-efficacy of the sample shows a motivated group capable of performing activities and musical challenges, even for the first time acting in a remote model. The sources of self-efficacy pointed to two domains: direct experience and physiological and affective indicators, such as the most strengthening resilience of elderly singers during the pandemic, and the domain of vicarious experience as the most weakening.

Keywords: Elderly, Choral Singing, Education, Digital Technologies, Lifelong Learning

## Introdução

A partir do panorama de expansão da pandemia da Covid-19 em março de 2020, foram implementadas medidas de distanciamento social por diversos ambientes educativos, culturais e artísticos, no mundo e no Brasil (CDC, 2020; MEC, 2020; UNICEF, 2020; UNESCO, 2020a; 2020b; CIEB, 2020). As pessoas idosas, com idade igual ou maior do que 60 anos, foram muito afetadas, principalmente devido ao alto potencial de risco de mortalidade dessa população (BRASIL, 2020c).

Uma das atividades comunitárias atingidas, entre 2020 e 2021, foi a prática do canto coral adaptada para ensaios e corais virtuais com a mediação das tecnologias digitais, que atendeu cantores de todas as idades inclusive idosos. Cantores de corais na maturidade puderam cantar à distância, em suas casas, produzindo um canto de forma diferente - longe do grupo, dos outros cantores e do regente/professor, e realizando um aprendizado com autonomia, como nunca ocorrido antes (COSTA, 2020).

Nesse ambiente educacional não formal de corais comunitários, os idosos cantores, ao se integrarem ao formato de ensino remoto emergencial, foram impactados pela dificuldade do acesso a essas tecnologias digitais. Observou-se que muitos cantores longevos não tiveram afinidade e/ou facilidade com a tecnologia proposta nas atividades musicais dos corais à distância, como o uso de videoconferências, gravadores de celular e aplicativos de voz.

Assim, o fenômeno observado neste estudo ocorreu dentro da pandemia da Covid-19 e se deu no cenário da aprendizagem dos idosos, que enfrentaram as adaptações necessárias à prática coral digitalizada. Em virtude do afastamento social, os participantes que permaneceram dois anos cantando à distância desenvolveram domínio, prática e métodos pessoais de aprendizagem, preferências nas metodologias e nas tarefas musicais.

A base epistemológica que apoia este estudo é a autoeficácia, conceito estruturado dentro do conceito da Teoria Social Cognitiva (TSC). A autoeficácia é um preditor de saúde da população idosa (MARTINEZ; MAGALHÃES; PEDROSO, 2018) que também é observada em atividades de aprendizado, confiança e motivação, e encontrada em estudos de prática coral no campo da educação de idosos e na aprendizagem ao longo da vida (BONSHOR, 2016; SAKANO 2014; FANCOURT et. al, 2019).

A autoeficácia consiste em uma pessoa acreditar que possua as habilidades necessárias para enfrentar um desafio (BANDURA, 1986b; AZZI; POLYDORO; 2006). A crença e a confiança de um indivíduo na capacidade de realizar, ou não, uma determinada atividade é

o que corresponde à crença de autoeficácia, podendo ela ser compreendida com efeitos positivos e negativos na funcionalidade de uma pessoa (ARAÚJO, 2013).

A melhora da autoeficácia em aprendizes idosos tem sido observada em atividades de intervenção educativa, por se mostrarem indicadores eficazes (EMAMI, 2015). A autoeficácia geral alta estimula a motivação e a persistência de aprendizes nas adversidades das vivências educativas. Assim, as fontes da autoeficácia, que são os domínios que a fortalecem, são variáveis que podem esclarecer os processos de adaptação, superação e motivação na aprendizagem de pessoas idosas (FANCOURT et al., 2019; HENDRICKS, 2016).

Segundo Bandura (1997), as crenças de autoeficácia resultam de um complexo processo de auto avaliação no qual o indivíduo processa, cognitivamente, informações advindas de quatro fontes principais que expressam a maneira pela qual ele interpreta os acontecimentos de sua vida e fundamenta suas crenças de eficácia pessoal. São elas, a saber:

- a. experiências diretas: experiências vistas como positivas servem como indicador de capacidade, e experiências interpretadas como negativas indicam incapacidade. Como agente, o sujeito antecipa suas ações com base nas experiências passadas. A experiência pessoal (positiva e negativa) é a principal fonte de autoeficácia. Por exemplo, em cantores, seriam os êxitos e superações de dificuldades na prática do canto e o quanto esses júbilos alavancam novas tentativas e desempenhos;
- b. experiências vicárias: observar alguém que o sujeito julga como semelhante executando determinada ação pode fazer com que esse sujeito se sinta capaz de fazer o mesmo. Apesar de ser considerada uma fonte mais fraca – comparada à experiência pessoal – a experiência vicária é importante na construção do julgamento de eficácia pessoal em relação às ações ainda não vivenciadas ativamente pelo sujeito. Por exemplo, na prática coral, o convívio com pessoas que cantam ao redor evoca muito o entendimento de que canta bem e o propósito de cantar em grupo;
- c. persuasão social: os indivíduos também criam e desenvolvem crenças de autoeficácia por meio de incentivos dos outros, que podem ser feitos de forma verbal ou não verbal. A fala e o comportamento do professor podem influenciar na autoeficácia percebida pelos alunos. Para cantores, as palavras de apoio, de incentivo e direcionamentos sobre a performance musical são muito presentes em atividades artísticas, e muito relevantes na influência sobre a atuação emocional e cognitiva;
- d. indicadores fisiológicos: estados fisiológicos como ansiedade, estresse e dores são reações do organismo que um indivíduo pode sentir ao enfrentar situações ameaçadoras. Tais manifestações podem ser interpretadas pelo sujeito como falta de capacidade em executar determinado curso de ação. Por exemplo, a performance musical é muito afetada pela ansiedade e ansiedade de desempenho. Em cantores e músicos, os estados fisiológicos são considerados como inibidores ou catalizadores de performance.

De acordo com Araújo (2013), na prática musical:

os músicos que demonstraram maiores crenças em suas capacidades de superar desafios e de manterem elevados graus de motivação demonstram maior confiança em sua capacidade de automonitorar a prática instrumental, ou seja, de autorregular sua aprendizagem [...]. O músico que consegue compreender o processo de autorregulação de sua aprendizagem e aplicar tal processo em sua prática, desenvolve maiores crenças de autoeficácia e pode otimizar significativamente sua performance. (ARAÚJO, 2013, p. 59).

De forma inversa, os desafios podem enfraquecer a autoeficácia quando forem muito grandiosos. É o caso do processo do canto-coral realizado em um ambiente estressor, durante a pandemia da Covid-19, com inúmeras adaptações para o modelo remoto de ensino. Esse evento afetou tanto a autoeficácia dos regentes quanto a autoeficácia dos cantores.

Reduzir as tensões auxilia na concentração de determinadas tarefas e melhorar a crença de autoeficácia (FRITZEN, 2014). É comum a existência de crenças em cantores, principalmente crenças negativas em cantores amadores sem educação formal de música. Essas crenças dizem respeito à afinação inadequada, falhas de memória, inadequação social, dificuldades de aprendizagem. A redução do estresse e a alteração de estados emocionais negativos auxiliam o controle do raciocínio, melhorando a crença de autoeficácia (COSTA; BORUCHOVITCH, 2006, p. 99)

A elevação do nível de motivação gera persistência e compromissos com o aprendizado e o cumprimento de metas. A literatura sobre autoeficácia afirma que um dos fatores determinantes para a motivação da prática musical é a confiança que um aprendente possui sobre a sua própria capacidade de desempenho (ARAÚJO, 2010).

Alguns estudos pré-pandemia observaram a aprendizagem e as crenças de autoeficácia na prática coral, como os de Hoerlle (2017), Kohlrausch (2015) e Grings (2020). O evento musical presencial e síncrono, destaca que a presença física do regente nos ensaios e os coralistas inseridos na prática musical regular são ações que fortalecem a autoeficácia (COSTA; BORUCHOVITCH, 2006; FRITZEN, 2014).

Em contraste, a realidade da pandemia na prática coral modificou esse ambiente musical conhecido, diminuindo a interação presencial do coral com o regente e o convívio dos cantores, mudando inclusive as estratégias de aprendizagem do canto coletivo (FERRAZ, 2020; GONÇALVES, 2021). Essas alterações poderiam contribuir para uma baixa percepção de competência dos cantores, influenciando em sua realização musical, motivação e adaptação.

Nesta pesquisa, considerou-se que os cantores adultos idosos atuantes no modelo remoto, mesmo distantes dos corais e dos ensaios presenciais, poderiam estar confiantes e produtivos. Nesse caso, as fontes de autoeficácia desses cantores identificariam fatores determinantes para a realização da prática musical.

Nos resultados de uma revisão sistemática sobre envelhecimento saudável e autoeficácia em idosos (MARTINEZ; MAGALHÃES; PEDROSO, 2018) foi observada a percepção da autoeficácia como característica preditora de bem-estar, qualidade de vida e saúde mental. Concluiu-se que ocorre o declínio natural da autoeficácia nas pessoas idosas, em função da passagem do tempo.

Tanto no campo da saúde como no da educação, os programas com intervenções não formais podem estimular a motivação e a persistência dos idosos nas vivências. São indicadas atividades de intervenção que considerem a melhoria da autoeficácia para idosos, pois esses indicadores são eficazes (MEURER et. al., 2015).

Ao serem considerados eventos de aprendizagem na maturidade mediados pela autoeficácia, está se clarificando o papel da experiência de domínio, ou a experiência direta, descrita por Bandura (1997). Assim, a função primordial do processo educacional é o aumento do senso de autoeficácia nos idosos, desde que adaptadas as características dos grupos e das expectativas sociais.

As formas particulares de aprender, ou de acesso ao conhecimento, mesmo na prática do canto coral, diferem de pessoa para pessoa e são influenciadas por fatores ambientais, culturais, socioeconômicos, físicos e cognitivos, que determinam a capacidade de adaptação dos indivíduos à aprendizagem (KIM; MERRIAM, 2010). Existem formas de fornecer conteúdo em atividades educativas que estão fora do ambiente de aprendizagem formal, mas proporcionam um aprendizado mais motivador, capacitando alunos adultos e fortalecendo sua autoeficácia (EMAMI, 2015).

Sobre o tema das práticas intervencionistas com a população idosa, destacam-se duas pesquisas mais recentes, no Brasil, sobre autoeficácia e ambientes de aprendizagem. Cachioni (2021) ofereceu uma intervenção educativa para inclusão digital de 155 idosos brasileiros. As informações obtidas pelos questionários de avaliação pré e pós-intervenção demonstraram um aumento na frequência do uso de dispositivos móveis pelos participantes e a melhora de suas crenças de autoeficácia em virtude do alcance de metas via uso de smartphone.

Em outro estudo, de Sacramento (2021), com 110 idosos brasileiros, foi observado que a autoeficácia da memória em idosos sofre influência do meio sociocultural no qual estão

inseridos. Os altos índices de percepção negativa da autoeficácia podem afetar o ambiente de crenças, estigmas e paradigmas sobre as pessoas idosas.

A intensa publicação de vídeos de corais na internet, em 2020, indica que ocorreu uma produção do canto coral muito ativa na pandemia, mesmo em distanciamento social. Nesse modelo de coral virtual, cada cantor(a) atuou como protagonista de sua gravação e de sua performance musical. Essa realização musical de cantores idosos em corais virtuais se relaciona com o domínio das tecnologias digitais e, em especial, com a capacidade de superação no manuseio dos celulares, observada durante a pandemia (CACHIONI, 2021).

As lacunas acadêmicas encontradas nas publicações dos últimos 20 anos, demonstram alguns estudos que apoiam como professores e educadores podem se beneficiar muito com os conhecimentos sobre crenças de autoeficácia e suas fontes em práticas educativas de pessoas idosas, seja para o desenvolvimento de estratégias de ensino ou para a elaboração de metodologias que fortaleçam a autoeficácia de aprendizes idosos, contribuindo para o engajamento e manutenção de intervenções eficazes.

A partir dessa descrição, estabeleceram-se as perguntas norteadoras que guiaram esta pesquisa: Como os idosos cantores na pandemia adaptados à atividade do coral em modelo remoto perceberiam sua autoeficácia? Observadas as suas fontes de autoeficácia, seus domínios poderiam explicar os fatores negativos e positivos que contribuíram para os seus níveis de autoeficácia?

Assim, esse estudo tem o objetivo de analisar de que maneira os relatos sobre as fontes de autoeficácia de pessoas idosas ajudam a explicar a autoeficácia geral e fatores associados observados em praticantes do canto coral em modelo remoto durante a pandemia da Covid-19.

## Métodos e Materiais

Este trabalho utiliza em sua estrutura metodológica o modelo dos métodos mistos com conjugação de elementos qualitativos e quantitativos possibilitando ampliar os resultados obtidos em abordagens investigativas. Esse modelo vem proporcionando ganhos relevantes para pesquisas complexas realizadas no campo da Educação, beneficiando principalmente os processos de ensino-aprendizagem (DAL-FARRA; LOPES, 2014).

Apresenta-se uma metodologia descritiva, observacional, com abordagem mista sequencial QUANTI-quali explanatória. Para Creswell e Clark (2013), o delineamento do método misto sequencial explanatório é baseado por uma coleta de dados quantitativos em levantamento de campo com larga escala e uma investigação sequencial de caráter qualitativo. O modelo

explanatório sequencial “é utilizado para explicar e interpretar os resultados quantitativos por meio de coleta e de análise do acompanhamento dos dados qualitativos” (CRESWELL, 2010, p. 248). Optou-se pelo peso maior da fase quantitativa (QUANTI) do que da fase qualitativa (quali).

Segundo Creswell (2010):

o peso maior é tipicamente atribuído aos dados quantitativos, e a combinação dos dados ocorre quando os resultados quantitativos iniciais conduzem a coleta de dados qualitativos secundária. Assim, as duas formas de dados estão separadas, porém conectadas. (CRESWELL, 2010, p. 247).

Nesta pesquisa, seguindo a estratégia do modelo sequencial, foram realizados três tratamentos de dados: um tratamento estatístico descritivo e analítico na parte quantitativa, uma análise de conteúdo com base no referencial teórico na parte qualitativa e a integração de dados quanti-quali, a adaptação dos dados qualitativos em quantitativos.

## Participantes e Coleta de Dados

Os integrantes deste estudo são 140 pessoas idosas participantes de ensaios de prática coral, realizados em modelo remoto durante a pandemia da Covid-19, durante os anos de 2020 e 2021. Como não existiam registros a respeito do número total exato de corais e regentes existentes no Brasil em tempos pré-pandemia (SILVA, 2018), assim a amostra foi coletada por conveniência com a divulgação da pesquisa em grupos de convivência em redes sociais.

Os regentes contatados fizeram a divulgação para seus cantores coralistas participantes das atividades em modalidade on-line. A pesquisa foi realizada por meio de um link on-line survey disponibilizado em grupos de regentes corais e associações de canto coral nacionais e regionais.

Em período de distanciamento social, essa amostra foi consolidada por conveniência com participantes voluntários. Na primeira fase da coleta de dados, 207 indivíduos, com idade igual ou maior de 60 anos, aceitaram participar. Todavia, devido aos critérios de exclusão e desistências no decorrer do preenchimento dos questionários on-line, 140 indivíduos idosos tiveram seus dados validados.

Na primeira etapa, com abordagem quantitativa, os 140 cantores idosos participantes representaram seis estados brasileiros: Rio de Janeiro (98 cantores), Rio Grande do Sul (32 cantores), São Paulo (5 cantores), Paraná (3 cantores), Rio Grande do Norte (1 cantora) e Pará (1 cantora). Foram totalizados 60 corais na pesquisa quantitativa, cujos participantes se autodeclararam seus integrantes.

A segunda etapa, com abordagem qualitativa, foi realizada por meio de entrevista semiestruturada e teve a participação de 12 idosos, indicados pelos resultados da pesquisa quantitativa. Nessa amostra, participaram cantores de três estados brasileiros: Rio de Janeiro (9 cantores), Rio Grande do Sul (2 cantores), São Paulo (1 cantora). Foram totalizados 9 corais na pesquisa qualitativa, cujos representantes se autodeclararam seus integrantes.

A abordagem quantitativa visou caracterizar a amostra, mensurar as intenções e comportamentos e foram aplicados quatro questionários: sociodemográfico com caracterização de inclusão digital e prática musical, socioeconômico, a Escala de Autoeficácia Geral (EAGP) e o rastreio cognitivo com o teste (TICS-M) para a validação dos dados. O teste TICS-M foi aplicado por meio de entrevistas telefônicas na etapa quantitativa. A partir da validação dos níveis cognitivos da amostra de pessoas idosas, os dados dos participantes foram validados.

A abordagem qualitativa caracterizou-se pela natureza interpretativa. Na pesquisa qualitativa, foram analisados os dados não numéricos, identificados em cenários e em indivíduos por meio de informações frequentemente verbais, que são coletadas por descrição e gravação (MOREIRA; CALEFFE, 2008). Segundo Yin (2016), a condição inicial da pesquisa qualitativa deriva do desejo de:

capturar o significado dos eventos da vida real, da perspectiva dos participantes de um estudo. Tal objetivo não pode ignorar o fato de que os significados dos participantes, se estudados e relatados por um pesquisador, também inevitavelmente incluem um segundo conjunto de significados para os mesmos eventos – aquele do pesquisador. (YIN, 2016, p. 10).

Nessa abordagem qualitativa, a coleta de dados consistiu em obter as expectativas e os pontos de vista dos participantes desta pesquisa, de forma subjetiva, através das suas emoções, prioridades, experiências, significados sobre os domínios das quatro fontes de autoeficácia (experiências diretas, experiências vicárias, persuasão social e indicadores fisiológicos e afetivos) envolvidas na atividade prática do canto coral em modelo remoto.

## Fatores de Inclusão e Exclusão

Os fatores de inclusão da amostra foram: ser cantor na faixa de idade igual ou acima de 60 anos, participante de coral, no mínimo, há um ano; ter estado, durante a pandemia, atuante nos ensaios com formato on-line e modalidade a distância; ter participado dos corais virtuais com gravações de áudio e vídeos durante a pandemia, no ano de 2020 e 2021; ter níveis de cognição acima da linha de corte no rastreio cognitivo; ter concordado em participar da

pesquisa e assinado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, com formato de aceite digital disponibilizado no começo da pesquisa.

Os fatores de exclusão da amostra foram: não ter assinado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido; não se enquadrar nos termos de inclusão.

## Descrição dos Instrumentos

Segue a descrição dos instrumentos quantitativos e a entrevista qualitativa:

### Teste de rastreio cognitivo: entrevista telefônica para avaliação do estado cognitivo (TICS-M)

A entrevista telefônica para Avaliação do Estado Cognitivo (TICS-M) foi desenvolvida por Brandt, Spencer e Folstein (1988), como uma alternativa para avaliação da função cognitiva global através de um sistema de escores. O questionário da entrevista TICS-M é um teste para avaliação da função cognitiva, originalmente desenvolvido para atender eventuais dificuldades de comunicação de pacientes com Alzheimer e realizar uma triagem telefônica para acompanhamento clínico de investigação e de base populacional dos pacientes AVC (pacientes acometidos por acidente vascular).

A versão modificada da entrevista, validada no Brasil por Baccaro (2014), possui 13 itens, levando entre 5 e 10 minutos para ser concluída. Inclui quatro domínios: orientação; memória de registro, recente e tardia; atenção e cálculo; linguagem. O ponto de corte sugerido para TICS-M é maior ou igual a 14 pontos (escala de 0-39 pontos) para o rastreio de prejuízo cognitivo, numa sensibilidade de 92,0%, especificidade de 71,4% (BACCARO, 2014). Nesta amostra, os 140 participantes obtiveram escore dos níveis de cognição superiores a 14 pontos e foram considerados aptos a participar da pesquisa.

### Questionário sociodemográfico

O questionário sociodemográfico foi adaptado do questionário BOAS (Brazil Old Age Schedule), um instrumento multidimensional para avaliação de diversas áreas da vida do idoso. O BOAS foi elaborado na Inglaterra, em 1986, e os resultados foram apresentados na tese de doutorado de Renato Veras (VERAS; DUTRA, 2008). Observou-se: gênero, idade, cor, escolaridade, estado civil, ocupação, naturalidade, escolaridade máxima, ocupação atual.

Foram incluídas neste questionário, também, perguntas adaptadas da extensa pesquisa feita pela Fundação Oswaldo Cruz, ConVid - Pesquisa de Comportamentos, realizada em 2020, durante a pandemia, para avaliar os comportamentos da população. Destacam-se, em sete perguntas sobre a percepção de saúde na pandemia e frequência de estados de

tristeza e depressão. A pesquisa foi elaborada em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (SZWARCOWALD, 2020).

Estão incluídas, no questionário, três perguntas sobre a utilização de tecnologias de informação e mídia, antes e depois da pandemia, envolvendo: uso de computador, celular, uso de videoconferências, gravação de vídeo, gravação de áudio. Foram adicionadas, ainda, nove perguntas sobre a aprendizagem do canto no modelo remoto, para a identificação da prática musical dos participantes, abrangendo: tempo de participação em corais, independência no uso instrumental, leitura de partituras, ensaios remotos e orientações recebidas por regentes, tempo de estudo do canto na semana, enumeração de estratégias de aprendizagem durante a ausência de ensaios presenciais, número de tentativas para gravar um áudio, número de tentativas para gravar um vídeo, quantos vídeos corais mosaicos participou em 2020, satisfação com a participação nos vídeos corais virtuais durante a pandemia.

Foi acrescentada uma pergunta para escolha das preferências de estratégias realizadas na prática coral on-line: (i) Aquecimento Coral (atividade prática de preparação para o canto), (ii) Ensaios Organizados (Programação de músicas e tarefas), (iii) Tutoriais de gravação (gravações de vídeo e áudio com orientações para cantores), (iv) Orientação e Opinião do Regente (Comentários do regente sobre a performance vocal), (v) Compartilhar as gravações com colegas (Gravar as vozes do coral e compartilhar com o grupo) e (vi) Ouvir a própria voz (Gravar a sua voz e autoperceber as necessidades de melhoria).

### Questionário econômico

A Associação Brasileira de Empresas e Pesquisa (ABEP), por meio do instrumento Critério Brasil de Classificação Econômica, estabelece critérios de classificação econômica a partir dos bens possuídos e da escolaridade do responsável financeiro da residência. As variáveis são: banheiro, empregados domésticos, automóveis, microcomputador, secadora de roupa; grau de instrução do chefe da família (escolaridade), e os serviços públicos utilizados (água encanada, rua pavimentada), gerando uma pontuação de classificação econômica, sendo: A (45-100 pontos), B1 (38-44 pontos), B2 (29-37 pontos), C1 (23-28 pontos), C2 (17-22 pontos), D-E (0 a 16 pontos) (ABEP, 2020). Nessa pesquisa foram encontrados participantes de todas as classes: A (2,1%), B (47,9%), C (47,9%), D/E (2,1%).

### Escala de autoeficácia geral percebida (EAGP)

Essa escala é uma versão de Sbicigo et al. (2012), traduzida e adaptada de Schwarzer e Jerusalem (1995), e objetiva avaliar a percepção de autoeficácia, ou seja, a crença que o

indivíduo possui acerca de suas capacidades (cognitivas, motivacionais, afetivas e comportamentais) para alcançar um objetivo, lidar com uma situação ou desempenhar uma tarefa. Consiste em um instrumento de autorrelato, com 10 itens respondidos em formato tipo Likert (de 1 - não é verdade a meu respeito a 4 - é totalmente verdade a meu respeito).

A pontuação se dá por meio da soma dos valores dos itens, não havendo ponto de corte. Possui alfa de Cronbach<sup>1</sup> de 0.85 para a escala geral que indicou evidências de validade e confiabilidade para avaliar a autoeficácia no ambiente acadêmico (SBICIGO et al., 2012). A escala foi validada com a população idosa com o estudo de Patrão e colaboradores (2018).

### Entrevista semiestruturada

Para avaliar a atuação das fontes de autoeficácia foi construído um protocolo de entrevista elaborado a partir do constructo das fontes da autoeficácia, segundo as leituras dos trabalhos de Grings (2020) que investigou as crenças de autoeficácia em regentes e Fritzen (2014) que observou as crenças de autoeficácia em cantores de corais. Foram estabelecidos evidências e objetivos para a entrevista semiestruturada em um roteiro diagramado, conforme indicado por Brand e Willkins (2007), e de acordo com cada fonte de autoeficácia a ser investigada.

Foram formuladas um total de 12 perguntas divididas nos quatro domínios de fortalecimento da autoeficácia. Essas questões visaram conhecer ou compreender os cantores na maturidade em atividades musicais na pandemia, investigando com maior aprofundamento o que já havia sido respondido de forma objetiva na fase quantitativa.

### Análise de dados

As análises quantitativas foram realizadas utilizando o software estatístico STATA MP 14.1 (StataCorp, College Station, TX, EUA). As frequências absolutas (n) e relativa (%) foram utilizadas para a descrição das variáveis categóricas. A associação entre níveis de autoeficácia geral e os fatores sociodemográficos, prática musical, experiência com mídias, satisfação com o coral foi verificada utilizando o teste de qui-quadrado. O valor de  $p < 0,05$  foi utilizado como significância estatística para todas as comparações realizadas.

Na investigação qualitativa foi utilizado o método comparativo constante de análise de dados, detalhado por Charmaz (2009) e Leite (2015). Os quatro domínios das fontes de autoeficácia visaram explicar os níveis de autoeficácia geral. As respostas foram agrupadas com a interpretação dos efeitos positivos e negativos de cada fonte de autoeficácia. O

---

<sup>1</sup> O Coeficiente Alfa de Cronbach ( $\alpha$ ) é uma medida comumente utilizada de confiabilidade para avaliação da consistência interna de questionários, para um conjunto de dois ou mais indicadores de construto (BLAND; ALTMAN, 1997).

método implicou em separar os dados em unidades e codificá-los em categorias. Para isso, foram seguidos os seguintes passos: 1) leitura e releitura das transcrições das entrevistas individuais e das anotações; 2) criação de códigos com o software MAXQDA 12; 3) comparações e agrupamentos dos códigos em categorias preliminares de opiniões semelhantes; 4) conexão das categorias preliminares; e 5) interpretação e discussão das categorias.

A análise dos resultados quantitativos e qualitativos integrados oferece situações novas explicativas às fontes de experiência observadas nas entrevistas qualitativas e articuladas com os dados observados nas escalas quantitativas.

## Critérios éticos do estudo

Este estudo seguiu a Resolução nº 466/2021, do CNC, e a Resolução nº 510/2016, do CNS, as quais apresentam as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Durante o processo, foram obedecidos os referenciais básicos da bioética no que diz respeito à autonomia, não maleficência, beneficência e justiça, visando assegurar com isso os direitos e deveres do pesquisador e dos sujeitos pesquisados. Este projeto foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos – CEP/ UNESPAR e aprovado pelo Parecer nº 4.364.822 e CAAE: 39151720.7.0000.9247.

## Resultados e discussão

### Estudo Quantitativo

#### Caracterização da amostra

Essa amostra de idosos cantores atuantes na prática do canto coral on-line durante a pandemia da Covid-19 foi composta por 140 indivíduos, sendo, na maior parte, do gênero feminino (82,1%) e de faixa etária entre 60 e 69 anos (72,9%). Além disso, 87,1% reportaram ser de cor branca, 45% possuírem escolaridade com pós-graduação completa, 40% estarem casados ou morando juntos, 66,4% estão aposentados, 95,8% compõem os níveis socioeconômicos B e C (47,9% cada) e 63,6% da amostra reportou ter uma percepção de boa saúde durante a pandemia. Sobre o relato de sentir tristeza durante a pandemia, 42,2% afirmaram sentir um pouco e 35%, quase nada. Essa descrição da amostra se encontra na Tabela 1:

Tabela 1 – Caracterização sociodemográfica e econômica de idosos praticantes do canto coral em modelo remoto durante a pandemia (N=140)

<b>Itens</b>	<b>Categorias</b>	<b>N</b>	<b>%</b>
<b>Gênero</b>	Feminino	115	82,1
	Masculino	25	17,9
<b>Faixa etária</b>	60 a 69 anos	102	72,9
	70 anos ou mais	38	27,1
<b>Cor da pele</b>	Branca	122	87,1
	Preta	6	4,3
	Parda	11	7,9
	Amarela	1	0,7
<b>Escolaridade</b>	Fundamental	4	2,9
	Ensino Médio	16	11,4
	Superior	57	40,7
	Pós-Graduação	63	45
<b>Estado civil</b>	Solteiro/a	10	7,1
	Casado/a ou morando junto	56	40,0
	Divorciado/a	46	32,9
	Viúvo/a	28	20,0
<b>Ocupação</b>	Aposentado/a	93	66,4
	Autônomo	21	15,0
	Empregado	19	13,6
	Pensionista	5	3,6
	Dono(a) de casa	2	1,4
<b>Níveis Socioeconômicos</b>	A	3	2,1
	B	67	47,9
	C	67	47,9
	D/E	3	2,1
<b>Estado de Saúde</b>	Ruim	0	0,0
	Regular	9	6,4
	Boa	89	63,6
	Ótima	42	30,0
<b>Tristeza na Pandemia</b>	Quase nada	50	35,7
	Um pouco	59	42,2
	Regular	21	15,0
	Quase sempre	8	5,7
	Sempre	2	1,4

Fonte: Os autores (2023).

A observação na amostra da grande maioria de praticantes do canto coral ser do gênero feminino, evidencia o que já vem sendo discutido na literatura, pois nessa prática é pequena a participação masculina no Brasil. Esse aspecto da presença feminina em maioria também foi observado em outros trabalhos de prática musical de idosos, como Paula (2020) e Arruda (2018).

Segundo Gomes (2020), a resistência dos homens em participar de projetos musicais de terceira idade pode ser notada até mesmo nas UNATIs<sup>2</sup>, sugerindo existir uma falta de conhecimento sobre os benefícios trazidos por programas educativos para pessoas idosas (CASSOU et al., 2008). Uma outra causa para a diferença numérica entre os gêneros seria a expectativa de vida das mulheres ser maior do que a dos homens (JACON; SCORTEGAGNA; OLIVEIRA, 2020). Por outro lado, na população de idosos existe um predomínio dos homens na utilização de internet (IBGE, 2012, 2017), suscitando uma explicação para o número relevante de 25 idosos do gênero masculino nesta pesquisa.

As características dos idosos dessa amostra aproximaram-se de outros trabalhos com população idosa, como Vagetti et al. (2013; 2015) e Gomes (2019), onde também foi observada a predominância de pessoas da cor branca, casadas, com a média de idade próxima a 70 anos. A média da população deste estudo com idosos cantores foi de 67,34 anos.

Outro ponto de interesse que se distinguiu foi a alta escolaridade observada, pois 85% dos idosos têm graduação e pós-graduação. Segundo Gomes (2020), isso se diferencia muito dos estudos brasileiros que apresentam idosos analfabetos e com até 4 anos de escolaridade em suas amostras. A alta escolaridade em idosos também ocorreu em estudos como Alves et al. (2020), com 58% de idosos com nível de graduação, e Gomes (2020), com 65% dos idosos com 12 anos de escolaridade, no mínimo.

De outra forma, chama a atenção que essa amostra foi constituída com 95% de idosos da classe B e C, mesmo em um estudo mediado pelas tecnologias digitais, tanto na captação de dados como na prática do canto coral on-line. Destaca-se o alcance do ambiente digital e a conquista do significativo acesso das pessoas idosas à internet no Brasil, durante a pandemia, em virtude do domínio no uso dos celulares e smartphones (CACHIONI, 2021).

A presença de idosos de maioria das regiões Sudeste (74%) e Sul (25%), acompanhou os dados do IBGE que destacam serem as duas regiões que apresentam o maior número de idosos usuários de internet do Brasil, representando 22,8% no Sudeste e 18,7% no Sul, considerando-se as porcentagens das regiões brasileiras (IBGE, 2017; ORLANDI, 2018).

Nessa amostra observa-se que os idosos praticantes de canto coral na pandemia, em sua maior parte, já participavam de algum coral há pelo menos 10 anos (55,7%), não tocavam nenhum tipo de instrumento musical (72,1%), afirmaram não ter domínio de partitura (77,9%) e dedicavam-se aos estudos musicais até 3 horas semanais (62,1%). Além disso,

---

<sup>2</sup> UNIVERSIDADE ABERTA À TERCEIRA IDADE (UNATI), são programas de extensão universitária que oferecem educação permanente gratuita e diversas atividades nas áreas de saúde, artes, lazer e convívio para pessoas com idade igual ou superior a 60 anos.

47,1% dos participantes reportaram não ter tido experiência anterior com mídias digitais. Nunca tinham antes gravado vídeos (52,9%) e gravado áudios (61,4%) nos celulares ou computadores.

Tabela 2 – Caracterização da prática musical, experiência com mídias e satisfação com o coral em idosos praticantes de canto coral em modelo remoto durante a (N=140).

<b>Itens</b>	<b>Categorias</b>	<b>Nº</b>	<b>%</b>
<b>Tempo de coral</b>	Até 10 anos	78	55,7
	10 anos ou mais	62	44,3
<b>Toca Instrumento</b>	Não	101	72,1
	Sim	39	27,9
<b>Domínio de partitura</b>	Não	109	77,9
	Sim	31	22,1
<b>Tempo de estudo (semanal)</b>	Até 3 horas	87	62,1
	Mais de 3 horas	53	37,9
<b>Mídias digitais antes</b>	Não	66	47,1
	Sim	74	52,9
<b>Gravação de vídeo antes</b>	Não	74	52,9
	Sim	66	47,1
<b>Gravação de áudio antes</b>	Não	54	38,6
	Sim	86	61,4
<b>Número de gravações de vídeo</b>	De 1 a 4 vezes	72	51,4
	De 4 a 6 vezes	41	29,3
	Mais de 6 vezes	27	19,3
<b>Número de gravações de áudio</b>	De 1 a 4 vezes	62	44,3
	De 4 a 6 vezes	42	30,0
	Mais de 6 vezes	36	25,7
<b>Satisfação com coral virtual</b>	Indiferente	2	1,4
	Insatisfeito	3	2,2
	Satisfeito	135	96,4

Fonte: Os Autores (2023).

Sobre a experiência de gravações de áudio e vídeo a cada projeto musical realizado, a maioria dos participantes reportou ter gravado vídeos de 1 a 4 vezes (51,4%) e gravado áudios de 1 a 4 vezes (44,3%) antes de enviar para o regente o material finalizado. Quanto à satisfação com a participação no canto coral adaptado para o modelo remoto e atividade em formato virtual, 96,4% afirmaram estar satisfeitos.

A amostra foi composta por coralistas experientes, com 10 anos ou mais de prática coral, porém os idosos, apesar da longa experiência no canto, não possuíam formação musical formal, como domínio de instrumento ou leitura de partitura. Esse interesse dos idosos por um grupo musical, sejam grupos vocais ou corais, reflete-se na literatura.

O estudo de Fritzen (2014) ressalta que, em corais, as relações humanas construídas são parte do desenvolvimento da aprendizagem do canto. O grande respeito entre os colegas

fomenta coleguismo, união e cooperação. Esse respeito entre colegas é justamente o que dá mais confiança para se cantar afinado, tornando o espaço adequado para se alcançar objetivos em conjunto em um processo musical de longo prazo. As atividades musicais em grupo de idosos promovem ainda mais aprendizagem, servindo como estímulo para o desenvolvimento de novas habilidades, favorecendo o exercício da participação social (REIS; OLIVEIRA, 2004).

Sobre os aspectos de inclusão digital dos idosos cantores, os resultados mostraram um predomínio daqueles que já tinham o hábito de usar o computador antes da pandemia, mas o celular apresentou diferenças no seu domínio: era mais usado para a produção de áudio e menos usado para a produção de vídeo. O uso da tecnologia na terceira idade está muito relacionado com os fatores motivacionais.

Segundo Santos e Almêda (2017), a frequência de comunicação com familiares e amigos (52%) e assimilação de novos conhecimentos (52%) são os motivos mais predominantes no interesse de aprendizagem no uso de tecnologias digitais. De acordo com o estudo de Deodoro et al. (2021), os dispositivos móveis, como os smartphones e celulares, ocuparam, na pandemia, a mediação com o processo de aprendizagem. A população idosa realizou suas interações de comunicação para a sobrevivência (compras e transações bancárias, por exemplo) e para interações sociais (contatos e relacionamentos afetivos).

### Relação da autoeficácia e seus fatores associados

Pelo cálculo da mediana, uma alta autoeficácia foi reportada por 60% dos participantes, ou seja, dos 140 participantes, 84 cantores idosos foram identificados com alta autoeficácia. Nessa amostra (N= 84), não foram verificadas associações significativas dos fatores de inclusão digital, prática musical e preferências de atividades nos ensaios em modelo remoto, com a autoeficácia, conforme Tabela 3.

Os resultados sobre autoeficácia corroboraram com estudos descritos em Martinez, Magalhães e Pedoso (2020) que relatam como a autoeficácia alta pode ser um ponto preponderante para que os idosos tenham uma boa percepção de saúde. Essa autoeficácia alta na amostra dos cantores idosos pode ter favorecido a resiliência para superarem as adversidades, manejando estresse e tristeza na pandemia. A alta escolaridade desses idosos deve ter contribuído com a autoeficácia, em virtude dos conhecimentos e experiência de vida acadêmica acumulados e os níveis normais dos aspectos cognitivos.

Tabela 3 – Associação dos Fatores de Inclusão digital, prática musical e preferências com a autoeficácia. (N=84\*)

ALTA AUTOEFICÁCIA (≥ 33) (N=140)	n (%)		
	84 (60,0)	-	-
	n (%)	X <sup>2</sup>	p
<b>Tempo de coral</b>			
Até 10 anos	42 (56,8)	0.99	0.318
10 anos ou mais	36 (65,4)		
<b>Toca Instrumento</b>			
Não	55 (59,1)	0.24	0.621
Sim	23 (63,9)		
<b>Domínio de partitura</b>			
Não	59 (58,4)	0.81	0.366
Sim	19 (67,9)		
<b>Tempo de estudo (semanal)</b>			
Até 3 horas	48 (57,8)	0.67	0.411
Mais de 3 horas	30 (65,2)		
<b>Mídias digitais antes</b>			
Não	35 (57,8)	0.46	0.497
Sim	43 (63,2)		
<b>Gravação de vídeo antes</b>			
Não	40 (58,8)	0.16	0.687
Sim	38 (62,3)		
<b>Gravação de áudio antes</b>			
Não	32 (61,5)	0.04	0.838
Sim	46 (59,7)		
<b>Número de gravações de vídeo</b>			
De 1 a 4 vezes	41 (62,1)	1.64	0.439
De 4 a 6 vezes	20 (52,6)		
Mais de 6 vezes	17 (68,0)		
<b>Número de gravações de áudio</b>			
De 1 a 4 vezes	33 (58,9)	0.56	0.754
De 4 a 6 vezes	22 (57,9)		
Mais de 6 vezes	23 (65,7)		
<b>Satisfação com coral virtual</b>			
Indiferente	1 (50,0)	-	0,630 <sup>a</sup>
Insatisfeito	1 (33,3)		
Satisfeito	76 (61,3)		
<b>Preferência: Aquecimento vocal</b>			
Não	21 (58,3)	0.09	0.758
Sim	57 (61,3)		
<b>Preferência: Ensaios organizados</b>			
Não	33 (53,2)	2.61	0.106
Sim	45 (67,2)		
<b>Preferência: Tutoriais de gravação</b>			
Não	40 (60,6)	0,00	0.973
Sim	38 (60,3)		
<b>Preferência: Orientação e opinião do regente</b>			
Não	20 (51,3)	1.97	0.160
Sim	58 (64,4)		
<b>Preferência: Compartilhar gravações com colegas</b>			
Não	64 (63,4)	1.63	0,201
Sim	14 (50,0)		
<b>Preferência: Ouvindo a própria voz</b>			
Não	60 (63,2)	1.09	0,296
Sim	18 (52,9)		

Fonte: Os autores (2023).

O estudo de cantores idosos na pandemia constituiu-se um problema de pesquisa dentro de uma atividade inédita para todos os participantes dessa amostra. Assim, o estudo misto, com a integração dos dados quantitativos e os achados do estudo qualitativo, possibilitou a avaliação das implicações dessas preferências na condução de sua adaptação ao modelo remoto na prática coral on-line.

## Estudo Qualitativo

Nesta etapa, a linguagem e os significados foram adaptados conforme registrados os dados nas entrevistas semiestruturadas. O registro de dados foi feito durante as gravações das entrevistas, com duração média de 1 hora e 30 minutos por participante; totalizando 12 participantes e o equivalente a 18 horas de gravações em áudio. Após as transcrições das entrevistas individuais, as mesmas foram agrupadas, sendo realizada uma primeira leitura e análise minuciosa do material. Segundo Charmaz (2009, p. 64) “essa análise minuciosa auxilia durante a codificação e categorização, porque o pesquisador será capaz de situar a sua análise dentro do seu respectivo contexto social. Pode se realizar comparações mais precisas ao se codificar os dados.” Essa análise foi apoiada pelo programa MAXQDA 4.

Foi realizada uma codificação aberta sobre as declarações dos participantes, separando-se os aspectos positivos e negativos primeiramente, e, depois, um agrupamento temático dentro das quatro fontes de autoeficácia. Para Charmaz (2009), nessa etapa é realizado um exame minucioso por meio de questionamentos exaustivos conceitualizando frases e palavras que transmitam ação.

QUADRO 1 – Características dos participantes da pesquisa qualitativa

CANTORES	GÊNERO	IDADE	LOCALIDADE
Participante 1	H	73 anos	RJ
Participante 2	M	65 anos	RS
Participante 3	H	66 anos	RJ
Participante 4	H	70 anos	RJ
Participante 5	M	69 anos	RJ
Participante 6	M	66 anos	RJ
Participante 7	M	63 anos	RJ
Participante 8	M	74 anos	RJ
Participante 9	M	70 anos	RJ
Participante 10	M	66 anos	SP
Participante 11	M	65 anos	RJ
Participante 12	M	62 anos	RS

Fonte: Os autores (2023).

Após as análises iniciais, foram transferidos os códigos de cada participante e agrupados em um quadrante de códigos para quatro fontes de aprendizagem. Na etapa da codificação

axial, destacou-se a criação de 13 categorias divididas entre quatro fontes de autoeficácia, sendo 4 em experiências diretas: tecnologia, canto individual, apreciação da voz, motivação e êxito; 3 em experiências vicárias: presença de grupo, comunidade, realização musical; 2 em persuasão social: regente, vínculos de grupo e 4 em indicadores fisiológicos: superação, persistência, manejo das emoções e resiliência. Destacamos as informações sobre os 12 participantes da qualitativa no quadro 1.

## Descrição das fontes de autoeficácia e suas categorias:

### I. Experiências diretas

Dentre as quatro fontes de autoeficácia, as experiências diretas ou de sucesso são as mais efetivas, pois baseiam-se nos resultados de experiências pessoais. Segundo Fritzen (2014),

conseguir realizar com êxito determinada tarefa faz com que o indivíduo acredite que ele é capaz de executá-la. Se um coralista conseguiu cantar peças seguidamente afinado, sua autoeficácia para cantar afinado aumenta nas próximas peças, caso contrário, sua eficácia em cantar afinado será menor. (FRITZEN, 2014, p. 43).

Seguem as quatro categorias identificadas, que fortaleceram ou enfraqueceram a fonte das experiências diretas: tecnologia, canto individual, apreciação da voz, motivação e êxito.

#### • *Tecnologia*

A aplicação das atividades corais em modelo remoto durante a pandemia se mostrou uma surpresa para muitos cantores, com resultados de boa adaptabilidade e motivação para a maioria dos idosos, como relata **P1**: “*eu aprendi a mexer com diferentes programas. Tudo isso eu aprendi agora. Antes eu não sabia nada disso, mas eu aprendi na pandemia.*”

Foram mencionadas as plataformas do *Zoom*, *Googlemeet* e canais do *YouTube* como ambientes virtuais de ensaio. Salas de aula virtual como *Classroom* e plataformas de aprendizagem, programas do *Encore* e do estúdio virtual para mixagem de vozes, como o *Soundtrap*. “*Em meu grupo vocal conseguimos cantar juntas com o Soundtrap, achamos fantástico*”, comenta **P4**.

As gravações dos regentes e os tutoriais de aulas foram mencionados como tecnologias que apoiaram as atividades musicais com materiais extras para o aprendizado. Inclusive citados como materiais e procedimentos que deveriam permanecer, após a pandemia, no regresso aos ensaios presenciais.

**(P10)** Os aquecimentos on-line foram maravilhosos. Tudo foi um processo. Com exercícios inovadores, isso tudo ficou permanente porque eles estão lá no nosso classroom. Muitas atividades gostosas, coisas diferentes, então isso foi muito bacana.

Segundo Ferraz (2020), a oportunidade de ampliar o uso das tecnologias digitais em aulas de música, especialmente para pessoas idosas durante a pandemia, foi expressivamente positiva, pois propiciou o estudo do aprendizado e da apreciação musical desse público na era digital.

- *Canto Individual*

A prática musical de cantar *on-line*, durante o distanciamento social na pandemia, impôs aos cantores a condição de cantar sem o grupo ao redor. Dessa forma descrevem **P4**: *“meu nível de exigência musical é mais alto, não gostei de ouvir minha voz sozinho sem o grupo. Me satisfazia mesmo o meu violão”*; e **P8**: *“a gente sozinha cantando em casa é estranho. Tá olhando ali para aquele quarto, olhando aquela planta, mas é a gente está sozinha. Cantar no grupo é outra coisa, é muito melhor”*.

A falta do som síncrono conhecido, com as vozes soando todas juntas em um ensaio presencial, foi destacado por quase todos os participantes como uma experiência pessoal desprazerosa: *“cantar em casa sozinho foi muito doloroso para mim. Porque para mim cantar é reparar no tempo, na respiração do outro. Cantar com a voz do outro cantor. Cantar em silêncio é algo muito estranho” (P6)*.

Entre as qualidades, apareceram as palavras: estranheza, vazio, desalento e despropósito. Esse aprendizado musical compartilhado que existe nos corais pode ser melhor compreendido com a visão de Bandura *et. al.* (2008) que diz:

As pessoas não vivem suas vidas com autonomia individual, pois muitos dos resultados que são buscados podem, somente, ser alcançados com iniciativas interdependentes. Assim, as pessoas devem trabalhar em conjunto para garantir aquilo que não conseguem realizar sozinhas. (BANDURA *et. al.*, 2008, p. 116).

Essa realização coletiva é característica fundamental na prática coral, construída nos ensaios por meio do canto coletivo que elabora uma massa sonora, ou melhor, um tecido musical de todas as vozes juntas. Figurativamente, na prática coral, cada voz separadamente seria apenas um fio em uma tapeçaria.

Mesmo com os depoimentos negativos, a atenção na experiência direta da maioria dos idosos cantores foi direcionada para um resultado positivo, com a descoberta da melhoria da sua performance vocal individual, como expõe **P3**: *“na pandemia cada um cantava separadamente a sua voz. E aí eu acho, no meu caso, que eu consegui aprimorar um pouco mais. Porque eu tinha que ouvir mais, né? Ouvir e cantar sozinho*.

O canto individual pode ser destacado como vantagem na evitação do autoengano, que ocorre quando um cantor, ouvindo o seu grupo, deixa de ouvir a sua própria voz e importar,

indevidamente, as impressões de qualidade do grupo para si mesmo. O canto individual trouxe uma oportunidade de conhecer suas próprias qualidades.

- *Apreciação sobre a voz*

A demanda das gravações de áudio nos projetos corais virtuais em que os idosos participaram explicitou a dificuldade desses cantores com a escuta de sua própria voz:

(P12) Uma coisa é a gente cantar como grupo onde tu tens o apoio das vozes ao redor. Agora a gente precisava cantar individualmente, aí pegava ali a partitura, pegava o celular e gravava. E quando eu ouvia, eu tinha vontade de rolar na sarjeta, porque eu achava horrível.

A partir do momento em que eles gravavam muitas vezes, repetiam as gravações e não conseguiam melhorar, foi gerado muito conflito interno na sua autoeficácia, como relata P2: *“uma coisa perfeita não existe, não é não? Eu não tenho voz, eu sou desafinada.”*

Esse ciclo vicioso de erros pode ter ocorrido pela falta das aulas de canto regulares em grupo, durante a pandemia, o que afetou a saúde vocal dos idosos com perdas de extensão de agudos, principalmente.

De acordo com Zanini (2002), a idade é uma razão para a baixa tonalidade da voz falada ou cantada. Em pessoas idosas, com a diminuição do potencial muscular ou um estado geral de saúde um pouco deficitário, perde-se a tonicidade muscular necessária na realização das extensões agudas.

Por esse motivo, os aquecimentos vocais foram atividades organizadas nos ensaios *on-line*, oportunidades de crescimento e desenvolvimento pessoal direcionados para a melhoria prática da performance vocal. P12 conta: *“eu acho que eu perdi bastante qualidade vocal, mas por relaxamento meu. Nossa preparadora vocal nos passava uma série de exercícios.”*

Para Fritzen (2014),

a aprendizagem sobre técnica vocal e colocação da voz parece ser um ponto forte para as experiências de sucesso pessoal em cantores, fortalecendo suas crenças de autoeficácia com a percepção do progresso vocal que eles alcançam. (FRITZEN, 2014, p. 52).

Adultos ou idosos muitas vezes costumam não gostar de ouvir sua própria voz gravada, muitos até já ouviram críticas ruins sobre a própria voz. Importante é a compreensão de que ouvir a própria voz significa ouvir acertos e erros para melhorar a performance.

A exigência pessoal musical muito alta contribuiu para um estress e uma insegurança maior no aspecto de motivação e autocorreção, o que pode ser observado na fala de P6: *“percebi que a minha emissão poderia melhorar e o quanto a minha voz fica escondida no grupo e*

*ela não refletia a realidade. Isso foi positivo porque me levou para uma melhora da minha emissão vocal”.*

Conforme Sobreira (2003), se fosse fornecida uma explicação sobre os erros de um cantor, no lugar de uma simples crítica, este começaria a compreender melhor porque errou o que seria um passo fundamental para o seu desenvolvimento. Em concordância, muitos idosos cantores da pandemia mencionaram o quanto foi importante o *feedback* técnico do regente na performance e a chance de cantar sozinho para poder melhorar. Essa experiência no modelo de aprendizagem em corais presenciais é inédito, pois o processo de treinamento musical costuma ser coletivo.

- *Motivação e Êxito*

De acordo com Guimarães (2009, p. 38), “a percepção de progresso produz um senso de eficácia em relação ao que está sendo aprendido, gerando expectativas positivas de desempenho e realimentando a motivação para aquela tarefa ou atividade.” Assim confirmam os relatos de participantes:

**(P6)** Como eu venho da área da tecnologia, eu dominava todo o ambiente digital e pude ajudar outras pessoas no coral que já estavam muito esgotadas do modelo on-line e tinham dificuldades. Foi muito recompensador.

**(P8)** Eu achei que assim no on-line, cantando sozinha, aumentou a minha qualidade de escuta individual. Todas as experiências valeram, foram ótimas, tudo diferente, tudo novidade.

Nos depoimentos qualitativos, a ênfase na motivação dos idosos cantores teve relação com as gravações (áudio e vídeo) produzidas e postadas nas redes virtuais, o aprendizado individual, a superação das dificuldades iniciais com a tecnologia, ter conseguido cantar sozinho(a) distante fisicamente do grupo, no êxito da união, na manutenção da história coletiva do grupo mesmo durante a pandemia e o aperfeiçoamento do hábito pessoal de cantar, mesmo com o distanciamento social do coral.

## II. Experiências vicárias

De acordo com Bandura (1997), na experiência vicária, as pessoas constroem julgamentos acerca das próprias capacidades por meio da observação de modelos sociais. Observar alguém que o sujeito julga como semelhante executando determinada ação pode fazer com que esse sujeito se sinta capaz de fazer o mesmo.

Apesar de ser considerada uma fonte mais fraca – comparada à experiência pessoal – a experiência vicária é importante na construção do julgamento de eficácia pessoal em

relação às ações ainda não vivenciadas ativamente pelo sujeito. Essa fonte atua nas crenças de autoeficácia em trabalhar colaborativamente.

Seguem as três categorias identificadas que fortaleceram ou enfraqueceram essa fonte de autoeficácia: presença de grupo, comunidade e realização musical.

- *Presença do Grupo*

Essa foi uma queixa recorrente das pessoas idosas em seus depoimentos: a falta de colegas conhecidos que escolheram não aderir ao modelo *on-line* durante a pandemia e a falta do sentido de grupo promovido pelo som coletivo do coral, que foi silenciado com o distanciamento social, como se posicionaram os participantes **P3**: “*como cantor de coral, o grande desejo era a massa sonora toda junta e isso foi esvaziado*”; e **P8** “*no on-line eu passei a ouvir e melhorar muita coisa, mas eu não gosto, eu gosto de ouvir o grupo todo. De todo mundo cantando junto.*”

Segundo Sobreira (2003) no canto coletivo, ao observar os colegas, os alunos têm a rara chance de analisar com calma os tipos de erros que praticam, o que remete à mudança completa do ambiente e o modelo de aprendizagem com a pandemia e o afastamento dos outros coralistas durante o aprendizado. Sobreira (2003) ainda admite que depois de um certo tempo de trabalho, os cantores podem sozinhos serem capazes de avaliar, a princípio, os erros dos colegas e depois os seus próprios.

Sem a presença física para a realização musical, essa fonte vicária foi muito impactada pela ausência do grupo, como mencionado nos depoimentos: “*a distância não me impediu de cantar, mas lógico que não é igual ao presencial quando nós estamos cantando e nós ouvimos todos juntos*” (**P9**) e “*ensaiar on-line, eu dizia para mim mesma: não é por isso que eu estou no coro. Quer dizer, ouvir uma gravação e performar sozinha não é uma coisa igual para mim, eu não entendia o significado de fazer aquilo*” (**P7**).

Entretanto, essa ausência não pode ser entendida como ausência do sentimento de pertencimento ao grupo. Isso poderá ser observado em outros aspectos como a comunidade e a realização coletiva que, de alguma forma, fortaleceram a fonte de experiências vicárias.

- *Comunidade*

Apesar da saudade do presencial, se destaca um sentimento de pertencimento nessa fonte vicária que é revelado por meio do compartilhamento de experiências solidárias, como diz **P8**: “*de alguma maneira o grupo me influenciou positivamente sim. A gente sozinho no*

*mundo é uma coisa, não é? Com um grupo, é outra coisa, e influencia, sim. Estamos juntos, acho isso muito bom”.*

Bandura *et. al.* (2008, p. 116) cita que “as realizações do grupo não são apenas o produto de habilidades e de conhecimentos compartilhados, mas de dinâmica interativa, coordenada e sinérgica de suas transações.”

Esse compartilhamento na aprendizagem ocorreu nas soluções para a tecnologia nova desde o uso da internet, *download* de arquivos, uso do celular, passando pelo estreitamento emocional entre os cantores nos ensaios, que se tornaram encontros de amigos. “*Estar em um grupo de pessoas que cantam com mais de 60 até 92 anos é muito motivador, com certeza. Nós estamos no mesmo barco e é uma comunidade, não é?*” (P9).

As palavras “grupo”, “comunidade”, “união” e “a gente” foram muito mencionadas pelas vozes entrevistadas, ressaltando uma rede de ajuda mútua e aprendizado coletivo construídos durante a pandemia. Porém, alguns poucos participantes não vivenciaram essa experiência comunitária em seus grupos.

- *Realização Coletiva*

As gravações de áudios e vídeos para a realização dos corais virtuais “mosaicos” foram uma oportunidade de unir os coralistas, durante os dois anos de pandemia: “*o grupo salvou a todos na pandemia. Com os vídeos e nossa musica: a alegria andou e foi além. Minha capacidade de cantar foi fortalecida por outros grupos cantando na pandemia*” (P6).

Representaram, de uma forma diferente, um (re)propósito para os ensaios coletivos, substituindo as apresentações presenciais dos corais. A satisfação com a realização coletiva foi o aspecto que mais contribuiu para a autoeficácia na fonte das experiências vicárias, sobretudo com destaque para as atitudes de aprendizagem coletiva, qualidade musical nas produções, as atitudes de grupo e superação coletiva das adversidades.

(P1) Eu pude fazer parte de uma oficina de canto em outro estado com um grupo antigo. A pandemia trouxe algumas coisas boas para mim no sentido que eu consegui entrar remoto e cantar com esse grupo novamente.

(P4) Experiência em grupos vocais com poucas vozes, como a gravação de instrumentos e os vídeos. Tive a experiência de cantar com outros solistas do grupo, isso me deu muito prazer.

Fritzen (2014, p. 58) ressalta em seus achados que “na prática do canto coral o que mais modela crenças de autoeficácia para cantar afinado é a união e o respeito que cada coralista tem pelo outro.” Dessa forma, as atitudes na pandemia promoveram exemplos de

comportamento social, atitudes de modelagem social, que devem ter fortalecido a autoeficácia e influenciado na qualidade da realização coletiva musical.

### III. Persuasão social

Bandura (1997) diz que os indivíduos também criam e desenvolvem crenças de autoeficácia por meio de incentivos dos outros, que podem ser feitos de forma verbal ou não verbal. Além disso, o ambiente social pode persuadir o sujeito de que ele é, ou não é, capaz de realizar determinado conjunto de ações.

Pajares e Olaz (2008) entendem que os persuasores desempenham um papel importante no desenvolvimento das crenças de eficácia. Para eles, as persuasões positivas podem encorajar e empoderar, enquanto que as persuasões negativas podem enfraquecer as crenças de eficácia. No caso do canto coral, o comportamento do regente e das pessoas com quem os cantores idosos possuem vínculos podem influenciar na autoeficácia percebida.

Seguem as duas categorias identificadas que fortaleceram ou enfraqueceram a fonte da persuasão social: regente, e vínculos e propósitos.

- *Regente*

A figura do regente foi muito mencionada, nas entrevistas individuais, como fonte de persuasão social:

(P6) O regente se envolveu com os cantores no feedback de estudo e nas orientações. A relação com o regente se aproximou muito, sem a pandemia não haveria essa intimidade.

(P11) Nossa regente nos estimula muito. Eu acho que ela é muito benevolente. E a gente nem faz tanta coisa maravilhosa assim, mas ela super valoriza o nosso trabalho. Sempre nos encorajando muito.

Destacam-se as orientações musicais para a realização dos projetos musicais; sua capacidade de persistir e adaptar rapidamente os ensaios para o modelo remoto; a importância do *feedback* aos cantores, melhorando as gravações de áudio e vídeo; e o papel do regente no fortalecimento do propósito dos ensaios, a partir de comentários positivos, motivadores e afetuosos para os cantores idosos. P12 comenta: *nosso regente foi muito amoroso; dizia - olha, não se preocupem, mandem os áudios, e a gente mandava para ele. Estava horrível e ele dizia faz com calma, vamos lá, vamos lá, que no fim vai dar tudo certo.*

De acordo com Fritzen (2014) o papel do regente é muito importante no fortalecimento das crenças de autoeficácia dos cantores durante sua performance vocal, sendo um importante elo para redirecionar a estratégia pedagógica e proporcionar, aos coralistas, experiências de êxito, *feedbacks* positivos, relaxamento na hora de cantar e crenças positivas sobre suas habilidades.

(P5) O regente pode perceber mais os cantores, seus erros e acertos, e aí vem mais elogios e orientações. O feedback sobre a minha voz foi muito construtivo porque eu aprendi mais. Me fazia pensar o comentário do regente.

De outra forma, alguns cantores apontaram como importante a forma técnica e informativa do regente nos comentários, dando ênfase à comunicação pelo conteúdo técnico e orientativo, menos emocional e motivador.

- *Vínculos e propósito*

Um aspecto que aparece como fortalecimento da persuasão social, nos depoimentos das vozes dos cantores idosos, é a opinião dos familiares, amigos colegas do coral, em virtude da publicação de vídeos virtuais nas redes sociais, como *YouTube* e *WhatsApp*. Isso ratifica os achados de Lopes (2007) que afirma que o bem-estar emocional e psíquico dos idosos melhoram quando os mesmos mantêm vínculos com amigos, vizinhos e familiares. Os depoimentos dos cantores idosos reforçam essa afirmação:

(P9) Os amigos vão e olham lá no YouTube nosso vídeo e colocam um like para estimular, e algumas pessoas me deram um retorno. Sempre tudo muito positivo, e todo mundo elogiando. Todo mundo mesmo, amigo e parente. Eu até trouxe uma pessoa para o grupo na pandemia.

(P5) Se eu tivesse parado de cantar eu teria enlouquecido, e nos reunimos mesmo para conversar nos ensaios. Fizemos aula até pelo Facebook.

As curtidas nas redes sociais, as publicações e mensagens nos vídeos e a criação e produção musical permanente, e os novos projetos, reformularam os objetivos dos corais dentro da pandemia. O novo objetivo era a continuidade dos corais, da profissão dos regentes, a manutenção da história coletiva e comunitária de inúmeros corais longevos no país, e a organização de um propósito coletivo renovado de resistência. Todos esses novos propósitos foram criados a partir do reforço positivo dos aplausos, elogios e comentários sobre o canto coletivo persistente na pandemia, o que fortaleceu a autoeficácia dos idosos cantores.

## IV. Indicadores fisiológicos

Segundo Poy *et al.* (2004), as pessoas baseiam parte de seus julgamentos sobre as próprias capacidades nos estados emocionais. Tais estados fisiológicos podem ser interpretados pelo sujeito como falta de capacidade para executar determinado curso de ação.

Bandura (1997) comenta que a ansiedade, estresse, dores, são reações do organismo que um indivíduo pode sentir ao enfrentar situações ameaçadoras. A pressão psicológica despertada pelas tarefas desafiadoras pode desencadear uma série de reações fisiológicas que o indivíduo interpreta como incapacidade. Ressalta-se que as reações emocionais não são tão importantes, mas sim como o indivíduo as interpreta.

Seguem as quatro categorias identificadas que fortaleceram ou enfraqueceram a fonte das experiências diretas: superação, persistência, manejo das emoções e resiliência.

- *Superação*

Quase todos os depoimentos dos cantores idosos demonstraram uma enorme capacidade de resistir às adversidades, reavaliando e manejando as emoções de tristeza, desânimo e desgosto:

(P7) Eu falava para o regente – eu não consigo, ele dizia – você tem que se esforçar! Você só precisa ouvir. Eu ouvi sempre. Mas com tudo isso eu aprendi que eu seguro a onda, mas isso eu aprendi em tantas vezes na minha vida, em tantas situações em diferentes. Confirmou uma certa perseverança em mim.

(P11) Eu sou meio teimosa, enquanto eu não consigo, eu vou persistindo até o final. Não desisto fácil!

(P12) Eu sou uma pessoa que sempre fui muito autocrítica e muito exigente comigo mesmo.

Nas declarações, percebe-se que as emoções negativas foram contornadas com o foco na determinação e superação das tarefas.

- *Persistência*

Todos os entrevistados ressaltam um número grande de vezes e repetições nas gravações pessoais, a arrumação de cenários para vídeos em casa, dificuldades de aprendizagem das tecnologias, tentativas de encontrar o silêncio necessário para gravar, desde gravações dentro de um chuveiro até a escolha pelo horário da madrugada, conforme os comentários de P10: “*eu não consigo cantar sem passar emoção. Eu acho que tem gente que consegue ouvir o canto e não sentir nada. Então eu gravava dezenas e dezenas de vezes*” e de P3: “*é*

*uma coisa que eu sempre quis: fazer parte de um coral. E na pandemia é uma questão de ter determinação. Estudo e repito muito. Tive comigo que só assim eu ia conseguir e ultrapassar as dificuldades”.*

Segundo Grings (2020), no domínio musical as pesquisas têm sugerido que, quanto mais robustas forem as crenças de autoeficácia dos indivíduos, maior será o engajamento e a persistência desses indivíduos frente a obstáculos no percurso de aprendizagem. Por maiores que fossem as dificuldades e desafios, as emoções foram manejadas com o apoio do grupo que estava *on-line*, determinado, e também pelo propósito de manter o grupo unido. Isso confirma os estudos sobre motivação em idosos.

- *Manejo das Emoções*

A falta de percepção de segurança faz com que a pessoa sinta-se insegura e com baixo autoconceito, não conseguindo realizar suas atividades com sucesso Pajares e Olaz (2008) manifestam que:

os estados fisiológicos como ansiedade, nervosismo, tensão, depressão, calma e entusiasmo são estados que afetam diretamente ao diminuir ou aumentar a percepção da autoeficácia na realização de uma tarefa”. (PAJARES; OLAZ, 2008, p. 104).

Essa percepção de insegurança dentro de um grupo coral pode fazer com que o coralista sinta-se desestimulado, pois não consegue obter bons resultados em função dos seus estados fisiológicos, principalmente com o nervosismo e a insegurança de cantar afinado (FRITZEN, 2014).

As emoções, durante a pandemia, foram muito intensas, assim como foram expressas e percebidas pelos participantes, durante as entrevistas individuais: *“era bem emocionante para mim os ensaios on-line. Era até difícil cantar. Era uma alegria. Muita alegria estar podendo compartilhar, de estar podendo viver aquele momento, me sentia uma pessoa privilegiada” (P11)* e *“foi um bálsamo para mim a atividade musical on-line, porque eu tive covid em abril de 2020, logo no início, quando ninguém sabia nada, era todo mundo batendo cabeça” (P9)*.

Esse período de isolamento foi um momento muito intenso de dores, medos e ansiedades. Medo de morrer sem ter uma vacina adequada para a Covid-19 no Brasil; medo das sequelas da doença; medo de sair de casa e ter contato com outras pessoas; ansiedade de utilizar a internet para se conectar, sem garantias de funcionar efetivamente; o estresse da performance musical, tendo que alcançar uma qualidade musical inesperada em gravações, diferente da prática coral comunitária e com propósito de socialização; e o constrangimento

de sua voz ser ouvida pelo regente, de forma que todas as “imperfeições” estariam expostas.

Costa e Boruchovitch (2006) explicam que a redução do estresse e a alteração de estados emocionais negativos auxiliam o controle do raciocínio, melhorando a crença de autoeficácia, e a narrativa de **P9** confirma:

*(P9) Eu caí em depressão, eu não tive a forma grave, foi uma mais branda, graças a Deus. Mas com a depressão, eu tive que tomar remédio, e aí quando os ensaios foram mantidos no formato on-line, aquilo para mim foi muito bom. Me ajudou demais, para um despertar meu, tanto que depois eu parei com antidepressivo.*

Os idosos cantores na pandemia tiveram momentos de ansiedade e estresse, pois foram muitas dores, ainda mais intensas com as mortes e o permanente estado de enlutamento dos coralistas. Eles continuaram juntos, cantando, mesmo perdendo familiares e amigos. Cantando, como que formando uma rede humana de mãos, em forma de “vozes de amigos”. Mesmo com toda essa avalanche de acontecimentos que abateriam muitas pessoas, esses idosos cantores conseguiram manejar suas dores e emoções por meio da música e de um compromisso hercúleo pessoal com seus grupos ou consigo mesmos.

- *Resiliência*

Apesar da narrativa de muitos episódios tristes dos indivíduos e dos grupos, existe um olhar de esperança nos depoimentos que direciona um esforço para a transformação do canto coral, já que muitos idosos permaneceram e muitos ainda estão fazendo atividades de música *on-line*, como contam **P1**: “os corais *on-line* apareceram justo quando eu estava começando uma nova vida, um novo estilo de vida sozinho. Aí você entra nos corais, e acontece uma outra dinâmica na sua vida” e **P2**: “eu acho que isso foi uma coisa bem significativa. É tu procurar direcionar o teu olhar para as coisas boas também, não só pra coisa ruim, mas também tentar ver o lado bom da vida”.

Costa e Boruchovitch (2006) reforçam que a redução do estresse e a alteração de estados emocionais negativos auxiliam o controle do raciocínio, melhorando a crença de autoeficácia. A (re)interpretação das emoções negativas dos idosos cantores desta pesquisa propõe uma reflexão para a reformulação dos modelos de aprendizagem na prática coral. Assim se posicionou **P4**: “na gravação de áudio o resultado foi muito precário porque o equipamento era muito ruim, a gente gravava no celular. Eu tinha que ir cantar dentro do chuveiro para ter silêncio e alguma qualidade.”

Segundo Prazeres (2010) existe uma força motivadora na prática da música e do canto e com esforço, dedicação e firmeza, cantores podem obter resultados satisfatórios e

prazerosos. Desta forma, esse aprendizado e legado para o tempo pós-pandemia tornam o canto resiliente e criam resistência no ato de cantar em idades maduras: um tempo de resistir, de clamar e de congregar, para celebrar a qualidade de reintegração e reconstrução interna desses cantores, mesmo na maturidade. Para **P9**, *“o sentimento de prazer é muito maior do que qualquer outro impedimento, outro empecilho. Como era a pandemia, porque a gente não sabia quando isso terminaria”*.

Tabela 4 - Síntese da análise da pesquisa qualitativa com 12 idosos e na observação das quatro fontes de autoeficácia e suas categorias – distribuição da frequência absoluta dos efeitos negativos e positivos.

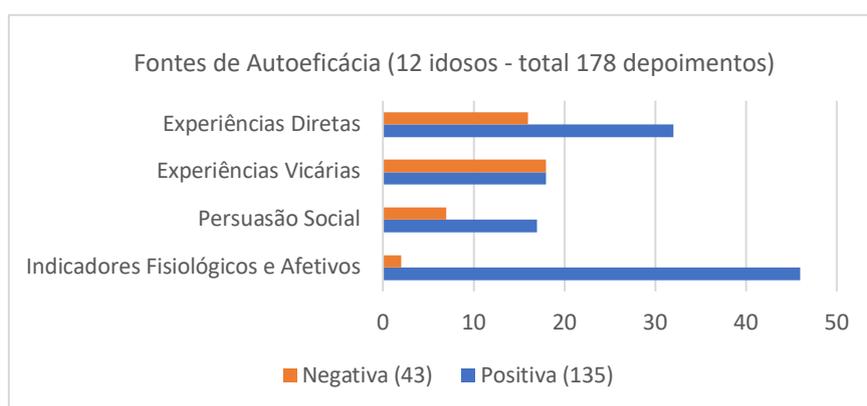
FONTES	EFEITO DAS FONTES	CATEGORIAS	CITAÇÕES	TOTAL
Experiências diretas	Negativo	Tecnologia	2	16
		Canto individual	6	
		Apreciação da voz	7	
		Motivação e Êxito	1	
	Positivo	Tecnologia	10	32
		Canto individual	6	
		Apreciação da voz	5	
		Motivação e Êxito	11	
Experiências Vicárias	Negativo	Presença de Grupo	11	18
		Comunidade	4	
		Realização Coletiva	3	
	Positivo	Presença de Grupo	1	18
		Comunidade	8	
		Realização Coletiva	9	
Persuasão Social	Negativo	Regente	3	7
		Vínculos	4	
	Positivo	Regente	9	17
		Vínculos	8	
Indicadores fisiológicos e afetivos	Negativo	Manejo de emoções	2	2
	Positivo	Persistência	12	46
		Manejo de emoções	10	
		Superação	12	
		Resiliência	12	
<b>Total de depoimentos negativos</b>				<b>43</b>
<b>Total de depoimentos positivos</b>				<b>135</b>
<b>Total de depoimentos</b>				<b>178</b>

Fonte: Os autores (2023), adaptada de Costa Filho (2018). Nota: Números se referem à frequência de citações encontradas nas entrevistas individuais dos idosos cantores na pandemia.

Afinal, o tempo de espera pelo fim da pandemia, que poderia ser rotulado como um tempo perdido, foi compreendido como um tempo de mudanças e aprendizados profundos por inúmeros cantores idosos de corais. Segue na tabela 4 a análise de todos os depoimentos realizados com os 12 participantes, validando-se a polaridade positiva e negativa das respostas.

O gráfico 1 compara as fontes de autoeficácia e a intensidade da polaridade positiva e negativa dos depoimentos, observando que as fontes de autoeficácia mais fortalecedoras nesse período foram a experiência direta (16/32) e os indicadores fisiológicos e afetivos (2/46).

Gráfico 1 – Comparação entre as quatro fontes de autoeficácia no estudo qualitativo – Distribuição da polaridade positiva e negativas.



Segundo Bonshor (2016) em um estudo com cantores acima de 60 anos observados em prática-coral presencial foram investigadas as fontes de autoeficácia e a atuação dos quatro domínios das fontes em sua motivação para cantar: a experiência direta, a experiência vicária; a persuasão social e os estados físicos e afetivos (BANDURA, 1986b).

Os resultados de Bonshor (2016) demonstraram que as crenças de autoeficácia em cantores idosos parecem ser formadas por duas fontes preponderantes de autoeficácia muito relevantes na construção de pensamentos positivos: a modelagem vicária, ou seja, aprender com outros cantores; e a persuasão social, a necessidade para um líder de ensino seguro e confiável para criar crenças positivas. Assim, os vínculos afetivos sociais criados na observação de aprendizagem com os colegas e pela importância do regente na aprendizagem seriam fontes de motivação, responsáveis pelo aumento da capacidade e da confiança das pessoas idosas para realizar desafios musicais e permanecer no grupo.

De forma oposta, os achados deste estudo realizado na pandemia durante o isolamento social, observaram um comportamento autônomo dos aprendizes idosos em uma prática coral on-line. Essa autonomia no processo de aprendizagem das pessoas idosas se deu

porque elas estavam longe do seu grupo coral fisicamente e da aprendizagem coletiva de um coral presencial. Esse episódio social foi catalizador de um estado de independência, originado pelo afastamento físico e pela valorização das idiossincrasias dos cantores, fortalecendo uma oportunidade de autorregulação, de autoconhecimento, de automotivação, de autoaprendizagem e, até, do endereçamento de outras fontes de autoeficácia no processo adaptativo da aprendizagem musical.

Essas diferenças nas crenças de autoeficácia e suas fontes são ressaltadas também pelo ambiente estressor da pandemia e pelas adversidades. Sobre as crenças de autoeficácia, Fontes e Azzi (2012) comentam que:

Há especial interesse em conhecer como tais crenças poderiam atuar como facilitadores e atenuantes das diversas pressões proporcionadas pelo meio ambiente, algumas delas hostis e desvantajosas para a adaptação, como as mudanças púberes na adolescência ou a redução de reservas, própria do envelhecimento, a combinação de fatores econômicos e sociais (pobreza, exclusão social), os eventos de vida desvantajosos (morte dos pais, alcoolismo, perdas financeiras), até os estressores advindos de situações traumáticas (catástrofes ambientais, atentados, sequestros). (FONTES; AZZI, 2012, p. 106).

Existe uma forma de enfrentamento diferente para cada pessoa, inclusive em um novo ambiente de aprendizagem, pois a maneira como os indivíduos enfrentam tais pressões e estressores no transcurso de vida vai determinar sua capacidade de adaptação e recuperação, em outras palavras, sua resiliência (FONTES; AZZI, 2012). Segundo Bandura (2002) o bem-estar e as realizações humanas requerem senso de eficácia resiliente, pois o cotidiano interpõe vários obstáculos ao indivíduo.

Assim, este trabalho observou as fontes de autoeficácia durante a pandemia e, diferente de Bonschor (2016) que evidenciou exclusivamente as experiências vicárias e da persuasão social como fortalecedoras de cantores idosos, nosso estudo reiterou as experiências pessoais (diretas) e os indicadores fisiológicos e afetivas como fontes fortalecedoras no aprendizado adulto idoso on-line. Isso indica que a experiência do canto coral possui uma dimensão social, mas também tem uma dimensão pessoal, exclusiva e autodeterminada, pouco acessada no dia a dia presencial.

Nesse grupo de cantores e cantoras longevos, em seus autorrelatos de superação e persistência, chama atenção a maneira com que a autoeficácia alta na amostra fortaleceu a formação de uma resiliência para superar as adversidades. Ou seja, o efeito negativo desse período pandêmico foi transformado em valor positivo por esses idosos cantores, mesmo não adaptados totalmente ao modelo on-line de aprendizagem.

Nas vozes maduras das pessoas idosas em corais, o significado dessa resistência se mostrou na vontade de seguir, em não parar, em não desistir, em aprender o novo, em acreditar em si mesmo, em não morrer, em continuar respirando e continuar cantando. Finalmente, esclarece e ecoa uma voz platinada resiliente de **P3** neste estudo: “porque não seria uma pandemia que iria me afastar da minha música”

## Considerações Finais:

Os resultados quantitativos expuseram uma autoeficácia alta na amostra o que evidenciou um grupo muito motivado e capaz de realizar atividades e desafios, mesmo pela primeira vez. Essa amostra de cantores idosos era experiente, como participantes de corais com média de quinze anos de canto regular, ou seja, adaptados ao modelo do canto coral antes da pandemia. Os mesmos não tinham, em sua maioria, formação musical formal, nem domínio de instrumento ou partitura musical. Possuíam altos níveis de escolaridade e mantiveram uma prática regular de estudo de horas semanais, mesmo afastados do grupo coral, sendo que a maioria já tinha experiência com o uso do computador e do celular. Destacou-se a persistência nas inúmeras repetições de áudio e vídeo na produção do coral virtual. A satisfação foi alta perante as atividades de áudio e vídeo realizadas na produção dos corais virtuais.

Os resultados qualitativos revelaram como a prática coral on-line ofereceu uma enorme responsabilidade “no fazer”, executar, com um volume de ações não habituais para cantores idosos, como responsabilizar-se pelo próprio aprendizado; monitorar criticamente a performance; organizar-se para os horários de ensaio e prazos de entrega em meio a uma pandemia; incluir-se e aprender sobre tecnologias disponíveis para poder participar dos projetos musicais. Essa realidade é muito diferente do cotidiano de um participante da prática coral regular e presencial. Isso demonstra que esses idosos cantores se adaptaram a uma nova realidade de aprendizagem e hábitos de estudo.

De modo geral, a integração de dados quantitativos e qualitativos explicou que as fontes de autoeficácia contribuíram para a compreensão dos altos níveis de autoeficácia dos idosos que estavam cantando durante a pandemia, demonstrando que as fontes não se manifestaram da mesma forma. A primeira fonte de autoeficácia mencionada na teoria sociocognitiva de Bandura seria o domínio da experiência direta. Nos estudos em corais de idosos, antes da pandemia, as fontes de autoeficácia que foram reveladas como mais fortalecedoras foram os domínios da persuasão social e da experiência vicária.

Contudo, neste trabalho todas as quatro fontes de autoeficácia demonstraram uma polaridade mais equilibrada, sendo mais positiva do que negativa, com exceção do domínio dos indicadores fisiológicos. Essa fonte de autoeficácia, segundo Bandura, constitui-se como o último recurso da autoeficácia, pois é associada a autoavaliação feita pelos indivíduos dos próprios estados físicos e emocionais durante a execução de uma atividade.

Em um ambiente tão hostil e de vulnerabilidade, com o o evento da pandemia no Brasil, as pessoas idosas poderiam se anular frente a tantas perdas e o rótulo de grupo de risco da Covid-19. Assim, este estudo ressalta que a fonte dos indicadores fisiológicos e afetivos contribuiu para fortalecer os idosos cantores promovendo uma imensa capacidade de resistir à adversidade.

Concluindo, a autoeficácia é um preditor de saúde importante no envelhecimento, sendo de grande valia no processo de aprendizagem de adultos e idosos. Novos estudos podem ser feitos sobre a autoeficácia e projetos educativos em ambientes não formais com idosos participantes. As fontes de autoeficácia são recomendadas para explicar os níveis de autoeficácia dos alunos, orientando regentes e professores na formação de novas crenças de autoeficácia.

Poderíamos considerar que professores, mediadores, educadores, incluindo regentes-corais, deveriam dar mais atenção às percepções de seus alunos cantores e sobre suas próprias competências pessoais. Segundo Woody et al. (2019), os professores de música e os regentes em práticas musicais podem modelar o comprometimento e o engajamento dos membros, melhorando suas crenças de autoeficácia.

Os estudos sobre crenças de autoeficácia, suas fontes e domínios podem ser realizados, também, em ambientes não formais com aulas presenciais, reforçando a importância dos regentes e professores na promoção de crenças positivas de autoeficácia e o seu importante papel na aprendizagem, sobretudo nos fatores motivacionais.

## Referências

- ABEP. Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa. Critério de classificação econômica do Brasil. São Paulo: ABEP, 2020.
- ALVES, V. M. C. et al. Sociodemographic and psychological variables, physical activity and quality of life in elderly at Unati Campinas, São Paulo. *Fisioterapia em Movimento*, Curitiba, v. 33, p. 1-11, 2020. DOI: 10.1590/1980-5918.033.ao10.
- ARAÚJO, R. C. Crenças de autoeficácia e teoria do fluxo na prática, ensino e aprendizagem musical. *Percepta Revista de Cognição Musical*, v. 1, p. 55-66, 2013. Disponível em: <https://www.abcoemus.com/journals/index.php/percepta/article/download/93/89>
- ARAÚJO, R. C. DE. Motivação e ensino de música. In: ILARI, B. S.; ARAÚJO, R. C. de. (Orgs.) *Mentes em música*. Curitiba: Ed. UFPR, 2010. p. 111-130.

- ARRUDA, M. L. A influência da musicoterapia na percepção da qualidade de vida de pessoas idosas. 123 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- AZZI, R. G.; POLYDORO, S. A. J. (Orgs.) Autoeficácia em diferentes contextos. Campinas: Editora Alínea. 2006.
- BACCARO, A. F. Validação da versão em português da entrevista telefônica para avaliação do estado cognitivo – modificada (TICS-M) em pacientes acometidos por acidente vascular cerebral. 95 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas) - Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BANDURA, A. Social foundations of thought and action: a social cognitive theory. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1986b.
- BANDURA, A. Self-efficacy: the exercise of control. New York: Freeman, 1997.
- BANDURA, A. Social cognitive theory in cultural context. *Applied Psychology*, [S. l.], v. 51, n. 2, p. 269–290, 2002. DOI: 10.1111/1464-0597.00092
- BANDURA, A.; AZZI, R. G.; POLYDORO, S. (Orgs.). Teoria social cognitiva: conceitos básicos. Porto Alegre: Artmed. 2008.
- BLAND, J. M.; ALTMAN, D. G.. Statistics notes: Cronbach's alpha. *British Medical Journal*, v.314, n.7080, p. 572, 1997
- BONSHOR, M. Sharing knowledge and power in adult amateur choral communities: the impact of communal learning on the experience of musical participation. *International Journal of Community Music*, [S. l.], v. 9, p. 291-305, 2016. DOI: 10.1386/ijcm.9.3.291\_1.
- BRAND, B. R.; WILKINS, J. L. M. Using self-efficacy as a construct for evaluating science and mathematics methods courses. *Journal of Science Teacher Education*, [S. l.], v. 18, p. 297-317, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43156421>. Acesso em: 21 set. 2022.
- BRANDT, J.; SPENCER, M.; FOLSTEIN, M. The telephone interview for cognitive status. *Cognitive and Behavioral Neurology*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 111-118, 1988. Disponível em: <https://jhu.pure.elsevier.com/en/publications/the-telephone-interview-for-cognitive-status-3>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Boletim Epidemiológico nº 3. Doença pelo Coronavírus 2019. Brasília: Ministério da Saúde; 2020c. Disponível em: <https://portalquivos.saude.gov.br/images/pdf/2020/April/03/BE6-Boletim-Especial-do-COE.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- CACHIONI, M.; FLAUZINO, K.; BATISTONI, S.; CLIQUET, L.; ZAINE, I.; PIMENTEL, M. Idosos on-line: tecnologia como recurso para a aprendizagem ao longo da vida. *Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento*, v. 25, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/2316-2171.118156>.
- CASSOU, A.; FERMINO, R.; SANTOS, M.; RODRIGUEZ AÑEZ, C.; REIS, R. Barreiras para atividade física em idosos: uma análise por grupos focais. *R da Educação Física UEM*, v.19, p. 353-360, 2008. DOI: 10.4025/reveducfis.v19i3.3675.
- CDC - CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION. Readiness and Planning Tool to Prevent the Spread of COVID-19 at Events and Gatherings, 2020. Disponível em: <https://stacks.cdc.gov/view/cdc/90264> Acesso em: 26 jul. 2020.
- CHARMAZ, K. A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa. Tradução: Joice Elias Costa. Porto Alegre: Bokman, Artmed, 2009.
- CIEB. Planejamento das Secretarias de Educação do Brasil para Ensino Remoto. 2020. Disponível em: <http://cieb.net.br/pesquisa-analisa-estrategias-de-ensino-remoto-de-secretarias-deeducacao-durante-a-crise-da-covid-19/>. Acesso em: 22 nov. 2020.

- COSTA, C. Reinventar-se e o grande desafio dos corais da USP. *Jornal da USP*, 2020. Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/reinventar-se-e-o-grande-desafio-dos-corais-da-usp/>. Acesso em: 10 mai. 2021.
- COSTA, E. R.; BORUCHOVITCH, E. A Autoeficácia e a motivação para aprender: considerações para o desempenho escolar dos alunos. In: AZZI, R. G.; POLYDORO, S. (Orgs.). *Autoeficácia em Diferentes Contextos*. São Paulo: Alínea, 2006. p.87-110.
- COSTA FILHO, R. A. Da. *Desenvolvimento da autoeficácia docente na iniciação à docência em Educação Física / Roraima Alves da Costa Filho*. -- Rio Claro, 2018 172 f.
- CRESWELL, J. W. *Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Tradução de Magda Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- CRESWELL, J. W.; CLARK, V. L. *Plano. Pesquisa de métodos mistos*. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.
- DAL-FARRA, R. A.; LOPES, P. T. C. Métodos mistos de pesquisa em educação: pressupostos teóricos. *Nuances: estudos sobre Educação*, [S. l.], v.24, n.3, p. 67-80, 2014. DOI: <https://doi.org/10.14572/nuances.v24i3.2698>
- DEODORO, T. M. S.; BERNARDO, L. D.; SILVA, A. K. C. DA; RAYMUNDO, T. M.; SCHEIDT, I. V. A inclusão digital de pessoas idosas em momento de pandemia: relato de experiência de um projeto de extensão. *Revista Extensão Em Foco*, [S. l.], v. 23, p. 272–286, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/ef.v0i23.80577>
- EMAMI, M.; BRANCH, M.; AZAD, I. Main characteristics of adult learning. *University,Marvdasht,Iran. Life Science Journal*, 2015. Disponível em: <http://www.lifesciencesite.com>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- FANCOURT, D.; FINN, S.; WARRAN, K.; WISEMAN, T. Group singing in bereavement: effects on mental health, self-efficacy, self-esteem and well-being. *BMJ supportive & palliative care*, *bmjspcare-2018-001642*. Advance online publication. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1136/bmjspcare-2018-001642>.
- FERRAZ, G. R. *Apreciação e aprendizagem musical de idosos através do violão na era digital: um estudo sobre esta experiência e seus desdobramentos no programa UNIVERSIDADE da Unicamp*. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Manaus, 2020.
- FONTES, A. P., & AZZI, R. G.. Crenças de autoeficácia e resiliência: apontamentos da literatura sociocognitiva. *Estudos De Psicologia (campinas)*, 29(1), 105–114. 2012. <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2012000100012>
- FRITZEN, J. F. *A Prática coral e as crenças de autoeficácia para cantar afinado*. 71p. Monografia (Graduação em Educação Musical). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.
- GOMES, G. F. *Efeitos de um programa de inclusão digital nas funções cognitivas e qualidade de vida de idosos*. 181 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.
- GOMES, F. R. H. *Associação da atividade física estruturada e das oficinas/cursos oferecidos pela UNATI com aspectos cognitivos e a percepção de qualidade de vida em idosos: um estudo longitudinal*. 199 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.
- GONÇALVES, F. S. *Canto coral em meio ao distanciamento físico em SP*. Monografia (Graduação em Educação Musical) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/215911>.
- GRINGS, B. *Crenças de autoeficácia de regentes em grupos musicais escolares*. 271 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- GUIMARÃES, S. E. R. *Motivação intrínseca, extrínseca e o uso de recompensas em sala de aula*. In: BORUCHOVITCH, E.; BZUNECK, J. A. (Orgs.). *A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea*. 4. ed. Petropolis: Editora Vozes, 2009, v. 1, p. 37 – 57.

- HENDRICKS, K. The sources of self-efficacy: educational research and implications for music. Update: Applications of Research in Music Education, [S. l.], v. 35, n. 1, p. 32 – 38, 2016.
- HOERLLE, T. A autoeficácia na regência coral: o papel do regente como mediador dos processos cognitivos e performáticos de um coro. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 2012.
- IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 2017.
- JACON, M.K. T.; SCORTEGAGNA, A. P.; OLIVEIRA, C. S. R. A presença do idoso no ambiente universitário: do direito a educação a reinserção social. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação, [S. l.], v. 6, n. 7, p. 51–60, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29327/211653.6.7-5>. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/123>. Acesso em: 6 nov. 2022
- KIM, Y.; MERRIAM, S. Situated learning and identity development in a Korean older adults' computer classroom. Adult Education Quarterly, v. 60, n. 5, p. 438-455, 2010. DOI: 10.1177/0741713610363019.
- KOHLRAUSCH, D. B. Prática coral e motivação: o ambiente coral na percepção do corista. 103 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- LEITE, F. Raciocínio e procedimentos da Grounded Theory Construtivista. Questões Transversais. São Leopoldo, v. 3, n. 6, 2016. Disponível em: <https://revistas.unisinus.br/index.php/questoes/article/view/11310>. Acesso em: 4 abr. 2022.
- MARTINEZ, L. C. F; MAGALHÃES, C. M. C.; PEDOSO, J, S,. Envelhecimento saudável e autoeficácia do idoso: revisão sistemática. Revista de Psicologia da IMED, Passo Fundo, v. 10, n. 2, p. 103-118, dez. 2018. ISSN 2175-5027. Disponível em: <https://seer.imed.edu.br/index.php/revistapsico/article/view/2790>. Acesso em: 25 abr. 2021. DOI: <https://doi.org/10.18256/2175-5027.2018.v10i2.2790>
- MEC - Ministério da Educação. Nota técnica. Análise: ensino a distância na educação básica frente à pandemia da covid-19. 2020.
- MEURER, S.; BORGES, L.; GRAUP, S.; BENEDETTI, T. Autoeficácia de idosos iniciantes em um programa de exercícios físicos: comparação entre permanentes e não permanentes. Revista Brasileira de Atividade Física & Saúde, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 57, 2015. DOI: 10.12820/rbafs.v.20n1p57. Disponível em: <https://rbafs.org.br/RBAFS/article/view/4825>. Acesso em: 5 nov. 2022.
- MOREIRA, H.; CALEFFE, L. G. Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.
- ORLANDI, B. D. M. A inclusão digital das pessoas idosas: um olhar sobre o campo da ciência tecnologia e sociedade. 240 f. Tese (Doutorado em Ciência, Tecnologia e Sociedade) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.
- PAJARES, F.; OLAZ, F. Teoria social cognitiva e autoeficácia: uma visão geral. In: BANDURA, A.; AZZI, R. G.; POLYDORO, S. (Orgs.). Teoria social cognitiva. Porto Alegre: Artmed, 2008. p.97-114.
- PAULA, A. C. DE. Cognição e qualidade de vida de idosos participantes e não participantes de canto coral: um estudo comparativo. 2020. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.
- POY, R. et al. Emoción, autoeficácia y cognición. In: SALANOVA, Marisa et al. (Ed.). Nuevos horizontes in la investigación sobre la autoeficácia. Castelló de la Plana: Publicacions de La Universitat Jaume I, D. L., 2004. p. 81-88. (Collecció Psique, n. 8).
- PRAZERES, M. M. V. Coral na terceira idade: o canto como sopro da vida. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) - Universidade Católica de Brasília, Brasília (UCB), 2010.
- REIS, A. C. C.; OLIVEIRA, V. S. Canto coral na terceira idade: um caminho para a inclusão social. In: XIII Encontro Anual da Abem: Conservatório Brasileiro de Música (CBM). Anais...Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2004. p. 121-12

- SACRAMENTO, A. M. et al. Avaliação da autoeficácia e da memória em idosos: uma análise exploratória. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* [online], v. 37, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/0102.3772e373113>.
- SAKANO, K., RYO, K., TAMAKI, Y. ET AL. Possible benefits of singing to the mental and physical condition of the elderly. *BioPsychoSocial Med*, [S. l.], v. 8, p.11, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1186/1751-0759-8-11>
- SANTOS, R. F. DOS; ALMÊDA, K. A. (2017) O envelhecimento humano e a inclusão digital: análise do uso das ferramentas tecnológicas pelos idosos. *Ciência da Informação em Revista*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 59– 68. DOI: <https://doi.org/10.28998/cirev.2017v4n2e>
- SBICIGO, J. B.; TEIXEIRA, M. A. P.; DIAS, A. C. G.; DELL’AGLIO, D. D. Propriedades psicométricas da escala de autoeficácia geral percebida (EAGP). *Psico*, [S. l.], v. 43, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/11691>. Acesso em: 22 mai. 2021.
- SCHWARZER, R.; JERUSALEM, M. Generalized Self-Efficacy scale. In: Weinman, J.; Wright, S.; Johnston, M. (Eds.). *Measures in health psychology: A user’s portfolio. Causal and control beliefs*. Windsor, UK, p. 35–37, 1995.
- SILVA, A. P. Construção da sonoridade do coro amador: estratégias utilizadas por regentes. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SOBREIRA, S. G. Desafinação vocal. 2. ed. Rio de Janeiro: Musimed, 2003. 206 p.
- SZWARCWALD, C. L. ConVid Pesquisa de Comportamentos. Pesquisadora Titular Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde / Fundação Oswaldo Cruz (ICICT/FIOCRUZ), 2020.
- UNESCO. Global Monitoring of school closures caused by COVID-19. (2020a). Disponível em: <https://en.unesco.org/themes/education-emergencies/coronavirus-school-closures>. Acesso em: 25 jun. 2021
- UNESCO (2020b). COVID-19: 10 Recommendations to plan distance learning solutions. Disponível em: <https://en.unesco.org/news/covid-19-10-recommendations-plan-distance-learning-solutions>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- UNICEF (2020). Covid-19: Mais de 95% das crianças estão fora da escola na América Latina e no Caribe. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/comunicados-de-imprensa/covid-19-mais-de-95-por-cento-das-criancas-fora-da-escola-na-america-latina-e-caribe>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- VAGETTI, G. C. et al. Domínios da qualidade de vida associados à percepção de saúde: um estudo com idosas de um programa de atividade física em bairros de baixa renda de Curitiba, Paraná, Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 12, p. 3483-3493, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v18n12/a05v18n12.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2019.
- VAGETTI, G. C. et al. The association between physical activity and quality of life domains among older women. *Journal of Aging and Physical Activity*. [S. l.], v. 23, n. 4, p. 524-533, 2015. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/25415389>. Acesso em: 16 jul. 2019
- VERAS, R.; DUTRA, S. Perfil do idoso brasileiro: questionário BOAS. Rio de Janeiro: UERJ, UnATI, 2008.
- WOODY, R. H.; FRASER, A.; NANNEN, B.; YUKEVICH, P. Musical identities of older adults are not easily changed: an exploratory study. *Music Education Research*, [S. l.], v. 21, n.3, p. 315-330, 2019. DOI: 10.1080/14613808.2019.1598346.
- YIN, R.K. Pesquisa qualitativa do início ao fim [recurso eletrônico]. Tradução de Daniel Bueno. Revisão técnica: Dirceu da Silva.- Porto Alegre: Penso, 2016.
- ZANINI, C. R. O. Coro terapêutico – um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.



# Pertencimento e performance: diálogos entre a música escrita e a improvisação no canto coral

Paula Castiglioni  
Universidade de São Paulo  
[paulacastiglioni@usp.br](mailto:paulacastiglioni@usp.br)

**Resumo:** O canto coral é uma manifestação social, onde acontecem processos de convivência humana e que contextualiza tais relações, influenciando os processos de convivência humana entre os envolvidos. Este artigo aponta como fazeres vocais coletivos - que considerem as dimensões da colaboração e cultivo da sensação de pertencimento no momento da performance - podem ampliar a conexão humana entre integrantes do coro, proporcionar ambientes acolhedores e consequentemente aprofundar detalhadamente resultados concernentes à sonoridade coletiva do grupo. Propõe-se refletir sobre duas perguntas: - Como os cuidados e práticas regulares em relação à dimensão da coletividade e interação social influenciam na qualidade da performance musical de um grupo coral? - Podem os processos de improvisação vocal colaborar para a criação de vínculos coletivos e consequentemente levar a resultados mais profundos na performance em todos os níveis em que ela pode se dar? Como referências teóricas principais, o trabalho se baseia em Émile Durkheim (2019); Vinko Globokar (2009); Pereira & Vasconcelos (2007); Ana Mae Barbosa (2023); Chris Small (1998) e Paulo Freire (2018), com intenção de relacionar o aporte bibliográfico à experiência da autora. O artigo discute também o diálogo entre o repertório coral escrito e práticas de improvisação vocal.

**Palavras-chave:** Coletividade; Pertencimento; Canto Coral e Sonoridade Coletiva; Repertório Coral e Improvisação Vocal; Canto Coletivo

## Belonging and performance: dialogues between written music and improvisation in choral singing

**Abstract:** Choral singing is a social manifestation, where processes of human coexistence take place, and contextualizes such relationships, influencing people involved. This article points out how those collective vocal practices that consider the dimensions of collaboration and cultivation of a sense of belonging at the time of performance can expand the human connection between choir members, provide welcoming environments and consequently deepen in detail results concerning the collective sound of the group. It proposes to answer two questions: - How do regular care and practices, in relation to the dimension of collectivity and social interaction, influence the quality of the musical performance of a choral group? - Can vocal improvisation processes collaborate to create collective bonds and consequently lead to deeper results in performance at all levels at which it can occur? As main theoretical references, the article is based on Émile Durkheim (2019); Vinko Globokar (2009); Pereira & Vasconcelos (2007); Ana Mae Barbosa (2023); Chris Small (1998) and Paulo Freire (2018), with the intention of linking the bibliographic contribution to previous experiences of the author. This article also discusses how choral repertoire and vocal improvisation establish dialogues.

**Keywords:** Collectivity; Belonging; Choral Singing and Collective Sound; Choral Repertoire and Vocal Improvisation; Collective Singing.

## Introdução: Identidade e Qualidade Musical

Acreditamos que uma discussão acerca do papel que pode ter a temática da ação colaborativa no canto coral contribuiria legitimamente com novas abordagens para pensá-lo enquanto tal e também quanto às suas práticas culturais:

Interação entre os seres humanos é um processo social primordial que sustenta a sociedade, cultura e nosso bem estar (...). Todos nós nos tornamos humanos através da interação com outros, e nela adquirimos uma personalidade, aprendemos como nos adaptarmos em sociedade, e organizamos nossas vidas. (TURNER<sup>1</sup>, 2000, p.18).

Partindo dessas premissas, este trabalho busca responder a duas perguntas:

- Como os cuidados e práticas regulares em relação à dimensão da coletividade e interação social podem influenciar na qualidade da performance musical de um grupo coral?
- Podem os processos de improvisação vocal colaborar para a criação de vínculos coletivos e conseqüentemente levar a resultados mais profundos na performance em todos os níveis em que ela pode se dar?

Em busca de possíveis respostas, trabalhamos com um conjunto de autores e autoras que têm nos servido de referência sobre a questão: Émile Durkheim; Vinko Globokar; Pereira & Vasconcelos; Ana Mae Barbosa; Chris Small e Paulo Freire.

Explico: em minha experiência como regente de diversos coros, pesquisadora, pianista e professora da Emesp Tom Jobim, percebi que, no decorrer dos ensaios corais, ter e cultivar habilidades que considerem o coletivo, reforcem a sensação de pertencimento e ampliem a conexão humana entre os integrantes do coro, eram ferramentas diferenciais nos encontros, que favoreciam o comprometimento dos participantes com os fazeres de alta carga cognitiva de trabalho<sup>2</sup> que a atividade demanda. No ato de um ensaio, podem estar presentes aprendizagens teóricas, habilidades físicas, autoconhecimento afetivo e psicológico, habilidades de convívio pessoal, social e musical, entre muitas outras. É disso que se trata quando analisamos e olhamos para um ensaio coral como uma prática de alta carga cognitiva de trabalho.

Sabe-se que o canto coletivo é ancestral e pode ter sido uma das primeiras manifestações expressivas coletivas do ser humano.

---

<sup>1</sup> Jonathan H Turner, teórico da sociologia, atua no campo da sociologia das emoções, relações étnicas, instituições sociais, estratificação social e biosociologia. Atualmente é professor na Universidade da Califórnia, Riverside.

<sup>2</sup> A carga cognitiva de trabalho (CCT- cognitive workload em inglês) se refere à quantidade de demanda cognitiva necessária para a realização de uma tarefa específica (Stervinou, A; Barbosa, K. K. P.; Lima, H. P. Chaves, L.L. Carga cognitiva de trabalho na performance orquestral. Revista Música, v. 22, n. 2, dezembro de 2022, p. 203-2017).

Pereira e Vasconcelos, no artigo “O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária” de 2007, trazem contribuições que nos foram úteis no que toca às possibilidades de desenvolvimento humano oportunizadas pelo canto coral enquanto agente socializador. Eles mencionam Vygotsky:

O canto coral, em seus diversos aspectos e manifestações, está presente na grande maioria das culturas mundiais, o que mostra que esta atividade é um tipo de ação especificamente social, cultural e humana (VYGOTSKY, apud PEREIRA & VASCONCELOS, 1998, p. 108).

E prosseguem em suas próprias palavras:

(...) há um processo de socialização no canto coral e, conseqüentemente, um desenvolvimento favorável ao participante desta atividade. Este desenvolvimento acredita-se, é propiciado pelas relações travadas entre as pessoas, porém tendo como canal e vínculo entre elas aquilo que seria o elemento principal – a música (PEREIRA & VASCONCELOS, 2007, p.102).

A partir disso, propomos neste trabalho ampliar a pesquisa sobre como a convivência humana em determinado contexto pode influenciar as escolhas e posturas de vida que farão os integrantes de um coro.

Émile Durkheim, em seu livro “As regras do método sociológico”, demonstra que o fato social acontece de maneira repetitiva, a partir de uma coerção exterior, independente das consciências individuais dos sujeitos e exclui da sociedade aquele que não o acata ou executa.

Segundo Durkheim, um fato social implica em maneiras de agir, pensar e sentir que ocorrem repetidamente, de modo exterior ao sujeito, influenciados por algum elemento ou alguém (DURKHEIM, 2019, p. 45). Conforme a citação acima, a palavra *coerção* denota imposição da sociedade ao sujeito, uma maneira de se conduzir que existe exteriormente às consciências individuais (DURKHEIM, 2019, p. 44). Para Durkheim, um fato social é:

(...) toda maneira de fazer, fixada ou não, capaz de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou ainda, que é geral na extensão de uma sociedade dada - mesmo tendo uma existência própria - independente de suas manifestações individuais (DURKHEIM, 2019, p. 47).

Buscaremos encontrar ressonância deste pensamento nas relações entre a música e o fazer vocal coletivo, propondo uma leitura ampla em relação ao fazer musical e às definições de *fato social* de Durkheim: somar vozes resultará em sonoridades particulares, decorrentes de maneiras de agir, pensar e sentir específicas, influenciadas pelo(a) regente, pela relação mútua entre os integrantes do coro, assim como pelo ambiente em que o coro existe.

Nenhum grupo vocal é exatamente similar ao outro, cada um é sempre construído a partir da natureza comunitária disponível e disposta a forma-lo. Segundo o sociólogo, "o homem não pode viver no meio das coisas sem nutrir sobre elas ideias segundo as quais regula sua conduta" (DURKHEIM, 2019, p. 48).

A consequência sonora da reunião criteriosa, sensível e equilibrada de diferentes timbres vocais, é uma das tarefas mais relevantes que competem ao ou à regente: a qualidade musical do som resultante de um coro, tende a ser a relação entre o compromisso do som imaginado pelo regente e o das vozes que de fato integram aquele grupo. Nesta função de liderança e exposição, o(a) regente pode assumir uma postura catalisadora ou não no momento de reunir, preparar e conduzir vozes para constituírem um organismo coletivo vocal artístico. É sobre este "ou não" que se refere à catalisação, que discutiremos a seguir.

Ações criativas podem viabilizar mudanças positivas nas perspectivas em relação à unidade rítmica, unidade fraseológica, expressividade, reflexo, afinação do conjunto, junções timbrísticas e no decorrer de todo o processo interpretativo. Reunir pessoas para cantarem juntas a partir de um planejamento e organização, não constitui por si só, um organismo coral. Para Durkheim, um fato social para ser definido precisa ser delimitado e absorvido como princípio (DURKHEIM, 2019, p. 37-38). Trazendo para nossa reflexão, acreditamos poder afirmar que o coro se cria como organismo coletivo à medida que o processo decanta (desenvolve), unindo cantores corais e seus regentes numa vivência única.

Ana Mae Barbosa, importante referência da arte-educação brasileira<sup>3</sup> e autora de vinte livros sobre o assunto, em seu artigo, intitulado "Criatividade: da originalidade à ação coletiva" dentro do recente título "Criatividade Coletiva - arte e educação no século XXI", organizado por ela e Annelise Nani da Fonseca, menciona que "criatividade coletiva (...) pode ser definida pós-modernamente como um fenômeno de interação entre criador e sua audiência ou seu usuário" (Barbosa, 2023, pág. 125). Afirma que a criatividade coletiva tem poder para transformação social e política:

O ambiente de imersão criativa, usando-se criticamente os instrumentos da arte-educação e da arte de todos os tempos, tem se mostrado muito eficiente para desenvolver a criatividade (...). A ação criativa coletiva é potencializada pelas medidas sociais e opera uma metástase que pode provocar transformações no tecido social e no indivíduo. (Barbosa e Fonseca, 2023, pág. 127).

---

<sup>3</sup> Embora Ana Mae Barbosa nunca tenha escrito especificamente sobre educação coral, o uso que fazemos de seu texto se refere às relações entre arte e educação. Sendo a música um dos campos da arte e o canto coral um dos campos da música, acreditamos poder fazer este paralelo e trazer o conceito de Criatividade Coletiva em que ela discute neste capítulo do livro de 2023 supracitado.

O Professor Marco Antonio da Silva Ramos repete seguidamente em suas aulas que a criatividade só se torna um bem socialmente positivo se associado a uma postura ética em conjunção com a postura estética. (Anotações pessoais, 2023).

Elencando o desenvolvimento das ideias artísticas da Professora Ana Mae Barbosa associadas com as características delimitadas da música coletiva (especificamente aqui representada pelo canto coral), unir vozes de maneira a considerar a individualidade do sujeito e sua interação com o(a) regente, respeitando cada participante, sem expor ou induzir possíveis inseguranças e fragilidades emocionais (ética) conduzindo-as pelo afeto e garantindo segurança vocal a cada participante, são etapas que fortalecem certas características do canto coral (escuta do conjunto como escuta da voz do outro; colaboração consciente para um resultado coeso; consciência e atuação dentro das ramificações do fazer coral nas relações do cantor: consigo mesmo, com o naipe, entre naites, com regente, de dentro do naipe com o regente, enfim, com cada um e com todos). Tais relações promovem ampliações de habilidades técnicas e expressivas na performance repertorial, de acordo com o perfil e com o nível artístico do grupo em questão (estética). Não se trata, porém, apenas do aperfeiçoamento técnico. Na medida em que se envolve com a humanidade dos presentes, espera-se que o participante possa perceber suas necessidades humanas minimamente contempladas no que tange ao pertencimento, e assim, ao integrar-se engajadamente no fazer coral, colabora com afinco na musicalidade dos gestos vocais desenhados pelo(a) regente, para então sentir-se pertencente àquela comunidade e saber que sua capacidade vocal é integradora, somando qualidades artísticas indispensáveis ao grupo. Assim, tomando uma postura de colaboração atenta ao aspecto da coletividade, integrantes do coro, que poderiam somente fazer parte de um número de pessoas cantantes, passam a ter sua identidade estabelecida: deixam de ser um número para ser um elo. Esta rede vocal, elaborada a partir de empatia, técnica, intimidade musical e vocal entre participantes e regente, resultará em conseguir um *blend*<sup>4</sup>, um amálgama de vozes quase sempre único, identitário daquelas pessoas. Desta forma o coro viverá a partir da contribuição vocal de cada cantor.

Resumindo: todo o aparato musical, técnico e humano é imprescindível para as realizações concernentes à criação de tal ambiente favorável à experimentação, aberto às questões de pertencimento dos integrantes do coro e ao aprofundamento musical da interpretação.

---

<sup>4</sup> Blend, palavra inglesa que significa misturar de modo que a junção de elementos, quaisquer que sejam, fique o mais homogênea possível, sem possibilidade de identificar o que foi combinado.

Esse modo de agir se viabilizará ao se considerar o perfil dos cantores, seus comportamentos vocais e as maneiras de obter do coro as emoções e expressões desejadas na construção e no decorrer de performances (práticas, ensaios e apresentações).

## Viabilizando possibilidades musicais através da convivência: Improvisação Vocal e Repertório Coral

A prática da convivência e do diálogo podem formar pilares das relações humanas e também musicais. Paulo Freire, patrono da educação brasileira, em seu livro “Pedagogia da Autonomia” de 1996, defende o princípio de que a abertura ao próximo gera movimento e conhecimento: “O sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história” (FREIRE, 2018, p.133). Neste recorte, Freire ressalta a contínua sensação de incompletude humana e que, correr riscos coletivamente é condição à disponibilidade à vida:

É no respeito às diferenças entre mim e eles ou elas, na coerência entre o que faço e o que digo, que me encontro com eles ou com elas. É na minha disponibilidade à realidade que construo a minha segurança indispensável à própria disponibilidade. É impossível viver a disponibilidade à realidade sem segurança, mas é impossível também criar a segurança fora do risco da disponibilidade. (...) Testemunhar a abertura aos outros, a disponibilidade curiosa à vida, a seus desafios são saberes necessários à prática educativa. Viver a abertura respeitosa aos outros e, de quando em vez, de acordo com o momento, tomar a própria prática de abertura ao outro como objeto de reflexão crítica deveria fazer parte da aventura docente (FREIRE, 2018, p.133).

Sobre a disponibilidade ao outro e demais questões pedagógicas que envolvem os fazeres vocais coletivos, sejam eles amadores ou não, Edna Castro de Oliveira relata no prefácio da Pedagogia da Autonomia:

É a convivência amorosa com seus alunos e na postura curiosa e aberta que assume e ao mesmo tempo, provoca-os a se assumirem enquanto sujeitos sócio-histórico-culturais do ato de conhecer, é que ele pode falar do respeito à dignidade e autonomia do educando. Pressupõe romper com concepções e práticas que negam a compreensão da educação como uma situação gnossológica. A competência técnico-científica e o rigor de que o professor não deve abrir mão no desenvolvimento do seu trabalho não são incompatíveis com a amorosidade necessária às relações educativas. Essa postura ajuda a construir o ambiente favorável à produção do conhecimento onde o medo do professor e o mito que se cria em torno da sua pessoa vão sendo desvelados. É preciso aprender

a ser coerente. De nada adianta o discurso competente se a ação pedagógica é impermeável a mudanças (FREIRE, 2018, p.12).

Observamos que a prática de improvisação contém certa inquietação, algo incompleto e que pode continuar. Essa ideia de “inquietação e curiosidade como inconclusão em permanente movimento na história” expressada por Freire, se relacionada à prática vocal coletiva, uma ferramenta capaz de ampliar possibilidades e práticas comuns às tradições intrínsecas ao canto coral. Acreditamos que a estratégia de improvisar, viabilizada por meios dinâmicos e acessíveis, realizada com regularidade, pode trazer aos participantes e regente envolvidos as contribuições citadas anteriormente, tanto na dimensão musical quanto na dimensão social.

Improvisar, segundo Violeta Hemsy de Gainza em seu livro "La improvisación musical" de 1983, é toda realização musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo (HEMSY DE GAINZA, 2009, p. 11).

Um dos mais importantes organizadores do pensamento improvisatório da música do século XX, o compositor e trombonista húngaro, Vinko Globokar, no artigo “Reflexões sobre Improvisação” de 1982, nos traz o interessante texto que se segue:

A improvisação é hoje uma força viva, que escapa à escrita no sentido mais amplo do termo, como se fosse um raro sobrevivente da tradição oral, quase desaparecida. Ela se comporta como os anticorpos de uma racionalidade estabelecida. Felizmente está lá, frequentemente em um estado desastroso, um pobre parente da música, para injetar um sopro de vida na gama bastante questionável de produtos musicais da "instituição". Não poderíamos desejar que fosse mais maldosa, mais destrutiva do que é, para causar uma grande desordem neste mundo da música que se tornou terrivelmente bem educado<sup>5</sup> (GLOBOKAR apud HEMSY DE GAINZA, 2009, p. 46).

Relevando-se o fato de que a primeira edição do livro “La improvisación musical”, onde Violeta Hemsy de Gainza cita o texto de Vinko Globokar a que nos referimos, é de 1983, portanto, apenas um ano após a publicação do artigo de Globokar no México, percebe-se que, na época, havia significativa preocupação em relação às práticas de improvisação, sua manutenção e o despertar de sua realização no meio musical mais inclinado aos tradicionalismos.

O panorama atual considera e dissemina com profundidade a prática da improvisação. É perceptível também grande existência de muitos grupos voltados à criatividade, aberturas incentivadoras e livres ao “não convencional”, assim como a composições e arranjos vocais

---

<sup>5</sup> La improvisación es hoy una fuerza viva, que escapa a la escritura en el sentido más amplio del término, como si fuera un raro superviviente de la tradición oral, casi desaparecida. Se comporta como los anticuerpos de una racionalidad establecida. Afortunadamente está allí, a menudo en un estado desastroso, un pariente pobre de la música, para inyectar un soplo de vida a la cuestionable gama de productos musicales de la "institución". No podríamos desear que fuera más malo, más destructivo de lo que es, para causar estragos en este mundo de la música que se ha vuelto terriblemente bien educado (GLOBOKAR apud HEMSY DE GAINZA, 2009, p. 46).

coletivos. Tais criações musicais coletivas desviam, até certo ponto, o foco da performance vinculada ao concerto tradicional e a supervalorização de um “produto final” lapidado - cujo ponto culminante geralmente é a apresentação ao público - valorizando com a mesma proporção, o processo criativo, facilitam o diálogo com as estéticas de outras culturas, abrem múltiplos caminhos para o aqui-agora. Considerando-se que o fazer musical é uma ação, Chris Small declara em seu artigo “Musicking: A Ritual in Social Space” de 1995, que a música não é somente uma ciência, ou área abstrata do conhecimento humano, mas sim, uma atividade. Depois de se debruçar sobre vários autores do cânone filosófico e estético, como por exemplo, Kant; Hegel; Schopenhauer; Dahlhaus e Adorno, Chris Small levanta aspectos que o preocupam em relação a natureza da música e qual seria a sua função na vida do ser humano. O autor acredita que uma atividade humana tão universal e tão concreta como a música não deveria exigir explicações tão complicadas, prolixas e abstratas. Para ele, tudo parece terrivelmente distante não apenas da própria experiência musical, seja como intérprete, ou como ouvinte, compositor, professor, ainda mais pela experiência da grande maioria dos alunos. Relata que a música é algo que as pessoas fazem e que engloba todas as ações que ocorrem ao redor dela (SMALL, 1995, p.02). Logo, é necessária a viabilização do encontro humano para se fazer música e participar de uma performance: “(...) Participar de uma performance musical é participar de um ritual cujas relações espelham, nos permitem explorar e celebrar, as relações de nosso próprio mundo como nós as imaginamos que seriam<sup>6</sup>” (SMALL, 1995, p.08).

Para Small a performance não é absolutamente neutra, mas sim, impregnada de uma rica coleção de significados. Nem sempre a concepção de música, ou musicar (*musicking*) foi uma opção nítida para comunicar emoções experienciadas pelo autor. Segundo ele, nem sempre sentiu tristeza ao escutar uma música considerada “triste”, ou alegria, em uma peça descrita como “alegre” (SMALL, 1998, p.09). Se estamos interessados em entender a natureza da performance, então as perguntas básicas que precisamos fazer, segundo Small, são duas: Quais relacionamentos ideais, cujo conceito de conexão, estão sendo celebrados aqui? Qual é a natureza dessas relações e como elas são representadas na performance? (SMALL, 1995, p.12).

Sobre a questão da definição de relacionamentos humanos resultantes do fazer musical o autor afirma:

Dentro de cada tradição, de cada estilo, haverá algumas performances em que isso é bem feito e outras em que é mal feito. Só quem se deu ao trabalho de mergulhar na

---

<sup>6</sup> (...) to take part in a musical performance is to take part in a ritual whose relationships mirror, and allow us to explore and celebrate, the relationships of our world as we imagine them to be (SMALL, 1998, p.08).

cultura, ou seja, na comunidade, saberá dizer qual é qual. Podemos perceber, no entanto, que temos o direito de sentir, que existem maneiras de fazer música que estão de acordo com nossos próprios conceitos de relacionamentos ideais e outras maneiras que não estão. A escolha das formas de musicar nem sempre podem ser feitas de maneira consciente ou deliberada, mas nunca é uma questão trivial<sup>7</sup> (SMALL, 1995, p.12).

Para Small, mergulhar na cultura e se aproximar da comunidade é uma forma de ressignificar a performance musical. Ao promover conexão legítima entre seus integrantes e fundamentar os fazeres musicais na qualidade das relações humanas, teremos assim, resultados musicais a partir do encontro.

Há com certeza muitas formas de improvisação e de criação coletiva. Este artigo não pretende nem poderia abranger todas. Há as improvisações jazzísticas, étnicas, clássicas. Há as muitas práticas, formas e referências da maior importância, como a Música do Círculo, as Circlesongs, as formas de Reagir de Vinko Globokar entre tantas outras. No entanto optamos por deixar a abordagem mais em aberto, podendo abarcar todas ou apenas uma delas, com o intuito de mostrar como o coletivo abre uma porta de pertencimento ao canto coral e mostrar possíveis caminhos de diálogo entre o repertório e a improvisação.

Com isso acreditamos ter refletido e eventualmente respondido, ainda que em parte, às perguntas propostas no início deste artigo.

## O repertório e a improvisação

Proporcionar o encontro para performances vocais coletivas, em que exista espaço livre e acolhimento para quaisquer níveis de conhecimento musical, é uma tarefa desafiadora, mas que pode obter êxito se realizada partindo de elementos simples direcionando objetivos complexos. Detectar o perfil musical, sonoro e técnico vocal de um coro quando se trabalha com o grupo semanalmente, exige certa percepção. Quando o tempo disponível para esse mapeamento de perfil dos integrantes é curto, de um dia, ou horas, a postura do(a) regente precisa ser flexível e ainda mais habilidosa para perceber o que será viável realizar coletivamente. Neste lugar, as práticas de improvisação favorecem grande sensação de realização musical, pois é possível fazer música junto a partir do aproveitamento das habilidades inerentes dos participantes, sejam elas quais forem, rítmicas, melódicas, vocais,

---

<sup>7</sup> Within each tradition, each style, there will be some performances where this is done well and others where it is done badly. Only those who have taken the trouble to immerse themselves in the culture, which means the community, will be able to tell which is which. We may well feel, however, and we do have a right to feel, that there are ways of musicking that accord well with our own concepts of ideal relationships and others which do not. The choice of ways of musicking may not always be done consciously or deliberately, but it is never a trivial matter (SMALL, 1998, p.12).

de escuta, colaboração, presença, organização etc. As diferenças são bem vindas e esperadas, possibilitando um tecido diverso e conseqüente, que produzirá um resultado diferente de todos os outros, único portanto, mas que pode acolher tanto homogeneidade quanto heterogeneidade.

É desejável que o coro perceba a relevância da improvisação após a realização dessa atividade artística:

A improvisação foi uma manifestação presente no decorrer de toda história da música. (...) as práticas improvisatórias estiveram presentes nos processos de criação composicional e na performance, ela sempre esteve presente na gênese das novas concepções que viriam a se tornar estilos ou na criação de novas modalidades notacionais, contribuindo, mesmo que de forma nebulosa, para o desenvolvimento das mesmas. (De Lima & Albino, 2010, p. 108).

Considerando por exemplo a estética Barroca, a prática do baixo contínuo<sup>8</sup> permeou todo o período que se estendeu por volta de 1600 a 1750. Esperava-se que o intérprete tocasse a linha melódica escrita para o baixo e improvisasse harmonias completando o contraponto.

Expoente fundamental da época, J. S. Bach, foi mais conhecido como um exímio improvisador do que como compositor, apesar do fato de que foram as suas partituras que nos permitiram conhecer a sua música. Das suas improvisações restam apenas depoimentos de seus contemporâneos que puderam testemunhar essa sua habilidade (De Lima & Albino, 2010, p. 99).

Outro representante do grande repertório proveniente da cultura ocidental, Frédéric Chopin, considerava suas improvisações como alicerces de sua composição e parte fundamental de seus processos criativos:

O ateliê do compositor, em Chopin, é seu piano, antes de tudo. O pianista, o improvisador, o criador e o pedagogo são apenas um. A elaboração de uma obra geralmente se enraiza na improvisação - arte na qual ele foi o gênio. O primeiro estágio é ao piano; a mesa só vem em seguida<sup>9</sup> (<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-12.htm>, acessado em 25/05/2023).

Além da relevância musical do repertório coral registrado em partituras a partir de sistemas notacionais, a improvisação pode estar presente em alguma etapa dentre estratégias para quaisquer práticas vocais. Desta forma, planejando momentos nos ensaios dedicados

---

<sup>8</sup> O baixo contínuo consiste numa linha de baixo que, podendo ou não ser figurada, evidencia ao executante a harmonia a ser executada e improvisada (MANNIS, 2005, p.02).

<sup>9</sup> L'atelier du compositeur, chez Chopin, c'est son piano avant tout. Le pianiste, l'improvisateur, le créateur et le pédagogue ne font qu'un. L'élaboration d'une œuvre prend généralement racine dans l'improvisation – art dont il a été le génie. Le stade premier est au piano ; la table ne vient qu'ensuite (<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-12.htm>, acessado em 25/05/2023).

especificamente a improvisar, o regente proporciona aos integrantes, a percepção de como suas ações individuais no coletivo de desdobram, tanto nas práticas criativas de improvisação quanto no repertório coral, propondo-se para tanto a: proporcionar ações de contato entre os participantes, valorizar a “música do agora”, experimentar livremente ou conduzir o coro em diversas maneiras de improvisar, considerando assim processos de ensino-aprendizagem decorrentes da improvisação com a mesma importância técnico-musical da performance de repertórios registrados em sistemas notacionais.

É próprio do pensar certo a disponibilidade ao risco, a aceitação do novo que não pode ser negado ou acolhido só porque é novo, assim como o critério de recusa ao velho não é apenas cronológico. O velho que preserva sua validade ou que encara uma tradição ou marca uma presença no tempo continua novo (FREIRE, 2018, p.36-37).

Assim, pode ocorrer (e acreditamos, deve-se buscar) uma "abertura do ouvido", uma ampliação da bagagem cultural de cada um dos coralistas e do coro enquanto coletivo, uma ampliação da percepção do todo, um desejo de fazer parte de sua construção.

Não há respostas definitivas para as perguntas que formulamos no início deste artigo, porém elas nos jogam nas direções de performances que fomos sugerindo no decorrer do texto. Tudo na música é arte do tempo, do fluxo. E a música da tradição pode ser arejada e reinterpretada a partir das práticas que trazem a sua performance para o campo do coletivo, via reflexão, via improvisação, via a abertura de novos ouvidos. O repertório da música escrita pode, portanto, se beneficiar dos processos da música improvisada. É daqui para lá e de lá para cá.

## Referências

- BARBOSA, Ana Mae e FONSECA, Annelise Nina da. *Criatividade Coletiva: Arte e Educação no Século XXI*. Ed Perspectiva, São Paulo, 2023.
- DE LIMA, Sonia Albano; ALBINO, Cesar. *A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente*. Música em Perspectiva, v. 2, n. 1, 2010.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 56ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta. *La improvisación musical*. Buenos Aires, 2009.
- LOPES NETO, Carmelito. *Aprendizagens musicais nas interações sociais em práticas musicais coletivas*. 2021.
- MANNIS, Guilherme Daniel B. *Introdução a História do baixo contínuo*. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, 2005.
- PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. *O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária*. Revista Música Hodie, v. 7, n. 1, 2007.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, 1995.

STERVINO, A; BARBOSA, K. K. P.; LIMA, H. P. CHAVES, L.L. Carga cognitiva de trabalho na performance orquestra. *Revista Música*, v. 22, n. 2, dezembro de 2022.

TURNER, J. H. *Sociologia: conceitos e aplicações*, São Paulo: Pearson Educations do Brasil, Ed. Makron Books, 2000.

Biblioteca Nacional de Paris. <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-12.htm>, acesso em 29/05/2023.

# Ansiedade na Performance Musical: estudo de caso no coro da Escola Superior de Educação

Ana Beatriz Almeida  
Escola Superior de Educação /  
Instituto Politécnico do Porto  
[anabsa@sapo.pt](mailto:anabsa@sapo.pt)

Aoife Hiney  
Escola Superior de Educação, Instituto  
Politécnico do Porto/INET-md,  
Departamento de Comunicação e Arte,  
Universidade de Aveiro

**Resumo:** O presente estudo tem como objetivo principal analisar os níveis de ansiedade na performance musical dos participantes de um coro académico inserido na Licenciatura em Educação Musical da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. A literatura académica aponta para uma escassez de estudos sobre a ansiedade musical entre cantores e em particular entre cantores em coros. Além disso, em semelhança com outras práticas de canto coral em Portugal, faltam estudos sistemáticos sobre coros académicos. Um estudo de caso foi realizado com o coro da Escola Superior de Educação (ESE), no qual foram recolhidos dados sociodemográficos para caracterizar os participantes do coro. O questionário State-Trait Anxiety Inventory (STAI) foi aplicado em dois momentos para medir os níveis de ansiedade traço e ansiedade estado. Os resultados do STAI correlacionam com estudos existentes quanto à ligação entre a ansiedade e o género, enquanto outros fatores, como por exemplo, o papel de solista que não teve impactos estatisticamente significativos. Entretanto, o questionário sociodemográfico revela a heterogeneidade dos alunos que frequentam a licenciatura em Educação Musical na Escola Superior de Educação (ESE), principalmente em relação à idade e a prática instrumental.

**Palavras-chave:** Ansiedade na Performance Musical; Coros Académicos; State-Trait Anxiety Inventory

## Anxiety in Musical Performance: a case study of the choir of the Escola Superior de Educação

**Abstract:** The main aim of this paper is to analyse the levels of music performance anxiety among the participants of an academic choir within the degree programme in Music Education of the Superior School of Education, Polytechnical Institute of Porto. The academic literature demonstrates a scarcity of studies that investigate music performance anxiety among singers, and in particular, among choral singers. Furthermore, academic choirs have received little attention in academic literature, in similarity with other choral singing practices in Portugal. A case study of the choir of the Superior School of Education, Polytechnical Institute of Porto, involved the collection of socio-demographic data in order to characterise the choir members. The State-Trait Anxiety Inventory (STAI) was applied in two distinct moments, in order to measure the levels of state anxiety and trait anxiety. The results of the STAI correlate with previous studies in terms of the links between anxiety and gender, while other factors, such as performing solo, did not have a statistically significant impact on the participants. Meanwhile, the socio-demographic questionnaire demonstrates the heterogenous nature of the students on the Music Education degree programme at the Superior School of Education, Polytechnical Institute of Porto, principally in terms of age and performance practice.

**Keywords:** Music Performance Anxiety; Academic Choirs; State-Trait Anxiety Inventory

## Introdução

Este estudo de caso tem como principal objetivo perceber os níveis de ansiedade na performance musical entre os cantores que pertencem ao coro da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto, Portugal. Entretanto, um objetivo específico foca-se na observação das possíveis semelhanças e diferenças de resultados obtidos no estudo realizado com instrumentistas que pertencem a uma orquestra profissional em Portugal (ZANON et al., 2016). Esta comparação é significativa tendo em conta que o estudo de Zanon et al. foi realizado em 2016, enquanto o presente estudo foi realizado em 2021 e 2022, durante a pandemia global causada pelo COVID-19. Rosset et al. (2021) realizaram inquéritos com estudantes de Música (performance e educação musical) numa universidade na Alemanha em 2019 e 2020, e depois compararam os resultados. Os autores concluíram que os estudantes demonstraram um aumento nos pensamentos e sensações estressantes. Semelhantemente, Primov-Fever et al. (2022) realizaram um inquérito com 110 participantes, dividido entre cantores e atores que usam as suas vozes artisticamente, e um grupo de controlo que não utiliza a voz artisticamente. Os resultados deste estudo demonstram que os participantes que utilizam a voz artisticamente reportam níveis de ansiedade mais elevados do que o grupo de controlo. Portanto, o presente estudo pretende averiguar potenciais semelhanças e diferenças em níveis de ansiedade especificamente relacionados com a performance musical.

A performance musical requer um alto nível de destreza e coordenação motora fina, atenção, memória e habilidades interpretativas. Para alcançar estas competências são necessários anos de estudo, prática solitária e constante e autoavaliação (KENNY, 2004). Kenny & Osborne (2006) explicam que ansiedade na performance musical é um grupo de transtornos que afetam os indivíduos em uma variedade de esforços, enquanto Barros et al., (2019) definem a ansiedade na performance musical como uma manifestação emocional pluridimensional, que se pode manifestar através de respostas cognitivas, comportamentais e fisiológicas. Semelhantemente, Zanon et al., (2016) reportam que a ansiedade na performance musical pode ser um fenômeno fisiológico, psicológico, cognitivo e emocional e que afeta músicos de todas as idades independentemente dos seus contextos performativos.

Começamos com uma contextualização da ansiedade na performance musical, com um enfoque nos estudos com cantores, e estudos realizados em Portugal. De seguida, são descritos os métodos e ferramentas utilizados para a recolha de dados e a abordagem adotada para a análise dos mesmos. A terceira secção apresenta o estudo de caso do Coro da ESE com uma caracterização da amostra e a apresentação dos resultados que por sua

vez são discutidos na secção seguinte. O artigo termina com as conclusões e as limitações da investigação, bem como as recomendações para futuras pesquisas.

## Ansiedade na Performance Musical

No âmbito desta investigação, a ansiedade na performance musical define-se por um grupo de transtornos que podem afetar respostas cognitivas, comportamentais e fisiológicas (BARROS et al., 2019; KENNY & OSBORNE, 2006). Estudos sobre ansiedade relatam que a ansiedade estado refere-se a um momento ou situação particular, enquanto a ansiedade traço relaciona-se às características de cada indivíduo (FERREIRA et al., 2009).

Quanto aos estudos sobre a ansiedade na performance musical realizados em Portugal, até à data, a maioria tem como enfoque os níveis de ansiedade entre músicos profissionais, nomeadamente instrumentistas numa orquestra profissional (ZANON et al., 2016) e instrumentistas no ensino superior (BARROS et al., 2019).

Zanon et al. (2016) realizaram um estudo de caso cujo objetivo foi averiguar os níveis de ansiedade dos músicos da Orquestra Filarmonia das Beiras através de um estudo de caso e comparar a ansiedade estado e a ansiedade traço dos sujeitos dos sexos feminino e masculino da população amostral e da população normativa. Para avaliar a ansiedade estado e ansiedade traço, foi aplicado o State-Trait Anxiety Inventory (STAI). Este questionário de autoavaliação já foi traduzido e validado para a população portuguesa (SANTOS & SILVA, 1997). No estudo de Zanon et al. (2016), participaram 36 músicos, entre os 20 e 39 anos, que integraram o concerto da orquestra. Foram recolhidas informações sobre o sexo, idade, instrumento, grau de estudos e tempo de prática, e estes dados foram cruzados com os resultados do STAI. Os resultados revelaram que os participantes do sexo feminino apresentaram índices de ansiedade estado e ansiedade traço mais elevados que os do sexo masculino, e ainda, que os resultados dos participantes do sexo masculino relativos à ansiedade estado e ansiedade traço diferem dos da população normativa (ZANON et al., 2016).

Concluiu-se que de uma forma geral os músicos da orquestra não estavam com um nível alto de ansiedade estado, e que desta forma não houveram diferenças significativas entre os índices de ansiedade traço e estado na amostra.

Um outro estudo (BARROS et al., 2019), também realizado em Portugal, aborda a ansiedade na performance musical de música de câmara e o efeito do *biofeedback* como medida interventiva. Neste estudo foram selecionados dois quartetos de trombonistas, um dos quais realizou o programa de *biofeedback*, enquanto o outro quarteto não teve nenhuma

intervenção, funcionando como grupo de controlo. Os participantes do estudo eram estudantes da Universidade de Aveiro, Portugal da licenciatura em Música (na variante de performance) e do Mestrado em Ensino de Música, que tinham entre 19 e 23 anos. Destes, seis eram do sexo masculino e duas do sexo feminino. Os instrumentos utilizados para produção e análise dos dados foram o Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI), STAI, Kessler Psychological Distress Scale (K10) e o Biofeedback 2000. Depois de avaliadas todas as escalas de medição, verificou-se que os resultados não obtiveram diferenças significativas, contudo observou-se uma diferença na ansiedade traço entre homens e mulheres e no quarteto que teve acesso ao programa de biofeedback, o qual obteve uma redução da ansiedade estado depois da sua aplicação.

Apesar da amostra pequena envolvida, quer no estudo de Zanon et al. (2016), quer de Barros et al. (2019), e o facto de não terem resultados estatisticamente significativos, ambos os estudos apontam para uma tendência de níveis de ansiedade mais elevados entre mulheres do que em homens. Esta tendência alinha-se com estudos internacionais realizados no âmbito da performance musical, sendo que o American Psychiatric Association reportou que as mulheres são duas a três vezes mais predispostas a vivenciar a ansiedade (KENNY, 2004).

Pinto (2019), realizou um estudo com 39 alunos da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) do Instituto Politécnico do Porto, Portugal, no qual foram recolhidos dados relativos à ansiedade na performance musical através de um inquérito desenhado para esse efeito. Os resultados do estudo revelaram a presença de ansiedade na performance musical na da maioria dos participantes, e esta demonstrou ter um impacto negativo na performance dos músicos. Este estudo abrangeu tanto instrumentistas como cantores, no entanto, não é feita uma distinção clara da modalidade de canto quando apresentados os dados. Assim sendo, não foi possível verificar as possíveis diferenças entre a prática coral e as outras práticas de música de conjunto.

É predominante a realização de estudos com instrumentistas, o que confirma a necessidade destes estudos no contexto coral.

## Ansiedade na Performance Cantada

O canto coral é um dos veículos mais comuns, através dos quais as pessoas participam na performance musical (RYAN & ANDREWS, 2009). No entanto, verifica-se que existem menos estudos académicos sobre os níveis de ansiedade na performance musical que se foquem no canto coral. Juncos et al. (2017) reportam que entre os vários estudos sobre ansiedade na performance musical há uma escassez de estudos que envolvem cantores. Os autores

explicam que estudar a prevalência de ansiedade musical e os possíveis tratamentos é fundamentalmente importante, sendo que cantores precisam dos aparelhos vocais e respiratórios, e que ambos estes aparelhos funcionam de uma forma diferente em situações de ansiedade (JUNCOS et al. 2017).

Entre a literatura existente, Ferreira & Teixeira (2019) realizaram um estudo com cantores líricos. Abordaram a presença de ansiedade no cotidiano do cantor e analisaram a sua rotina, o impacto e as condições do cantor nas outras áreas da vida e as rotinas de preparação do mesmo (FERREIRA & TEIXEIRA, 2019). Entretanto, Kenny (2004) explorou as relações entre ansiedade traço e estado entre os participantes de um coro de ópera. No entanto, este estudo teve como principal objetivo relacioná-los com a presença de stress e perfeccionismo.

Com base na literatura, podemos observar algumas estratégias, às quais os cantores recorrem para se prepararem para a performance, como o isolamento social (FERREIRA & TEIXEIRA, 2019), no entanto, em contexto coral, este não é por vezes possível.

Existem ainda outras abordagens na literatura que pretendem demonstrar a singularidade de performance na área de canto, como por exemplo:

Os instrumentistas, muitas vezes podem até se esconder atrás de seus instrumentos, já os cantores ficam totalmente expostos. Seu corpo é seu instrumento e, como que nunca tivessem pensado a respeito disso, lidam com essa realidade face a face só naquele momento. O nervosismo, a ansiedade, a insegurança e a timidez são fatores psicológicos que se refletem no corpo do artista que está no palco. (MINOZZO, 2015, pp. 86).

Kenny (2004) também propõe que o fator de exposição referido pelo Minozzo (2015) pode ser mais ou menos acentuado consoante o número de elementos dos grupos. “É possível que num pequeno coro de ópera, os artistas corais se sintam mais expostos do que os artistas corais em coros em massa” (KENNY, 2004, p. 772). No entanto, Ryan & Andrews (2009) também consideram a hipótese de que o nível de ansiedade na performance musical no contexto de canto coral poderá corresponder ao tamanho do coro, com cantores de coros pequenos a sentir mais ansiedade. Mas, os resultados deste estudo demonstram que o inverso aconteceu, pois, as pessoas que participaram em coros maiores relataram maiores níveis de ansiedade com mais frequência do que os cantores em coros mais pequenos (RYAN & ANDREWS, 2009).

O principal objetivo do estudo realizado por Ryan & Andrews (2009) era a observação das experiências de performance de cantores corais e a sua relação com a ansiedade na performance musical. Neste estudo participaram 201 pessoas que integravam coros semiprofissionais. Foram recolhidas informações relativas à experiência de performance

musical, à experiência com os maestros e ao uso de mecanismos de controle da ansiedade. Os resultados enfatizaram, como principais fatores de ansiedade, o maestro e o papel de solista. Verificou-se também que os participantes com pelo menos um diploma universitário em música, relataram episódios de ansiedade menos frequentes comparativamente aos participantes sem formação musical. Relativamente à idade, esta não revelou ser uma variável condicionante na presença de ansiedade dos participantes.

Sanal e Gorsev (2014) realizaram um estudo para medir os níveis de ansiedade durante o canto coral. O estudo teve setenta participantes, todos estudantes de música inscritas na aula de coro. Ao contrário do coro da ESE, a aula de coro é uma opção, não é obrigatória, e, portanto, não consideramos que seja um coro acadêmico. Durante o estudo, foram depois divididos em dois grupos de 35 cantores (grupo de investigação e grupo de controlo). Os resultados do STAI demonstraram que os níveis de ansiedade-estado baixaram depois de cantar, mas não houve diferença na ansiedade traço. Os autores salientaram que estudantes de música podem ser considerados cantores semi-profissionais, sendo que podem cantar profissionalmente enquanto estão a estudar. Os autores colocaram a hipótese de que cantar é mais relaxante para amadores, e os autores assumem que amadores não têm ansiedade na performance musical. No entanto, Stothert (2012) realizou um estudo com 85 coralistas amadores na Canadá, e reportou que 95% dos participantes sentiram sintomas de ansiedade antes de se apresentar em público.

## Coros Acadêmicos e a Ansiedade na Performance Musical

O trabalho desenvolvido no âmbito do projeto “A música no meio” incluiu um levantamento da atividade coral em Portugal, concluindo que em 2012 houve cerca de 1300 coros ativos em Portugal (PESTANA & LIMA, 2020). No entanto, este levantamento não incluiu coros fora do culto religioso, do currículo escolar e do âmbito estritamente profissional e teatral (PESTANA & LIMA, 2020). Inês Silva (2021) realizou um estudo sobre coros pertencentes ao currículo obrigatório escolar e identificou 11 instituições do Ensino Superior em Portugal, nas quais coro integra o plano curricular da licenciatura em Música. No entanto há uma escassez de estudos que analisam coros acadêmicos em Portugal de uma forma sistemática. Semelhantemente, Pestana & Lima (2020) verificam que faltam caracterizações específicas dos contingentes praticantes ou contextos sociais relativos a canto coral:

(...) em Portugal não existe um organismo que centralize informação atualizada sobre a prática coral, designadamente no que diz respeito a grupos, maestros e eventos corais, etc. Os poucos estudos que analisam este tipo de práticas expressivas têm uma

componente vincadamente qualitativa (...) A informação resultante, embora relevante, raramente permite uma diferenciação da prática coral, não fornecendo uma caracterização específica dos contingentes, praticantes ou respetivos contextos sociais" (PESTANA & LIMA, 2020, p. 107).

No que concerne especificamente à área do canto e à ansiedade na performance musical, as investigações são escassas e focam essencialmente as competências físicas, como a postura corporal e a sua influência nas alterações vocais (FERREIRA & TEIXEIRA, 2019). Segundo Zanon (2016), o estudo deste tema tem vindo a aumentar ao longo das décadas, no entanto o seu foco tem sido predominante no contexto de orquestras. Semelhantemente, através da literatura disponível, podemos verificar que os estudos que utilizaram o questionário de autoavaliação STAI no âmbito da ansiedade na performance musical em Portugal, abordaram unicamente o contexto de orquestras.

Portanto existem várias lacunas na literatura académica sobre práticas de canto coral em Portugal e especificamente sobre coros académicos nas instituições de Ensino Superior e a presença de ansiedade na performance musical associada à prática coral.

Assim sendo, o objetivo geral desta investigação é analisar os níveis de ansiedade de estudantes da licenciatura em Música no contexto específico da sua participação nos coros académicos da Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto.

Os objetivos específicos são:

- i) Comparar os níveis de ansiedade estado e traço dos alunos da licenciatura em Música na Escola Superior de Educação durante as atividades do coro;
- ii) Desenvolver uma maior compreensão dos percursos musicais dos estudantes da licenciatura em Música na Escola Superior de Educação;
- iii) Comparar os níveis de ansiedade estado e traço no contexto coral com os estudos realizados com instrumentistas.

## Metodologia de Investigação

Sendo que os estudos existentes sobre a ansiedade na performance musical em Portugal focaram-se em instrumentistas, este estudo tem como objetivo específico desenvolver uma maior compreensão sobre os coros da ESE no ano letivo 2021/2022. Portanto optamos por realizar um estudo de caso sobre o coro da ESE.

## Estudo de Caso

O estudo do caso não é mais do que uma de várias maneiras de fazer investigação nas ciências sociais (YIN, 1994, p. 8). Segundo o ponto de vista do autor, um estudo de caso compreende um método abrangente, o qual pode ter uma abordagem qualitativa e/ou quantitativa. Segundo Ventura (2007), um estudo de caso tem de ser significativo, completo, considerar perspectivas alternativas, apresentar evidências e ser atraente. Este método é também caracterizado como distinto pois têm um interesse próprio e particular.

Esta metodologia de investigação tem como principal objetivo responder às questões “como” e “porquê”, permitindo o estudo e análise de um comportamento num contexto específico. Permite também a aplicação de questionários com perguntas fechadas, levantamento de dados, análise de conteúdos, entre outros. Há uma pluralidade de procedimentos que podem ser incorporados (VENTURA, 2007, p. 385).

Apesar de este método apresentar limitações como a dificuldade de generalização dos resultados obtidos, é possível observar várias vantagens:

(...) função de gerar hipóteses e construir teorias. (...) A utilizada também é evidenciada em pesquisas comparativas, quando é essencial compreender os comportamentos (...), é inegável a sua importância como instrumento de investigação e o seu estudo deve ser situado na discussão académica. (VENTURA, 2007).

## Recolha de Dados e Instrumentos

Para a recolha de dados foram utilizados um questionário sociodemográfico e os questionários de autoavaliação, State-Trait Anxiety Inventory (STAI). Simultaneamente, foi assinado um termo de consentimento por parte de todos os inquiridos relativamente à participação voluntária e consentida neste estudo.

A inclusão do questionário sociodemográfico para complementar os dados recolhidos através do STAI é um procedimento metodológico que permite uma análise mais profunda dos dados. Bastos (2012) realizou um estudo com 28 alunos que integravam as classes coletivas de instrumentos da Universidade Federal da Paraíba. Foram aplicados questionários que avaliaram os níveis de ansiedade estado e ansiedade traço (STAI-1 e STAI-2) e ansiedade na performance musical (K-MPAI) durante os recitais e provas públicas de final de semestre. Para além dos questionários, foram também realizadas observações por parte de um pesquisador que analisou as performances dos alunos. Foram ainda levantados dados relativos ao género, escolaridade, idade e grau de experiência dos participantes. A recolha destes dados permitiu o cruzamento dos mesmos, o que contribuiu para a contextualização dos resultados, e ainda para a formação de hipóteses.

## O STAI (State Trait Anxiety Inventory)

A metodologia adotada para a medição dos níveis de ansiedade teve como base o uso do questionário de autoavaliação, State-Trait Anxiety Inventory (STAI), que surgiu em 1970, da autoria de Spielberger, Gorsuch e Lushene. Este instrumento foi traduzido para a língua portuguesa por Sofia Correia dos Santos e Danilo R. Silva (1997) e mostra consistência interna das escalas. Os valores são satisfatórios e os resultados das subescalas do STAI foram significativamente positivos entre si e relacionadas com outras escalas de medição da ansiedade (KENNY, 2004). Para além disso, este instrumento de medição de ansiedade já foi também utilizado noutros estudos feitos em Portugal relativos à Ansiedade na Performance Musical (BARROS et al., 2019; ZANON et al., 2016).

Este questionário é composto por 40 questões divididas em duas subescalas de 20 itens cada, que medem a ansiedade estado (no momento) e traço (como se sente geralmente) do sujeito, com valores mínimos e máximos de 20 e 80, respetivamente. Existe uma escala de Likert de 4 níveis, “nada”, “um pouco”, “moderadamente” e “muito” (STAI-1) e “quase nunca”, “algumas vezes”, “frequentemente” e “quase sempre” (STAI-2) para a resposta a cada alínea de cada um dos questionários.

## Procedimentos Estatísticos

Para a análise dos níveis de ansiedade foram utilizados apenas dados de 16 participantes, visto que só 21 responderam aos dois questionários e apenas 16 pessoas responderam a todas as perguntas, sendo que o cálculo de nível de ansiedade requer que os participantes respondam a cada pergunta para garantir que os resultados sejam fiéis. Desta forma foi possível analisar os dados gerais (N=38) para a caracterização do coro, mas apenas foi analisado os níveis de ansiedade de 16 participantes.

Na análise estatística descreve-se e caracteriza-se a amostra comparando os resultados do STAI-1 e STAI-2, tendo sido também feita a comparação por género, ano de curso e papel no concerto.

Na descrição e caracterização da amostra foi utilizada estatística descritiva, nomeadamente medidas de tendência central e de dispersão.

## O caso do coro da ESE

O Coro da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto é constituído por todos os alunos da Licenciatura em Educação Musical desta Escola. Este coro apresenta qualidade nas apresentações e empenho por parte dos estudantes e envolvidos. Já fizeram várias participações a cappella e com orquestra no Norte e Centro do país. O repertório abordado vai desde a Renascença à contemporaneidade.

Desde 2019, este coro tem sido dirigido pela maestrina Aoife Hiney, docente da Escola Superior de Educação.

No ano letivo de 2021/2022 passaram a existir dois coros, um coro misto e um coro feminino. As aulas de coro decorrem uma vez por semana para cada coro e têm a duração de duas horas. Neste ano letivo, o coro conta com média de 60 alunos, distribuídos pelos dois coros existentes.

A aplicação dos questionários ocorreu nos dias 15 e 17 de dezembro de 2021, num ensaio e concerto, respetivamente. No ensaio de dia 15, 28 participantes responderam ao questionário STAI Y – 2, que mede a ansiedade traço (como se sente geralmente). Nesse mesmo dia, foi cantado repertório já conhecido e trabalhado ao longo de algumas semanas com o intuito de ser apresentado no concerto de dia 17 de dezembro. Já no dia 17, responderam 31 pessoas ao questionário STAI Y – 1, e o repertório foi o mesmo que no ensaio. O repertório interpretado pelos coros:

Tabela 1 - Repertório interpretado pelos coros

Coro Misto	Blagoslovi, dushe moya, Ghospoda	Vasily Sergeyeovich Kalinnikov (1866-1901)
	The Lamb	John Tavener (1944-2013)
	Hymn to the Virgin	Benjamin Britten (1913-1976)
	In Dulce Jubilo	Arranjo de R.L. Pearsall (1795-1856)
	Beatus Vir	Claudio Monteverdi (1567-1643)
Coro Feminino	Nell'ápparir del sempiterno sole	Francesco Soto de Langa (1534-1619)
	Da Pacem Domine	Charles Gounod (1818-1893)
	Magnificat	Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
	Cantate Domino	Claudio Monteverdi (1567-1643)

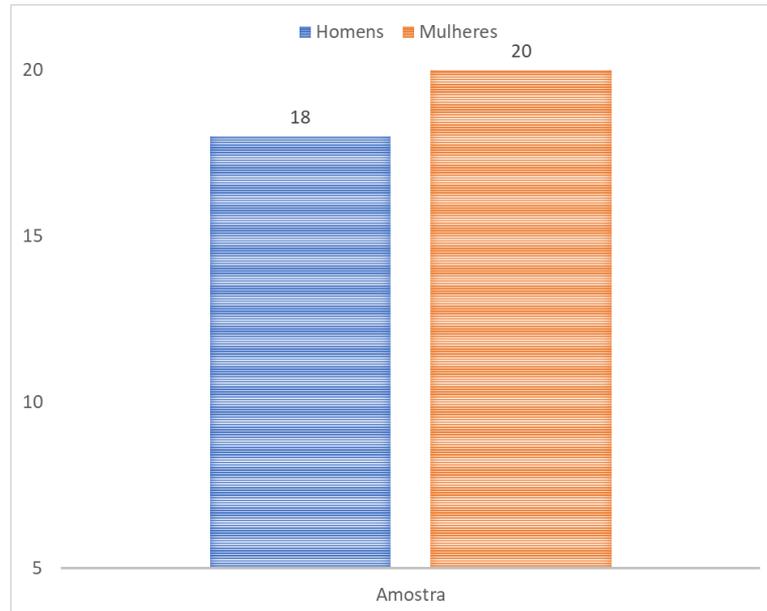
Fonte: Tabela produzida pela primeira autora.

### Caracterização da amostra do caso

A amostra tem 18 homens e 20 mulheres com idades compreendidas entre os 18 e 59 anos de idade (Gráfico 1 e 2). A média de idade é 23,73 anos e a maioria/moda é 19 anos. Esta

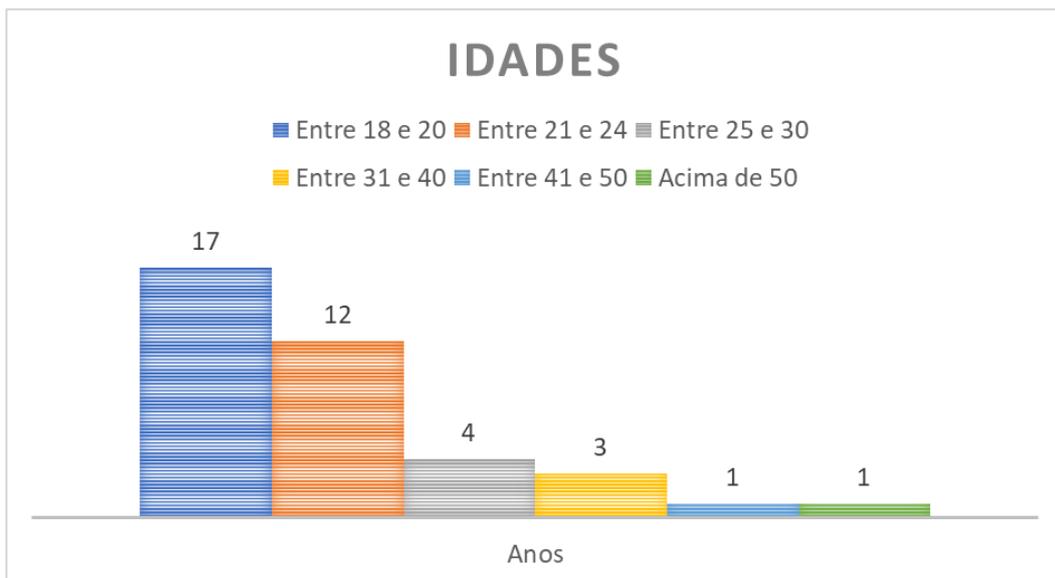
variação demonstra a heterogeneidade dos alunos da licenciatura em Música da Escola Superior de Educação (ESE).

Gráfico 1 - Distribuição da amostra quanto ao género



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

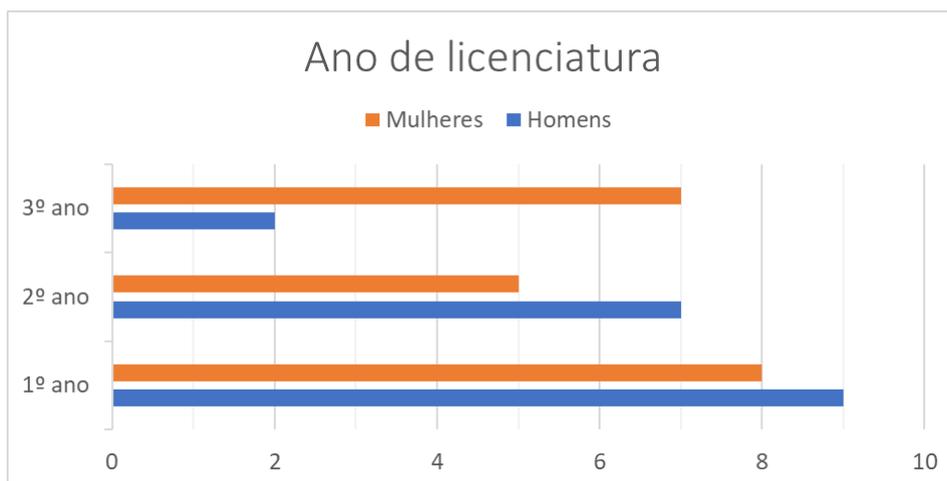
Gráfico 2 - Distribuição da amostra quanto às idades



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Foram também recolhidas informação relativamente ao ano de escolaridade em que os alunos se encontram:

Gráfico 3 – Distribuição da amostra quanto ao ano de licenciatura

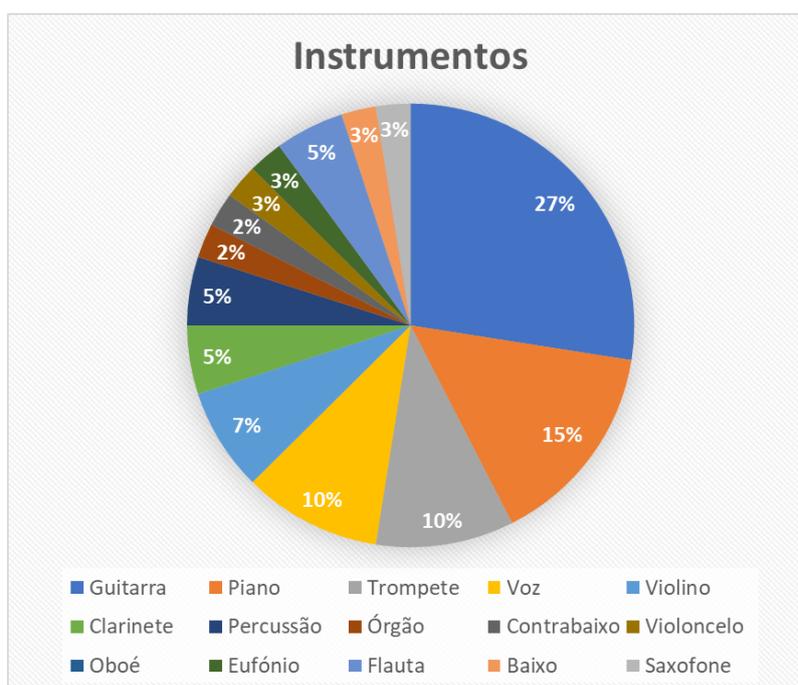


Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Através da amostra, podemos verificar que no 1º e 2º ano da licenciatura existem mais homens do que mulheres, enquanto o 3º ano é composto por mais mulheres do que homens.

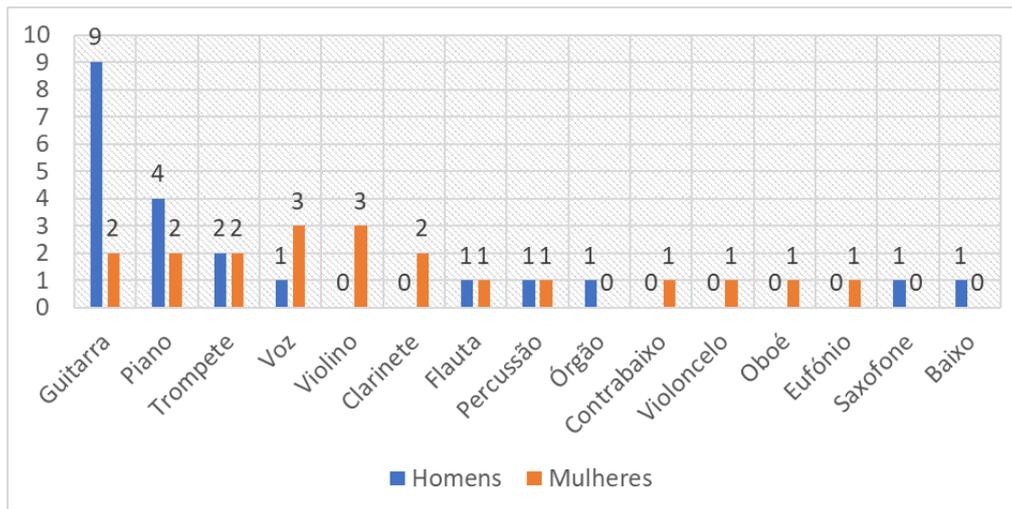
Foram ainda recolhidas informações relativas aos instrumentos que os membros dos coros da ESE tocam (Gráfico 4). Os dados revelam que a guitarra é o instrumento mais frequentemente tocado pelos alunos da ESE no ano letivo 2021-2022, e de seguida, o piano. Os dados também relevam que vários alunos (11) tocam instrumentos que frequentemente integram bandas filarmónicas, nomeadamente instrumento de sopro.

Gráfico 4 – Distribuição da amostra por instrumentos



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Gráfico 5 - Gráfico de distribuição por gênero



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Com base no gráfico 5, podemos observar ainda que os instrumentos de cordas friccionadas são tocados apenas por mulheres, ao contrário da guitarra e piano. Os instrumentos de sopro e vozes são também predominantemente tocados por mulheres.

Acrescenta-se que 3 dos participantes da amostra tocam dois instrumentos, estes são do gênero masculino e têm mais de 25 anos (idades 29, 35 e 59);

Relativamente à prática instrumental, os resultados indicam que os participantes deram início à prática de instrumento, em média a partir dos 11 anos de idade e a média de anos de prática é 12,4. Acrescenta-se ainda que 47,3% (18) dos participantes toca o seu instrumento há mais de 12 anos.

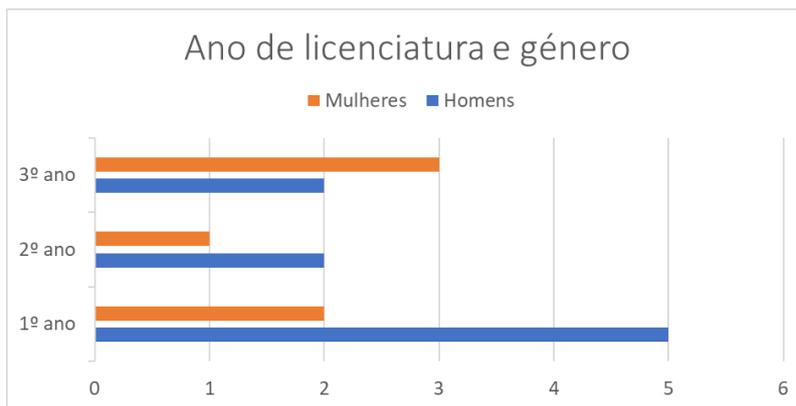
Da amostra total, apenas 3 elementos não têm prática coral, sendo que o resto dos elementos tem experiência coral majoritariamente em contexto de conservatório (12) e outros coros/ensembles vocais (11). Dos restantes elementos da amostra, 4 tiveram coro na academia, 2 tiveram experiência em bandas, enquanto alguns dos participantes não especificaram o contexto da prática coral.

É de destacar que cinco participantes, todas elas mulheres, integram coros desde infância (6-9 anos) até agora. E existem outros ainda que integram atualmente coros e ensembles vocais, onde para além de cantarem, tocam e dirigem.

## O Coro da ESE e a Ansiedade

Nesta amostra (N=16), existem 10 homens e 6 mulheres. A amostra tem alunos de cada ano da licenciatura (Gráfico 6).

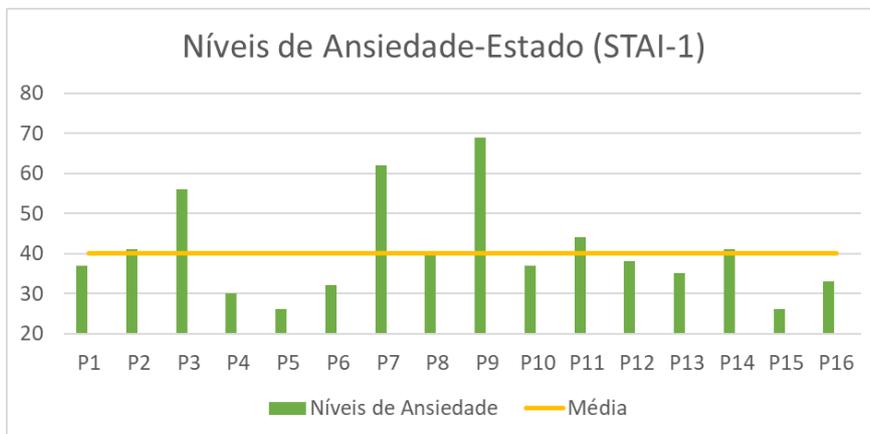
Gráfico 6 – Distribuição da amostra por gênero e ano de licenciatura



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

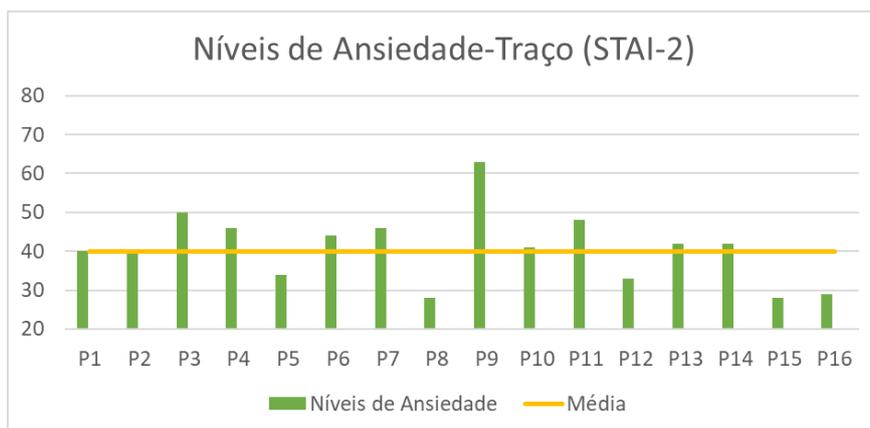
Relativamente aos níveis de ansiedade, foram calculadas a média de cada um dos questionários (STAI-1 = 40,43; STAI-2 = 40,87) e analisados os resultados obtidos por cada Participante (P).

Gráfico 7 – Níveis de Ansiedade Estado (STAI-1)



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Gráfico 8 – Níveis de Ansiedade Traço (STAI-2)

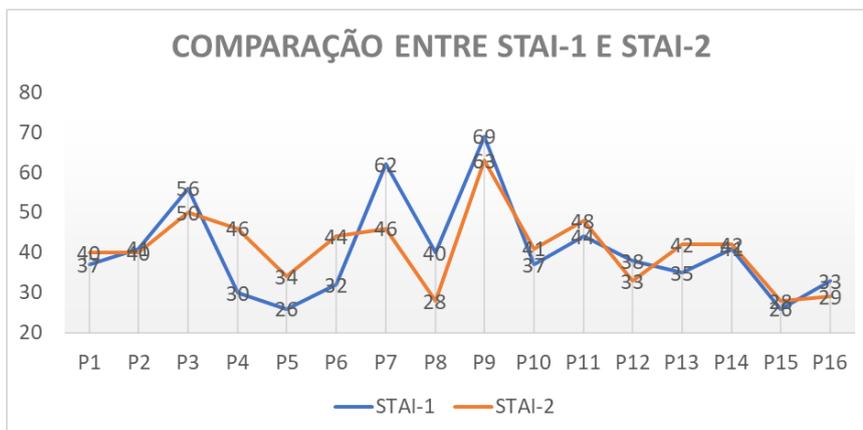


Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Os dados revelam que, 37,5% (6) dos alunos obtiveram níveis de ansiedade estado acima da média, enquanto 56,25% (9) dos alunos obtiveram níveis de ansiedade traço acima da média (Gráfico 7 e 8).

Existe uma diferença entre os níveis de ansiedade estado e traço, como podemos observar no gráfico 9.

Gráfico 9 – Comparação entre STAI-1 e STAI-2



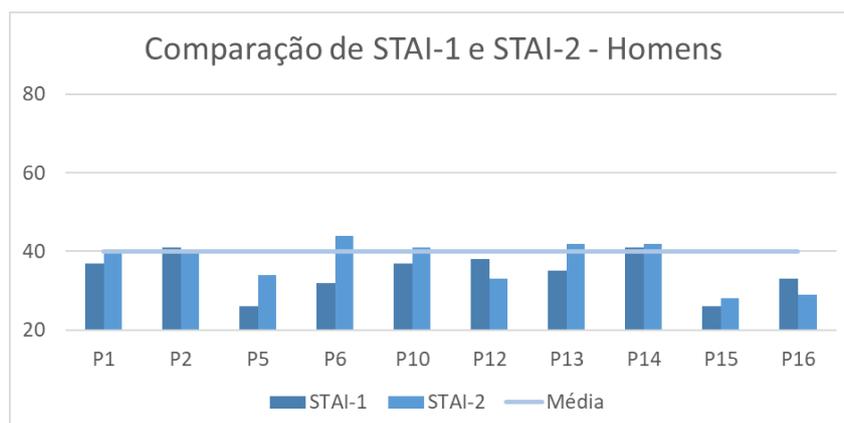
Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Com base no gráfico 9 é possível observar subidas e descidas dos níveis de ansiedade entre os alunos. Apenas 5 dos alunos (31,25%) apresentaram níveis de ansiedade acima da média nos dois questionários.

## A Ansiedade na Performance Musical e a distribuição por género

Vamos agora observar as diferenças dos níveis de ansiedade entre géneros (Gráficos 10 e 11).

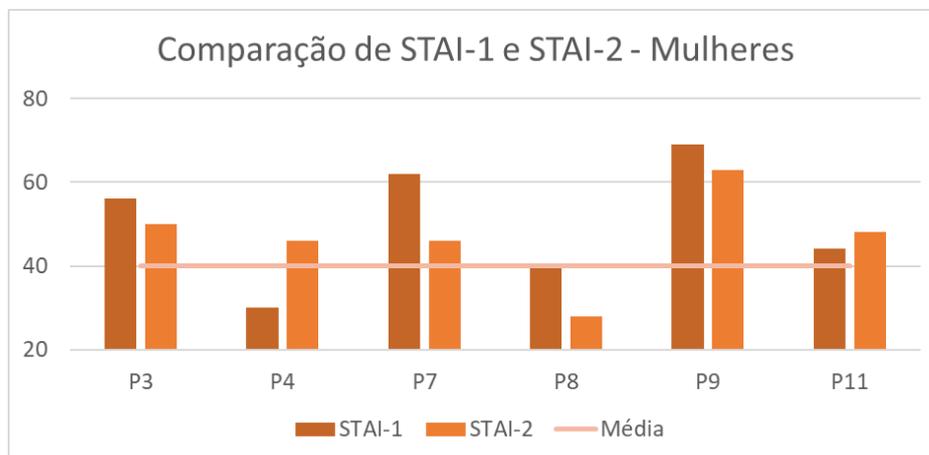
Gráfico 10 – Comparação entre STAI-1 e STAI-2 - Homens



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Na amostra masculina (N=10), podemos ver que 50% (5) tiveram valores abaixo da média geral nos dois questionários e apenas 20% (2) dos homens apresentaram valores acima da média de ansiedade estado, enquanto 40% (4) obtiveram valores acima da média de ansiedade traço.

Gráfico 11 – Comparação ente STAI-1-e STAI-2 - Mulheres



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

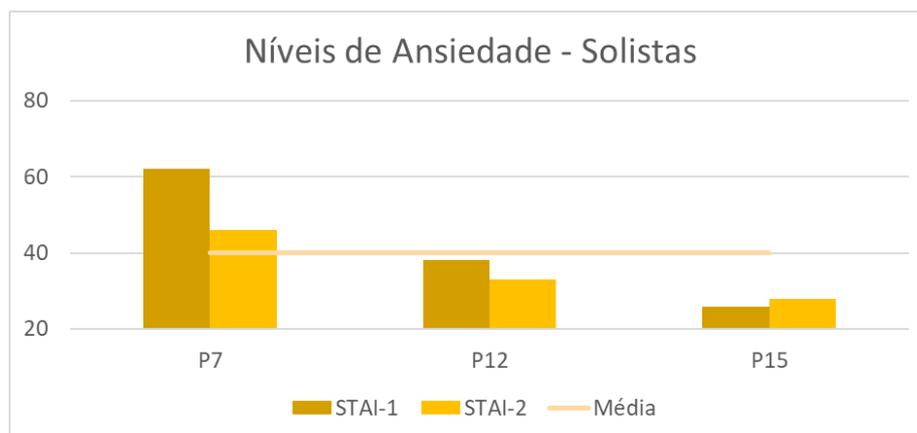
Já na amostra feminina (N=6), 100% obtiveram valores acima da média geral num dos momentos. Observamos que 66,6% (4) das mulheres apresentaram valores acima da média de ansiedade estado e 83,3% (5) obtiveram valores acima da média de ansiedade traço.

Podemos assim verificar que entre homens e mulheres, foram observados níveis de ansiedade mais elevados nas mulheres.

## A Ansiedade na Performance Musical e o papel de solista

Nesta amostra (N=16), houve 3 participantes que tiveram papel de solista (Gráfico 12).

Gráfico 12 – Níveis de Ansiedade - Solistas



Fonte: Gráfico produzido pela primeira autora.

Cruzando os dados do gráfico 12 com os outros, podemos observar que os solistas do género masculino não tiveram valores acima da média geral (P12 e P15), enquanto a participante do género feminino obteve valores acima da média em ambos os questionários. É possível observar uma diminuição nos níveis de ansiedade estado, comparativamente aos valores de ansiedade traço em dois participantes. O participante com níveis mais baixos de ansiedade mostrou mais ansiedade traço do que ansiedade estado.

Acrescenta-se que nenhum dos solistas tem como instrumento principal a voz.

## Discussão

Através da análise dos dados recolhidos podemos concluir que a média dos níveis de ansiedade do coro é razoável, pois o valor máximo de ansiedade é 80 e o mínimo é 20 e nenhum dos participantes atingiu valores próximos ao nível máximo de ansiedade. Com base nos dados, foi também possível calcular a média dos níveis de ansiedade traço e estado de cada género. A média geral de ansiedade estado do coro foi 40,43 (STAI-1) e a média geral de ansiedade traço foi 40,87 (STAI-2), enquanto a média geral de ansiedade estado dos homens foi 34,60 (STAI-1) e a média geral de ansiedade traço foi 37,30 (STAI-2) e a média geral de ansiedade estado das mulheres foi 50,16 (STAI-1) e a média geral de ansiedade traço foi 46,83 (STAI-2). Estes dados revelam-se semelhantes ao estudo realizado por Zanon et al. (2016), sendo que as mulheres também obtiveram níveis de ansiedade mais elevados do que os homens.

### Níveis de Ansiedade Traço e Ansiedade Estado

Com base na análise que compara os resultados obtidos no STAI-1 e STAI-2 (gráfico 9), podemos observar os aumentos e descidas de níveis de ansiedade traço e estado, nomeadamente os níveis de ansiedade no ensaio e no concerto respetivamente. Verificamos que os Participantes (P)1, P3, P7, P8, P9, P10, P12 e P16 obtiveram níveis de ansiedade estado mais elevados do que os de ansiedade traço, enquanto no P2, P4, P5, P6, P11, P13, P14 e P15 mostraram valores mais altos de ansiedade traço comparativamente aos níveis de ansiedade estado. No entanto, de uma forma geral, é notória um contorno semelhante nos níveis de ansiedade traço e estado de cada participante, demonstrando assim uma certa relatividade.

Existem várias hipóteses que poderão ter condicionado o aumento dos níveis de ansiedade estado relativamente aos de ansiedade traço, como por exemplo, a familiaridade do repertório e conseqüentemente mais segurança no concerto. Podem existir também fatores exteriores que condicionaram estes resultados. Segundo os meus apontamentos do ensaio onde foi

aplicado o STAI-2, alguns alunos iriam ter avaliação de coro no final do ensaio. Este fator pode também ter aumentado os níveis de ansiedade de alguns alunos.

Na amostra de níveis de ansiedade traço e estado (N=16), nenhum dos alunos tem a voz como instrumento principal, no entanto com base na caracterização geral dos coros podemos ver que a média de prática instrumental dos alunos é 12,4 anos. Para além disso, a maioria dos alunos afirmou ter prática coral. Esses fatores são relevantes para os resultados, pois o grupo demonstra um certo à vontade e possíveis estratégias para o controle dos níveis de ansiedade na performance musical.

## Níveis de Ansiedade entre solistas

No que diz respeito ao papel de solista, este não demonstrou ter um impacto estatisticamente significativo, contrariamente aos estudos de Pinto (2019) e Ryan & Andrews (2009), onde os resultados sugeriram que o contexto de performance a solo foi o que criou mais ansiedade.

Entre os três solistas, verificou-se um aumento dos níveis de ansiedade estado para dois deles. No entanto, para um destes solistas (P12), apesar do aumento, o nível de ansiedade manteve-se abaixo da média. A outra solista (P7) apresentou valores acima da média em ambos os contextos. Curiosamente, o terceiro solista (P15), apesar de apresentar valores relativamente baixos, comparado com a média da amostra, demonstrou uma ligeira descida dos níveis de ansiedade estado, relativamente aos de ansiedade traço, ou seja, revelou-se ligeiramente mais ansiedade no ensaio do que no concerto. Podemos ainda salientar que os participantes que tiveram níveis mais elevados de ansiedade estado relativamente ao nível de ansiedade traço, têm 18 e 20 anos de idade, enquanto o outro solista, que não teve níveis de ansiedade estado mais elevados, tem 31 anos de idade. A análise demonstra que em semelhança com o estudo de Zanon et al. (2016), as mulheres que participaram neste estudo apresentaram valores mais altos de ansiedade do que os homens. No entanto, as alunas com níveis de ansiedade mais elevados não tinham papel de solista.

## Níveis de Ansiedade e a correspondência com a idade

Cruzando os dados dos níveis de ansiedade traço e ansiedade estado com o ano de curso e o género dos participantes (gráficos 6, 10 e 11), verificamos que nenhum aluno de 2º ano mostrou ansiedade estado acima da média, contudo dois alunos tiveram valores acima da média de ansiedade traço (1 mulher e 1 homem). Relativamente aos alunos de 3º ano (N=5), apenas dois não apresentaram valores abaixo da média tanto de ansiedade traço como de ansiedade estado. Esses dois alunos têm mais de 25 anos, uma mulher e um homem. Os restantes alunos de 3ºano têm 20, 21 e 29 anos. Por fim, verificou-se que nos alunos de 1ºano

(2 mulheres e 5 homens), apenas as mulheres tiveram valores acima da média em ambos os questionários. Podemos ainda acrescentar que estas foram as participantes que obtiveram os valores mais altos de ansiedade de toda a amostra.

No estudo realizado por Bastos (2012), verificou-se que os participantes do género masculino demonstraram um aumento da ansiedade estado e de performance musical relativamente ao aumento de idade, verificando assim níveis de ansiedade mais elevados nos homens com mais idade, no entanto no coro da ESE isso não se verificou.

## Conclusão

Neste estudo foi realizado um levantamento de dado dos coros da ESE 2021/2022. Este levantamento de dados permite uma melhor compreensão do coro, que é muito pertinente dado a escassez de estudos sobre coros académicos em Portugal. Os dados sociodemográficos permitiram uma compreensão aprofundada do perfil de um coro académico e também revelam a diversidade de instrumentos e experiências dos alunos da licenciatura de Educação Musical da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

Do nosso conhecimento, é a primeira vez que os níveis de ansiedade em coro foram analisados e a primeira vez que o STAI foi aplicado num coro em Portugal.

Contrariamente aos resultados obtidos no estudo realizado por Ryan & Andrews (2009), neste estudo de caso não se verifica uma relação direta significativa entre a experiência musical e os níveis de ansiedade. Uma das possíveis razões pode estar relacionada com a experiência coral e a prática instrumental que a maioria dos participantes revelou. Estes fatores remetem-nos para a dissociação da idade aos anos de prática, assim como no estudo de Ryan & Andrews (2009), ou seja, a idade não está diretamente relacionada à prática instrumental/vocal dos músicos.

## Limitações e Recomendações

Uma das limitações deste estudo prende-se ao facto de ter sido estudada uma amostra pequena, visto que era necessário a resposta a todas as alíneas de cada um dos questionários para a posterior análise. Deste modo incentiva-se a realização de futuras pesquisas com amostras maiores e com uma pesquisa contextualizada dos participantes. Estas podem ser realizadas por outros questionários em conjunto com o STAI que levantem dados complementares aos níveis de ansiedade e contextualizem o grupo, com o intuito de ter uma amostra regular e consistente. Futuros estudos poderão também abordar outros tipos

de coros, comparar, e/ou analisar outros coros acadêmicos. Estes por sua vez, podem sugerir novas estratégias e experiência performativa adaptadas para abordagens futuras.

## Considerações finais

A realização deste projeto de investigação permitiu o desenvolvimento de uma melhor compreensão da ansiedade na performance musical, quer a sua prevalência, quer as manifestações e os possíveis tratamentos. Apesar do enfoque atual nos níveis de ansiedade na performance musical entre instrumentistas, o presente trabalho demonstra a necessidade de desenvolver estudos com cantores. Esta investigação é, do nosso conhecimento uma das primeiras que analisa um coro acadêmico e os níveis de ansiedade na performance musical deste coro. O facto do estudo ter sido realizado durante a pandemia COVID-19 não teve um impacto significativo nos resultados, sendo que nenhum dos inquiridos atingiu valores próximos ao nível máximo de ansiedade, apesar da literatura existente que relata elevados níveis de ansiedade (Primov-Fever, 2022; Rosset, 2021). No entanto, Asmundson & Taylor (2020) explicam que uma pandemia é um evento dinâmico, e portanto, resultados baseados num estudo realizado num determinado momento não implica que seja possível replicar o estudo com resultados semelhantes numa outra altura durante a pandemia. Assim sendo, embora não se possa generalizar os resultados num único estudo de caso (STAKE, 1995), estes resultados podem contribuir para uma melhor compreensão de coros acadêmicos em Portugal e a ansiedade na performance musical.

## Referências

- ASMUNDSON, G. J., & Taylor, S. (2020). Coronaphobia revisited: A state-of-the-art on pandemic-related fear, anxiety, and stress. *Journal of anxiety disorders*, 76, 102326.
- BARROS, Samuel, et al. Ansiedade na performance musical de música de câmara: O efeito do biofeedback como medida interventiva. *Revista Contexto & Saúde*, v. 19, no. 36, p. 120 – 126, 2019.
- BASTOS, Elaine Tainá de Azevedo. Ansiedade em Performance Musical: Investigação e Análise da Realidade dos Alunos de Música da Universidade Federal da Paraíba. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2012.
- FERREIRA, Marlene. & TEIXEIRA, Zélia. Cantores líricos: Duetos com a ansiedade. *Millenium*, v.2 no.9, p. 69-77, 2019. DOI: <https://doi.org/10.29352/mill0209.06.00228>;
- FERREIRA, Camomila Lira et al. Universidade, contexto ansiogênico? Avaliação de traço e estado de ansiedade em estudantes do ciclo básico. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 14, p. 973-981, 2009.
- JUNCOS, David G. et al. Acceptance and commitment therapy for the treatment of music performance anxiety: A pilot study with student vocalists. *Frontiers in Psychology*, v. 8., p. 986, 2017.
- KENNY, Dianna T., DAVIS, Pamela, OATES, Jenny. Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Anxiety Disorders*, v. 18, p. 757-777, 2004.

- KENNY, Dianna T. Music Performance Anxiety: is it the music, the performance or the anxiety? Music Forum, v.10, no. 4, p.1-7, 2004.
- KENNY, Dianna T., & OSBORNE, Margaret S. Music performances anxiety: New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, v. 2, no. 2-3, p. 103-110, 2006.
- PINTO, Fábio Silvestre Moreira. Ansiedade na Performance Musical: A Perspectiva de Estudantes de uma Escola do Ensino Superior. Dissertação (Mestrado em Música) - Interpretação Artística Cordas – Violoncelo - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2019.
- PRIMOV-FEVER, A., ROZINER, I., & AMIR, O. (2022). Songbirds must sing: how artistic voice users perceive their voice in times of COVID-19. *Journal of Voice*, 36(4), 586-e1.
- ROSSET, M., BAUMANN, E., & ALTENMÜLLER, E. (2021). Studying music during the Coronavirus pandemic: Conditions of studying and health-related challenges. *Frontiers in Psychology*, 12, 651393.
- RYAN, Charlene, & ANDREWS, Nicholle. An Investigation into the Choral Singer's Experience of Music Performance Anxiety. *Journal of Research in Music Education*, v. 57, no. 2, p. 108-126, 2009.
- SANAL, Ahmet Muhip & GORSEV, Selahattin. Psychological and physiological effects of singing in a choir. *Psychology of Music*, v. 42, no. 3, p. 420-429, 2014.
- SANTOS, C. D. S., SILVA, D. R. Adaptação do State-Trait Anxiety Inventory (STAI) – Form Y para a população portuguesa: Primeiros Dados. *Revista Portuguesa de Psicologia*, no. 32, p. 85-98, 1997.
- SILVA, Inês Alexandra. Coros Académicos no Ensino Superior em Tempos de Covid-19. Monografia (Licenciatura em Educação Musical) - Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2021.
- STAKE, Robert E. *The art of case study research*. California: Sage Publications Inc., 1995.
- VENTURA, Magda Maria. O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. *Pedagogia Musical*, v. 20, no. 5, p. 383-386, 2007.
- STOTHERT, Wendy Nixon. Music performance anxiety in choral singers. *Canadian Music Educator*, v. 54, no. 1, p. 21 – 23, 2012.
- YIN, Robert K. *Pesquisa Estudo de Caso - Desenho e Métodos*. Porto Alegre: Bookman, 1994.
- ZANON, Fernanda T., MARINHO, Helena., COIMBRA, Daniela, & MARTINS, Marta. Ansiedade na performance musical: estudo de caso com a Orquestra Filarmonia das Beiras. *OPUS*, v. 22, no. 2, p. 325-348. (2016). <https://doi.org/10.20504/opus2016b2213>.



# Canto coletivo e canto coral: um estudo sobre a música vocal moçambicana

Mauro Albino Muhera  
Universidade Eduardo Mondlane –  
Universidade Federal da Paraíba  
[mauromuhera@gmail.com](mailto:mauromuhera@gmail.com)

Vladimir A. P. Silva  
Universidade Federal de Campina Grande –  
Universidade Federal da Paraíba  
[vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br](mailto:vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br)

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é caracterizar as práticas do canto coletivo e do canto coral em Moçambique. Baseado em vários estudos, tratamos da *Makwayela*, das Canções Revolucionárias e do movimento coral em Maputo, abrangendo grupos específicos, como o Majescoral, e eventos, como o Fest Coros. Abordamos, também, os princípios que norteiam a criação e execução dos repertórios tradicionais cantados polifonicamente, incluindo aqueles ligados à harmonia e à condução vocal. Os resultados apontam que o ato de cantar em conjunto, em Moçambique, antecede a era colonial e a implantação das igrejas cristãs e que o canto coletivo tem os seus elementos típicos, que se desenvolvem dentro de um contexto social. Ademais, observamos o Fest Coros e o trabalho de várias instituições públicas e privadas ajudam na massificação do canto coral no país. Por fim, concluímos que esse tipo de investigação amplia a visibilidade da prática coral moçambicana em outros contextos, expandindo as possibilidades de atuação de coros, regentes e preparadores vocais.

**Palavras-chave:** Moçambique, Canto Coletivo, Canto Coral, Makwayela, Canções Revolucionárias

## Collective singing and choral music: a study on Mozambican vocal music

**Abstract:** The objective of this article is to characterize the practices of collective singing and choral music in Mozambique. Based on several studies, we deal with the *Makwayela*, the Revolutionary Songs and the choral movement in Maputo, covering specific groups, as for example the Majescoral, and specific events, such as the Fest Coros. We also approach the principles that guide the creation and execution of traditional repertoires sung polyphonically, including those linked to harmony and vocal conduction. The results indicate that the act of singing together in Mozambique predates the colonial era and the establishment of Christian churches and that collective singing has its typical elements, which develop within a social context. In addition, we observe that Fest Coros and the work of various public and private institutions help in the massification of choral singing in the country. Finally, we conclude that this type of investigation increases the visibility of Mozambican choral practice in other contexts, expanding the possibilities of performance of choirs, conductors and vocal coaches.

**Keywords:** Mozambic, Collective singing, Choral music, Makwayela, Revolutionary songs

## Introdução

Moçambique encontra-se na região sudeste do continente africano, também conhecida como África Austral. O país, que é banhado pelo Oceano Índico e localiza-se numa região de climas subtropical e tropical marítimo (VISENTINI, 2012), tem onze províncias, que estão divididas em três grandes regiões (Norte, Centro e Sul), com uma população estimada em trinta milhões de habitantes (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2019).

Reconhecido por ter um mosaico cultural variado, por conta da diversidade e da existência de diferentes etnias, Moçambique tem aproximadamente 22 idiomas reconhecidos, cada um relacionado a uma comunidade específica. Segundo Visentini (2012, p. 89):

Os primeiros habitantes do território moçambicano eram caçadores e coletores San, sendo substituídos no início do milênio por grupos Bantu vindos do Norte. A “descoberta” da atual região de Moçambique por parte dos portugueses deu-se em 1498, iniciando a longa presença europeia no continente africano. Portugal tentou, sem sucesso, a expansão para o interior, em busca de ouro, que foi barrada por atuais habitantes do território do Zimbábue. Novas formas de exploração econômica tiveram de ser implantadas com a expulsão dos portugueses do interior, como a captura e tráfico de escravos. É importante ressaltar que, inicialmente, esse território era considerado principalmente como entreposto, cuja exploração era secundária se comparada com o comércio com as Índias.

A invasão portuguesa começa com a chegada de Pedro da Covilhã, inicialmente na cidade de Sofala, fundada em 1505, interiorizando-se, posteriormente, por meio do Rio Zambeze. Moçambique, além de servir como entreposto comercial, ocupava um ponto estratégico, sobretudo no combate aos povos árabes, na disputa pelo mercado das Índias. Ainda que tenham chegado à África Oriental, na costa do Oceano Pacífico, na virada para o século XVI, foi somente a partir do século XVIII em que o processo de ocupação do território moçambicano passou a ser mais sistemático, especialmente por causa das ações da Inglaterra e da Alemanha no continente africano.

Nesse longo processo de dominação econômica, política e social, os colonizadores desprezaram as manifestações culturais locais, razão pela qual a música moçambicana foi subalternizada e ainda é pouco conhecida por outros povos ao redor do mundo (DUARTE; MACIE, 1980). Isso se deve, por um lado, ao fato de que, tradicionalmente, grande número de manifestações culturais estavam subordinadas às barreiras étnicas e regionais, às quais, durante longos séculos, o povo esteve submetido. A valorização da música nacional começou depois do desencadeamento da Luta Armada de Libertação Nacional, porque

somente então as manifestações artísticas passaram a exprimir as identidades do povo moçambicano, liberto das amarras da opressão e do jugo colonial português.

Nesse sentido, a música vocal, e mais particularmente o canto coletivo, tem papel relevante em Moçambique, pois está associada à vida cotidiana, apresentando crítica social e escárnio. Importa realçar que esse repertório é transmitido de geração a geração por meio da oralidade. Assim, o objetivo geral deste artigo, que é um recorte de uma pesquisa mais ampla, é caracterizar as práticas do canto coletivo e do canto coral em Moçambique, mais notadamente em Maputo. Baseado em vários estudos (CHEMANE, 2018; CUCHE, 2014; MACHACULA, 2019; COMBANE, 2021; SILAMBO, 2017; 2020; AROM, 1991), tratamos da *Makwayela*, das Canções Revolucionárias e do movimento coral na capital nacional, abrangendo grupos específicos, como o Majescoral, e eventos, como o Fest Coros, um dos mais importantes do país na categoria. Abordamos, também, os princípios que norteiam a criação e execução dos repertórios cantados polifonicamente, incluindo aqueles ligados à harmonia e à condução vocal.

De modo geral, a meta deste trabalho é ampliar o conhecimento e a visibilidade da música coral produzida em Moçambique. Há razões muito fortes para a escolha desse tema de pesquisa. Uma delas, talvez a principal, é que, ao longo do exercício das nossas atividades como regente, observamos que pouco se conhece sobre as práticas musicais moçambicanas, para além dos limites geográficos do nosso país.

Ao entrar em contato com as músicas de diferentes países, os intérpretes terão uma visão mais ampla da diversidade musical ao redor do globo. Por fim, consideramos que, ao interpretar um repertório que se apropria da linguagem musical europeia como ferramenta decolonial, ampliamos as possibilidades de atuação de coros, regentes e preparadores vocais, que passarão a cantar música em diversas línguas, incluindo as africanas.

## Moçambique, um país polifônico e plurivocal

Vários foram os motivos que levaram os povos da Europa para a África. Em primeiro lugar, as nações do Velho Continente almejavam alargar seus impérios, reivindicando a posse sobre outros territórios. Essas ações imperialistas visavam à obtenção de terras satélites, aumentando o poder e o prestígio dos Estados europeus. Segundo Khapoya (2016), os avanços científicos estimularam os navegadores de Portugal e da península ibérica, que eram, de modo geral, cientistas, geógrafos e conhecedores da ciência marítima, a explorar outros horizontes. A crise que assolava a Europa no século XVI e os avanços científicos

ajudaram o Ocidente a propagar-se por novos mercados, estabelecendo práticas comerciais que seriam fundamentais para a sobrevivência da sua economia.

De igual modo, motivações religiosas também estão relacionadas à invasão da África. Nosso pensamento é fundamentado nas ideias de Mudimbe (2019, p. 86), que afirma que o Papa Alexandre VI, em sua bula *Inter Caetera* (1493), diz que é preciso “derrubar o paganismo e estabelecer a fé cristã em todas as nações bárbaras”. Além disso, completa: “de facto já havia aos reis de Portugal o direito de expropriar e escravizar eternamente maometanos, pagãos e pessoas negras em geral” (DECHAMPS, 1971 *apud* MUDIMBE, 2019, p. 86).

Como podemos observar, a expansão do cristianismo estava na base da agenda do Ocidente para explorar a África. Khapoya (2016, p. 154), ao comentar sobre o tema, diz que:

Visto que a maior parte da África seguia as suas próprias crenças religiosas tradicionais, os europeus perceberam que havia uma necessidade absoluta de proselitismo e de conversão dos africanos ao Cristianismo. Nos primeiros anos do cristianismo e também do islamismo, o trabalho evangélico era realizado através de campanhas militares. Missionários foram despachados para a África. Eles estabeleceram clínicas, escolas e centros de serviços sociais. Ensinaram as línguas europeias aos africanos, que em troca ajudaram os missionários a traduzir a Bíblia para as línguas africanas, para assim colaborar na divulgação das doutrinas cristãs.

As igrejas cristãs, portanto, foram utilizadas para banir as religiões africanas. A imposição desse modelo religioso era uma das manifestações do etnocentrismo europeu, que classificava tudo aquilo que era diferente como inferior. Segundo Khapoya (2016, p. 161), os colonizadores viam os africanos como primitivos, selvagens, razão pela qual catequizaram os povos daquele continente utilizando a Bíblia, impondo uma crença monoteísta diferente daquelas vivenciadas pelos africanos.

Em meados do século XIX, a hegemonia europeia se impôs sobre várias nações africanas, refletindo-se na dimensão política, social, cultural e ideológica. Nesse processo de colonização:

O encontro das culturas e civilizações se pautava pelo desconhecimento recíproco, pela incompreensão e, frequentemente, pela intolerância em relação a essas diferenças. A acção missionária definiu categoricamente o modelo de civilização a impor e, identificando os africanos como pagãos, introduziu a primeira classificação binária na relação com os povos colonizados: o europeu era o sujeito do processo civilizador e o africano seu objecto (CABAÇO, 2008, p. 84).

De modo geral, em seus relatórios de viagens os europeus narravam as experiências nas terras africanas, comparando-as à Europa, enfatizando as diferenças entre ambos os povos

(CABAÇO, 2008, p. 84). Assim, o processo civilizatório foi implementado no continente. As escolas eram conduzidas pelos missionários e subsidiadas, em vários níveis, pelos governantes coloniais, que percebiam que as missões os beneficiavam, já que a oferta de uma educação formal básica aos africanos possibilitava empregá-los como trabalhadores semiquilificados nos serviços burocráticos.

Tanto o sistema educacional quanto as missões evangelizadoras ensinavam que a presença europeia, na África, era redentora e beneficiaria os africanos ao tirá-los de um estado de barbarismo e selvageria. Essa ideologia pôs de lado os costumes e as tradições africanas, incluindo as danças, as manifestações culturais e linguísticas, que foram colocadas em segundo plano, conforme observa Khapoya (2016, p. 155). Esse autor diz que, quando criança, nos dias de escola colonial, “um estudante africano que fosse orgulhoso do seu nome africano e insistisse em usá-lo se arriscava a ser severamente punido ou mesmo expulso” (KHAPOYA, 1994, p. 156).

Em Moçambique, ao registrar um recém-nascido, se o nome não fosse aquele definido como padrão pelos colonos, a criança receberia um nome oficial em português, que passaria a ser utilizado em lugares formais, enquanto o nome nativo poderia ser utilizado em lugares informais, em casa, na vida cotidiana. Africanos eram açoitados nas escolas porque falavam os idiomas locais, que, àquela altura, eram chamados de “língua do cão”. Nas escolas e em lugares públicos, era proibida a comunicação nessas línguas. Somente o português deveria ser utilizado, pois era o idioma oficial. Gradual e sistematicamente, todas as práticas culturais moçambicanas foram sendo desencorajadas. Tudo o que era originário daquele povo-lugar passou a ser irrelevante.

As canções, por exemplo, eram cantadas em línguas europeias. Os instrumentos também eram alheios àquele contexto. A ideia era ter uma única cultura, a europeia – dita padrão e superior –, e desprezar as demais. Os registros escritos eram vistos como sinônimo da modernidade, enquanto as práticas da tradição oral eram vistas como defasadas. Assim, a missão era civilizatória e tinha como meta elevar o povo africano, tirando-o daquela situação de miséria.

Esses valores foram sendo inculcados ora de forma sutil ora por meio da força. Além da destruição daqueles que resistiam a tal subordinação e dos epistemicídios culturais generalizados, os europeus se apoderavam das riquezas naturais, fortalecendo suas economias, criando, nos africanos, a ilusão de que, em troca, todos seriam beneficiados com o progresso científico e tecnológico. É nessa mesma época em que o evolucionismo deu suporte às teorias eugenistas, justificadas por meio de argumentos “científicos”,

fundamentando o racismo que se expande com o objetivo de colocar a superioridade genética de certos povos (CABAÇO, 2008, p. 84).

As ideias sobre a ocupação e a partilha efetiva da África atingiram sua culminância na conferência de Berlim, na Alemanha (1884-1885), conforme comenta Silambo (2020, p. 46). Nessa ocasião, as potências imperialistas europeias debateram sobre a divisão e a exploração do continente africano. Khapoya (2016, p. 161) complementa esse pensamento, dizendo que é a partir daquele instante em que as missões civilizatórias ganharam mais força, dentre as quais destacam-se a britânica, a francesa, a portuguesa e a belga.

Para os britânicos, os povos negros e africanos eram segregados e chamados de indígenas. Os hospitais, as escolas e outras instituições sociais, por exemplo, eram organizados em função dos grupos étnicos que frequentavam esses espaços. As melhores instalações e os melhores serviços eram para os europeus. Para os colonizadores, o africano poderia estudar e trabalhar, mas sempre permaneceria sendo um indígena, um negro, um sujeito subalterno ao homem branco. Mesmo quando tinham responsabilidades, isto é, quando eram líderes em seus grupos sociais, eles não eram considerados líderes políticos, como eram os britânicos. Os ingleses apoiavam o ensino e as línguas nativas para facilitar a comunicação, pois tinham certeza de que os africanos jamais se tornariam seus semelhantes (KHAPOYA, 2016, p. 161-162).

Os franceses, da mesma forma, desprezavam os africanos, pois acreditavam que a cultura gaulesa deveria ser ensinada, para que os indígenas evoluíssem (KHAPOYA, 2016, p. 163-164). Poucos se qualificavam, de fato, para ter a nacionalidade francesa. Essa imposição era bastante difícil para um africano, devido à falta de oportunidades para frequentar as escolas francesas, aculturar-se segundo os padrões dominantes e, assim, assimilar os costumes que lhes eram tão distantes, porque essa política:

Implicava uma aceitação fundamental da sua potencial igualdade humana, mas uma total destituição da cultura africana como possuindo qualquer valor. Os africanos eram considerados como sendo um povo sem qualquer história, sem qualquer civilização merecedora desse nome, constantemente em guerra uns com os outros e afortunados por terem sido colocados em contato com os frutos da civilização francesa (CROWDER, 1962 *apud* KHAPOYA, 2016, p. 163).

Os portugueses também tinham um projeto civilizatório para os africanos. Racistas, em nenhuma hipótese acreditavam que a mistura de culturas poderia ser feita por meio do casamento interracial. Todavia, de forma contraditória, os lusitanos abusavam das mulheres moçambicanas, com as quais tinham filhos que não eram reconhecidos como portugueses. Esse tipo de união fez com que os portugueses fossem classificados como puros e impuros. Nesse modelo, conforme observa Khapoya (2016, p. 171), a população africana estava

dividida em dois grupos: os *assimilados*, que tinham basicamente a cultura portuguesa, e os *indígenas nativos*, aquela maioria de africanos que não tinha desistido de sua cultura e língua e do seu modo de vida<sup>1</sup>.

Como já mencionado, a invasão portuguesa iniciou-se oficialmente em 1498, chefiada por Vasco da Gama. Posteriormente, eles se infiltraram no império de Mwenemutapa, por meio de vários acordos forçados e com a conivência de líderes como Mavura, que, convertido ao cristianismo, passou a defender que o seu povo fosse vassalo da nação portuguesa. Assim, a colonização se instalou em Moçambique e em todos os impérios locais, incluindo Ajauas, Marave e Gaza. Conforme observa Capela (2010, p. 21), a colonização do território dos Mwenemutapa pelos Maraves, povos que vinham do Sul do Congo, coincide com a infiltração lusitana e é um marco na história de Moçambique, pois “é no contexto de alianças para combater os Maraves que os Mutapas oferecem aos portugueses as famigeradas minas de prata, depois de ouro, cobre, ferro, chumbo e estanho” (CAPELA, 2010, p. 21). Porque não tinham armas, nem o controle territorial, os Mwenemutapas se tornaram vulneráveis, o que facilitou o domínio português.

Não obstante, a implantação do sistema político-administrativo lusitano, em Moçambique, foi difícil e conflitante, devido à força dos reinos locais, que tentavam resistir. Entre 1886 e 1916, por exemplo, as companhias do Niassa e de Moçambique exploraram os colonos de diversas formas, dominando-os sob a perspectiva econômica, política, militar e administrativa (HEDGES *et al.*, 1993, p. 1-2). Essa é a época do recrutamento forçado (*Xibalo*), do imposto de palhotas, do trabalho nas plantações e minas, em Moçambique e em outros territórios, incluindo África do Sul, Rodésia, Niassalândia e Tanganhica.

É importante observar que a tirania portuguesa deu origem a movimentos organizados de luta, dentre os quais a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), sob a liderança de Adelino Gwambe, nos anos de 1960, a União Nacional de Moçambique Independente (UNAMI), liderada por Baltazar Chagonga, e a União Africana Nacional de Moçambique (MANU), formada por moçambicanos residentes no Quênia. O surgimento de tais núcleos rebeldes foi inspirado pela descolonização de certos territórios africanos, entre 1958 e 1960, a exemplo da luta de Julius Nyerere, em Tanganyika, e Tom Mboya, no Quênia (HEDGES *et al.*, 1993, p. 245-246).

---

<sup>1</sup> Com a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, a Bélgica reivindicou os territórios que estavam sob a sua tutela, passando a administrar a República Democrática do Congo. Os belgas usaram a religião como veículo de dominação, por isso várias escolas missionárias foram construídas naquele país. Como já observado, todas as nações europeias que exploraram os diferentes espaços geográficos africanos utilizaram as religiões cristãs para dominar grupos étnicos e degradar o patrimônio cultural imaterial das gentes oriundas daquele continente (KHAPOYA, 2016, p. 154).

Todavia, foi em Dar-es-Salam, na Tanzânia, em 25 de junho de 1962, em que se fundiram os três movimentos nacionalistas supracitados, dando origem à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), chefiada pelo doutor Eduardo Chivambo Mondlane, àquela época, professor universitário nos Estados Unidos da América e funcionário das Nações Unidas (ONU). A finalidade da FRELIMO era lutar pela libertação e independência de Moçambique (FRANCISCO, 2021, p. 10). O primeiro congresso da FRELIMO foi realizado entre 23 e 28 de setembro de 1962, com uma agenda voltada às estratégias para liquidar o imperialismo português em suas mais variadas manifestações. A Luta Armada de Libertação de Moçambique (1964-1874), fundada em Chai, na Província de Cabo Delgado, também teve papel relevante na independência moçambicana.

Finalmente, Moçambique só declarou sua independência em 25 de junho de 1975, no Estádio da Machava, pelo primeiro presidente Samora Moises Machel (DUARTE; FIGUEIREDO, 2020, p. 14). Em setembro do mesmo ano, foram assinados os acordos de Lusaca, na Zâmbia, entre os governos de Portugal e de Moçambique, documentos que reconhecem formalmente o direito do povo moçambicano à independência e que estabelecem os termos da transferência de poderes. Depois de tal conquista, o povo moçambicano enfrentou vários desafios, pois

A tentativa da construção do novo modelo de Estado, igualmente com o intuito de buscar o homem novo de acordo com os ideais do marxismo leninismo, acarretou profundas divergências internas no próprio país, outrora já acentuadas pelo colonialismo (DUARTE; FIGUEIREDO, 2020, p. 14).

O presidente Samora Machel, com o apoio do bloco socialista da União Soviética, nacionalizou a saúde, a educação e a justiça. Criou, também, a Administração do Parque Imobiliário do Estado (APIE), socializou os campos agrícolas, criou as aldeias comunais e as cooperativas. Essas políticas eram, até certo ponto, uma imposição àquilo que havia sido acordado pelo presidente Mondlane, na luta pela conquista da independência. De acordo com Masseko (2019), a ideia básica da revolução, isto é, de “formar o homem novo livre da superstição”, foi mal interpretada pelos demais membros da agremiação, razão pela qual os conflitos internos deram origem à Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). A ala dos dissidentes recebeu o apoio do governo racista de Ian Smith, da Rodésia, para que, adotada pelas forças de segurança da África do Sul, destruíssem a FRELIMO.

Esta guerra civil, iniciada em 1977, apenas dois anos após a independência, durou até 1992, quando foram assinados os Acordos Gerais de Paz. Esse conflito armado foi devastador. Várias instalações foram destruídas e muitas zonas de origem da população

foram abandonadas, em nome da implantação da democracia por parte da RENAMO, conforme observa Masseko (2019, p. 2).

Nesse contexto, Samora Machel faleceu num acidente aéreo, na zona de Mbuzini, na República da África Sul, quando regressava de uma reunião na Zâmbia com 134 dos seus colaboradores. Depois dessa tragédia, Joaquim Chissano assumiu a presidência interinamente até que fossem realizadas as primeiras eleições democráticas em Moçambique, em 1994. Com esse novo panorama, houve a volta de moçambicanos exilados em países vizinhos e o repatriamento da população.

Moçambique conquistou a sua soberania e não é mais um país dominado, muito embora existam conflitos internos, sobretudo na província do Norte, em Cabo Delgado, desde 2017. No geral, há um crescimento notável em várias áreas sociais. Ademais, as eleições são multipartidárias, o que viabiliza a existência de eleições democráticas. Também há liberdade de expressão, liberdade de imprensa e liberdade religiosa, o que permite a existência de debates diversos sobre novos rumos para o desenvolvimento do país. Em termos de arte e cultura, há um grande esforço para resgatar práticas tradicionais invisibilizadas durante os severos séculos da colonização e da opressão colonial portuguesa.

## A Música em Moçambique

### O canto coletivo como prática social

Falar das características culturais de Moçambique é bastante complexo, visto que a divisão territorial atual do país, ou mesmo da África, obedece aos interesses políticos exploratórios orquestrados na Conferência de Berlim na Alemanha, conforme já discutido. Por isso, algumas danças e alguns instrumentos tradicionais são encontrados em outros países vizinhos, pois as etnias e os grupos tribais foram forçados a seguir barreiras físicas e político-territoriais, de acordo com os interesses hegemônicos e imperialistas europeus (SILAMBO, 2020, p. 46).

Muito embora o processo de colonização tenha sido devastador, houve resistência entre povos com tradições díspares, que formam o mosaico cultural moçambicano. As populações que vivem no litoral, por exemplo, diferenciam-se daqueles que se localizam no interior do país. Há povos que combinam a atividade do pastoreio com a agricultura, enquanto outros são caçadores. A maioria dessas comunidades também se dedica ao comércio de produtos feitos em madeira, ouro, ferro e bronze. Fatores ambientais, de modo geral, contribuíram para definir o perfil econômico das comunidades. Por essa razão, as múltiplas formas de expressão distinguem-se umas das outras. Isso ocorre não apenas nas suas instituições

sociais e políticas, mas também na cultura material e nas artes, que constituem a herança de um Moçambique moderno (MARNEY, 1980, p. 3-4).

As distinções entre as práticas musicais das regiões Norte, Centro e Sul do país podem ser percebidas no uso dos instrumentos que apresentam nomes diferentes, muito embora tenham as mesmas características organológicas. Destacamos, ainda, a influência da cultura árabe na chamada área islamizada, que vai da Ilha de Moçambique até Nampula, sobretudo na dança, no canto e no uso de instrumentos como, por exemplo, o alaúde (MARNEY, 1980, p. 5).

A música na região Norte é hexa e heptatônica, às vezes monofônica; há outras com harmonias em quartas e quintas paralelas e o uso de colorações vocais influenciadas pelos árabes (TRACEY, 2001, p. 3). A zona Central de Moçambique é fortemente influenciada pela cultura zimbabuana. Lá, predominam os instrumentos de cordas, os xilofones complexos, como, por exemplo, a *varimba* ou *valimba* dos Senas. Nesse espaço, segundo Silambo (2017, p. 2), destacam-se a língua *shona* e a *mbira*, em Manica. Na região Sul, há predominância dos instrumentos de arco, tais como o *xizambi* e o *xitende*, bem como muitos instrumentos de cordas percutidas e friccionadas, incluindo guitarras.

Segundo Arom (1991), no continente africano, a música é um meio de comunicação. Nesse sentido, ela não é vista como um objeto estético, *per se*, tal como na concepção da música de concerto europeia, mas, ao contrário, como um elemento da cultura. Assim, insere-se nas celebrações das datas festivas ou por ocasião da lua nova, no “acalanto de uma mãe embalando o recém-nascido, nos rituais de iniciação, no culto aos defuntos, também chamado *Mhamba*” (AROM, 1991, p. 8).

Nesses espaços, as práticas musicais são espontâneas e fazem parte da rotina e da vida quotidiana. Em muitos trabalhos coletivos, canta-se com naturalidade na colheita, na construção de pontes ou de outras estruturas que congregam muitos trabalhadores. A música flui e abarca a dança, arrastando facilmente multidões. Logo, se a consideramos como um fenômeno isolado e institucionalizado, ofuscamos o seu real papel nas comunidades, pois, ao ser executada enquanto objeto artístico, fora do ambiente no qual se insere e distante do seu contexto original, ela perde a essência, a sua função social. É por isso que Arom (1991, p. 9) afirma que a música, em tais espaços, é complexa e requer a participação de um coletivo, que conhece o repertório e o tempo para a sua execução, podendo envolver poucas pessoas, bem como todos os membros de uma família ou até mesmo de uma vila inteira. Essa realidade não é diferente no território moçambicano, onde a música também ocupa esse posto, especialmente nas práticas ritualísticas, ocasião fundamental para que haja a *performance* (COMBANE, 2021).

Segundo Beer e Shitandi (2012), na África, a prática do canto em grupo é milenar e antecede o período colonial, como é possível observar em várias comunidades (Ijsha-Yoruba, Nigéria; Nguu, Tanzânia; Zulu, Xkosa e Swazis, África do Sul). Essas práticas musicais estão associadas à forma típica de viver em grupo e em famílias alargadas das sociedades africanas. Essa atividade, tanto no continente, de modo geral, quanto em Moçambique, mais especificamente, é muito peculiar e, como já observado, obedece à organização dos grupos étnicos que compõem cada nação (BEER; SHITANDI, 2012, p. 242).

Na concepção de Silambo (2020, p. 45), a maioria dos gêneros musicais africanos é composta por dança, instrumentos, voz, corpo e intenção. Nesse caso, o canto é concebido enquanto prática coletiva, isto é, a canção é entoada e todos os participantes dançam, batem palmas e emitem gritos típicos, também chamados *nkulungwane*, que geralmente aparecem no ponto culminante da atuação e podem ser executados por mais de uma pessoa simultaneamente, geralmente as mulheres. Conforme destaca Nketia (1965, p. 92), em muitas partes da África:

Música e dança são geralmente actividades para ocasiões sociais, momentos esses onde muitos membros duma certa comunidade se encontram para recreação, cerimônia ou rituais. Há danças para cada ocasião, algumas para recreação, rituais e cerimônias específicas. Neste caso, o acompanhamento deve ser feito através do bater das palmas ou sem melodia, idiófonos ou ambos.

Desconsiderar esses elementos é, em certa medida, descaracterizar tais práticas musicais, que perdem suas propriedades constitutivas, pois estão intrinsecamente ligadas, resultando em uma complexidade rítmica, melódica, harmônica e coreográfica desse repertório. No que diz respeito à música vocal, é comum a técnica da pergunta-e-resposta (*Call and Response*). Após entoar a sua parte, uma espécie de líder-solista é respondido pelo coro. A improvisação é característica nesse tipo de atividade. Em Moçambique, esse conhecimento-prática é transmitido oralmente, e a sua aprendizagem é feita em espaços não-formais, onde não existe a figura institucionalizada do(a) “professor(a) de música” ou do(a) “regente”.

Portanto, o canto coletivo, seja a uma ou várias vozes, ocorre segundo regras próprias, que diferem daquelas estabelecidas pelo cânone europeu do período áureo do sistema tonal. Não há, por exemplo, um número determinado de vozes ou um conjunto de procedimentos escritos e nos quais estão definidas as relações entre os “acordes”, os “blocos sonoros” e a “condução das vozes”. Há, de fato, uma plurivocalidade, um termo que, segundo Arom (1991, p. 20), define a prática do canto a várias partes e que faz referência a um fenômeno sem necessariamente indicar por qual processo musical técnico ele é realizado. A

plurivocalidade pode englobar, desse modo, polifonia, polirritmia, heterofonia, homofonia e sobreposição de vozes.

Por essa razão, é importante destacar que os princípios que norteiam a criação-*performance* em tais atividades baseiam-se nas noções de equilíbrio e balanço, termos que Mukhavele (2021) denomina, usando as expressões da língua *xangana*, como *ntananu*, *wunanga*, *wucendje* e *kutwananisa*. Para esse pesquisador,

O conceito de música coral [ocidental] vem aniquilar o estilo e a forma tradicional de Moçambique e de muitos países africanos, porque quando as pessoas pensam em fazer coral, pensam em naipes: soprano, contralto, tenor e baixo. Entretanto, devem consultar qual deve ser a progressão e a relação entre as vozes, olhando para as regras pré-estabelecidas. Eu convivi com muitos corais africanos que soam muito lindo, mas os cantores não estão restritos na sua voz específica. Por exemplo, o indivíduo que tem a voz mais grave pode cantar nesse registro, mas, de repente, pode subir, fazendo antifonias. Portanto, a partir do momento em que a pessoa assume o conceito de canto coral, ele vai funcionar dentro dos corais da perspectiva ocidental (MUKHAVELE, 2021 [palestra realizada no dia 22 de abril de 2021 pela plataforma YouTube]).

Como podemos observar, o canto coletivo é livre, isto é, apraz à pessoa cantar o que bem lhe apetece, bastando estar dentro do contexto musical do momento. Ainda que essa liberdade possa sugerir a inexistência de balizas nesse tipo de atividade musical, a forma típica de cantar das etnias moçambicanas tem um complexo sistema organizacional. A cada nova apresentação, esse repertório é interpretado de modo diferente, apresentando mudanças em vários aspectos. Assim como a distribuição das vozes, o tom também não é fixo.

As expressões *wunanga* e *wucenje*, palavras de origem *xichangana* e *citshwa*, definem, respectivamente, o encontro e o equilíbrio das partes com o todo, incluindo as vozes, a dança, a percussão e o bater das palmas. É assim como se caracteriza o canto coletivo quando ele soa bem, harmonioso. Já quando não há concordância e equilíbrio entre as partes, usam-se os termos *kudhloha*, *makanyi* e *kudiyozza*. As duas primeiras expressões são de origem *xichangana*; a última, *citshwa*. De modo geral, as palavras caracterizam a inexistência de harmonia entre os elementos em sua totalidade.

Essa diferenciação reitera aquilo sobre o qual já discutimos, isto é, uma percepção da música e da *performance* em termos holísticos. A liberdade criativa não significa que os sujeitos podem atuar de qualquer modo no momento da criação-execução, pois tudo o que é feito em tais contextos obedece a um padrão rítmico, melódico, harmônico, vocal e coreográfico, transmitido e preservado oralmente por diferentes gerações.

No canto coletivo, não existe a figura do maestro, como na perspectiva ocidental. A pessoa que rege assume várias funções, podendo ser arranjador, maestro, compositor, fabricante do instrumento, coreógrafo e líder do grupo. A este, atribui-se um nome típico, *txaimeni-murhangeli*, nas línguas *xichangana* e *citshwa*. A palavra correspondente mais próxima, em português, pode ser “mestre”. Este indivíduo tem múltiplas funções, e a sua autoridade tem sido normalmente outorgada pela linhagem familiar, porque essas práticas são feitas encabeçadas por tais núcleos sociais, que incluem esposas, filhos e sobrinhos. Como todos eles fazem parte do mesmo agrupamento, envolvendo-se nas atividades desde cedo, quando o *txaimeni-murhangeli* envelhece ou morre, um dos seus filhos assume esse papel. Por mais que o *txaimeni* não tenha formação acadêmica, ele sabe estabelecer as bases da sua prática, dividindo vozes, estimulando a livre criação vocal nos seus cantores, orientando a coreografia, entre outras funções. Ao comentar sobre o tema, Mukhavele (2021) diz que as pessoas que cantam em grupo e de forma polifônica têm

a noção de *kukekela* (solar), *kuhlamula* (responder), *kudondoza* (fazer o grave), quando sai de *kuhlamula* e vai fazer o *kukekela*, funções dentro do canto coletivo. Isso acontece naturalmente, bastando a pessoa ter a capacidade de saltar e fazer um outro registro quando bem lhe apetecer. As vozes podem se cruzar e se sobrepor normalmente. (MUKHAVELE, 2021 [entrevista realizada no dia 26 de julho de 2021]).

## O canto coral como ferramenta de luta política

A *makwayela* é uma prática de canto coral muito comum no Sul do país, na Província de Maputo, que se disseminou até às províncias de Tete, Nampula, Pemba, na Província de Cabo Delgado, no Norte do país, tornando-se um símbolo nacional. Essa dança, que pode ser originária da manifestação musical *marabi*, da África do Sul, segundo Carvalho (1999), provavelmente surgiu na região de Johannesburgo, nas primeiras décadas do século XX, sendo praticada pelo proletariado daquele país. Esse mesmo autor diz que os moçambicanos, que trabalhavam como mineiros em solo sul-africano, trouxeram-na para Moçambique, onde passou a ser chamada de *makwayela* (CARVALHO, 1999, p. 168).

Tanto na África do Sul quanto em Moçambique, a *makwayela* foi usada como forma de protesto. Primeiramente, contra o *apartheid*. Depois, em Moçambique, no combate ao sistema opressivo português, motivo pelo qual foi reprimida pelos governantes (CARVALHO, 1999, p. 166). Os dirigentes da FRELIMO estimulavam essa forma de prática musical, razão pela qual a *makwayela* passou a ocupar um lugar privilegiado em sessões dessa organização político-partidária. Para Carvalho (1999, p. 166),

O primeiro presidente de Moçambique independente, Samora Moises Machel, fora membro de um conjunto de *makwayela*, em Xilembene, na Província de Gaza, sua terra natal. Comumente, essa forma de manifestação artística era apresentada em reuniões

do partido, sessões de comícios populares, cerimônias oficiais, contando com a participação dos próprios membros da FRELIMO, o que fez com que boa parte dos seus temas estivessem ligados à ideologia desse grupo.

Esta forma de canto coral dispensa qualquer tipo de criação individual, pois dá primazia à criação coletiva, que, conforme discutido, é o cerne do *modus vivendi* das sociedades africanas. Sob o ponto de vista da sua estrutura musical, apresenta harmonia a quatro partes. Modernamente, a *makwayela* é uma simbiose entre o mundo ocidental e a música tradicional africana. Em Maputo, de acordo com Carvalho (1999), organizava-se em quatro grupos, a saber: a) Grupos das Localidades, b) Grupos dos Bairros; c) Grupos das Empresas; e d) Grupos das Igrejas.

O Grupo das Localidades era composto por mineiros, que, depois de voltar à Moçambique, por ocasião das férias laborais nas minas de Transvaal, praticavam essa *performance* (CARVALHO, 1999, p. 170). Eles se reuniam com a vizinhança e ensinavam aos mais novos as competências de criatividade e de liderança para que as atividades pudessem ter continuidade, quando eles regressassem para as minas sul-africanas. Desse conjunto, faziam parte a família do líder do grupo, seus filhos, irmãos e sobrinhos. Eram eles que asseguravam a permanência do conjunto, cujas apresentações eram feitas em cerimônias especiais, casamentos e concursos entre as aldeias. Destacamos que, em alguns casos, esses grupos tinham uma ligação com as missões protestantes, que estimulavam a execução da *makwayela* nos seus centros de formação. Tais conjuntos entraram em colapso devido à eclosão da guerra pela libertação de Moçambique, quando vários membros das localidades ficaram dispersos, impossibilitando os ensaios e a congregação dos integrantes para as apresentações.

Os Grupos dos Bairros eclodiram por volta dos anos 1940, quando boa parte da população abandonou suas terras devido aos conflitos armados, imigrando para Lourenço Marques, atual Maputo. Assim, começavam a proliferar os conjuntos de *makwayela* formados por pessoas que viviam em bairros circunvizinhos, de outras províncias e até de distritos da mesma região. Os ensaios desses grupos comumente ocorriam no quintal da casa de um dos membros fundadores, que enfrentaram vários desafios por causa das leis vigentes, que proibiam todas as apresentações musicais, danças e reuniões noturnas.

Os portugueses eram contra a prática de *makwayela* porque ela congregava muitas pessoas, o que era considerado perigoso, pois eles temiam que, no futuro, o povo pudesse rebelar-se contra os colonizadores. Por essa razão, os ensaios noturnos passaram a ser considerados ilegais. Qualquer pessoa que desobedecesse, poderia ser submetida a castigos severos, que iam desde a detenção até o trabalho forçado. Assim,

Nos anos de 1940, um sistema bloqueador teria sido instalado para impor regras que proibam a população de Lourenço Marques para qualquer tipo de aglomeração e barulho depois das 9 horas da noite pelos grupos desta prática musical, o que significa que os trabalhadores das empresas e domésticos não poderiam ensaiar no serviço e depois, também não eram permitidos, mesmo em passar esta atividade para um outro dia numa outra hora (CARVALHO, 1999, p. 173).

Apesar da repressão, alguns colonos permitiam competições de grupos de *makwayela* nos seus quintais, frequentemente aos domingos à noite, em ocasiões específicas. Depois da independência, os grupos passaram a ter liberdade total para ensaiar e apresentar-se, momentos nos quais havia uma espécie de bilheteria, e as pessoas pagavam para assistir. Bebidas alcoólicas eram vendidas. De certo modo, tais espaços passaram a ser vistos com cautela, pois, ocasionalmente, o patrimônio público e privado era depreciado, motivo pelo qual se proibiu essa atividade nos quintais.

Já os Grupos das Empresas eram compostos por funcionários públicos. Depois da independência, assistiu-se à nacionalização de fábricas e empresas, seguindo os novos protocolos governamentais, nos quais os administradores de tais organizações encorajavam a prática de *makwayela* nos locais de trabalho. Em síntese, os empregados deveriam aproveitar as horas de intervalo para a realização de ensaios, enquanto os empregadores deveriam garantir o transporte aos lugares de apresentação, bem como a indumentária dos coristas. Em muitos casos, os líderes dos grupos não tinham vínculo trabalhista com as organizações. O contrato era exclusivo, somente para ensaiar e dirigir o conjunto. Esses grupos atuavam nos eventos da empresa e, às vezes, representavam a entidade em atividades coletivas. Contudo, os Grupos das Empresas também tiveram seus desafios. O primeiro foi em 1988, pois, de acordo com Carvalho (1999, p. 175),

Uma das grandes mudanças foi com a implementação do Programa da Recuperação Econômica, que visava à maximização da produção por parte das empresas. Este pacote incluía a suspensão de todas as atividades que não contribuíam para a produtividade. Assim, o uso do intervalo para ensaios, a contratação de um líder para o grupo, a confecção da indumentária, entre outras verbas que as empresas deveriam investir, foram imediatamente suspensas, instando os funcionários a focalizarem no trabalho. Por essa razão, vários grupos não sobreviveram após tais reformas, resultando no declínio dos grupos em tais espaços.

Por fim, os Grupos das Igrejas estabeleceram-se nos últimos anos, em função da independência e dos princípios trazidos pela FRELIMO. Esses conjuntos foram criados com o intuito de realizar apresentações litúrgicas em espaços religiosos, adotando práticas usadas nas religiões sul-africanas. Este é o caso da igreja Velhos Apóstolos, na qual há frequentes apresentações de *makwayela*. Fundamentalmente, não existem critérios claros

indicando a dinâmica da organização desses agrupamentos nestes espaços. Muito embora a *makwayela* seja praticada por homens, nota-se que, em alguns casos, as apresentações também incluem a participação das mulheres.<sup>2</sup>

De modo geral, as canções revolucionárias moçambicanas desempenharam um papel relevante na luta contra a ditadura portuguesa, bem como na valorização da cultura nacional.<sup>3</sup> Depois da criação da FRELIMO, proliferaram as canções de resistência, sobretudo nos confrontos ao Norte de Moçambique, epicentro de toda a luta (ISRAEL, 2010, p. 4).

No que tange à melodia e à harmonia, estas canções apresentavam influências da música cristã, pelo fato de os músicos terem recebido uma formação nas Missões Protestantes. Desse modo, levaram consigo as habilidades musicais adquiridas durante o contato com o colonizador e adequaram-nas à realidade daquele momento de conflito. Assim, foram compostas canções, hinos coletivos e marchas. Algumas dessas peças falam da FRELIMO e apresentam uma estrutura musical com frases repetitivas, ritmos sincopados, pergunta e resposta. Para Israel (2010, p. 7),

Os compositores da época eram também influenciados pelas ideologias nacionalistas. Jorge Zaquau Nhassemu, por exemplo, foi um dos quatro grandes maestros e compositores dos hinos da FRELIMO. Educado no Colégio das Missões, compôs a primeira canção política, intitulada *Frelimo Avante na Guerra*.

Essas canções, cantadas nos campos de batalha, tinham textos em idiomas de países vizinhos, como o *kiswahili*, uma das línguas faladas na Tanzânia. Por vezes, a pronúncia era distorcida, tanto para acomodar os sentimentos quanto para estabelecer ligações simbólicas, pois eram cantadas durante a limpeza das zonas libertas. Durante a noite, nas aldeias comunais, as populações sentavam-se ao redor da lareira para dançar, cantar e celebrar, como era prática antes da invasão portuguesa em Moçambique. Corais e agrupamentos de guitarra, formados por soldados, floresciam nos palcos de *Naxingweya*, lado a lado com a dança popular. Os conjuntos instrumentais eram influenciados por estilos

---

<sup>2</sup> O documentário *Makwayela em República Popular de Moçambique*, de Jean Rouch, uma produção de 1977 do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), é uma excelente fonte de estudo sobre o tema. O material está disponível no YouTube (<https://youtu.be/SxGa25BSRbA>).

<sup>3</sup> A resistência contra a opressão colonial portuguesa em Moçambique deu-se em diversas áreas. A literatura e as artes foram amplamente usadas nessa frente de batalha, sobretudo como é possível constatar no trabalho de escritores e escritoras como Noêmia de Souza, José Craveirinha, Marcelino dos Santos, Armando Emilio Guebuza, entre outros, que, em seus poemas e narrativas, protestavam abertamente contra o regime vigente. Segundo Lima (2015), esta é a chamada fase da Poesia de Combate, ou mesmo do Realismo, na literatura moçambicana, fase na qual “a Poesia de Combate busca externar a ideia de que o uso de versos tem como característica basilar a necessidade de elaborar produções que tragam uma linguagem engajada com ideias militantes” (LIMA, 2015, p. 11). Depois da independência, outros nomes no universo literário se destacam, dentre os quais Calene da Silva, Ungulane Baka Khosa, Paulina Chiziane, Mia Couto e Eduardo White.

congoleses e tanzanianos, tocando rumba e jazz. Líderes influentes da FRELIMO também integravam esses agrupamentos (ISRAEL, 2010, p. 16).

As canções eram diversificadas e interpretadas por coros de vozes iguais (SSAA ou TTBB) e mistos (SATB), a *cappella*, com instrumentos ou simplesmente acompanhadas por palmas. Frequentemente, o presidente Samora Machel usava essas canções e hinos em seus comícios, antes e depois da sua preleção. O povo já as conhecia, e porque já sabia que o presidente poderia cantá-las, ouvia atentamente à sua chamada, respondendo-o com entusiasmo. O país precisava superar desafios internos, e a força das canções exercia papel importante nesse processo de reconstrução da nação.<sup>4</sup>

Com a criação oficial do destacamento feminino em 1966, pode-se dizer que Josina Machel, filiada à FRELIMO em 1965, deu um contributo relevante, pois, algumas das canções revolucionárias foram feitas para incentivar e encorajar a mulher moçambicana a se envolver e a se engajar na Luta Armada de Libertação Nacional (SANTANA, 2009, p. 73).

## A organização do movimento coral na cidade de Maputo

O canto coral em Moçambique é uma atividade presente em múltiplos contextos sociais. Por um lado, identificam-se grupos que mantêm as práticas da tradição oral, aprendendo e transmitindo seus repertórios sem o uso da partitura, e outros que executam uma literatura musical baseada em documentos escritos. Na capital, os grupos que mais se destacam são: o Coral da Polícia Municipal da Cidade de Maputo; o Coro de Câmara da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane; o Coral dos Trabalhadores do Transporte Público de Maputo (vulgo *Makwayela* dos TPM); o Coral da Escola Secundária Hlanguene; o Coral Xikitsi, do projeto de formação de músicos jovens fundado pela atual ministra de Cultura e Turismo, Eldevina Materula; o Majescoral Coral; e o Edilto's Choir. Há ainda os conjuntos ecumênicos, por exemplo, o Coral Tchatchu, o Coral Wunanga e o Coral Avante, e os grupos ligados às igrejas, dentre eles o Coral Maranata, Moz Dreamers, Robert Gray, Castelo Forte, entre outros.

No que concerne ao repertório, os coros institucionais cantam uma literatura que abarca a música plurivocal moçambicana, africana e música sacra, de modo geral, dependendo das ocasiões. Observamos que esses coros, na sua maioria, têm interpretado repertório de música erudita de tradição europeia, como é o caso do Coro de Câmara da Universidade

---

<sup>4</sup> Várias canções revolucionárias foram gravadas e estão disponíveis no YouTube (<https://youtu.be/oNJMsM62Xs0>). Como exemplo, citamos Canções da Guerra de Independência de Moçambique, um conjunto de dezoito canções que trata de temas que vão desde a pré-independência até ao período posterior a Samora Machel. O material foi gravado pelo selo War On Want – WOW 5, em fita cassete, tendo sido lançado no Reino Unido, em 1988.

Eduardo Mondlane, do Coral Xikitsi e do Majescoral. Os coros infanto-juvenis escolares cantam peças com temáticas educativas e sociais, explorando os cancionários locais.

Por outro lado, os corais ligados às igrejas cristãs têm interpretado peças baseadas nas escrituras bíblicas, tendo em vista que a finalidade dos grupos é o serviço litúrgico. Em algumas denominações, os coros religiosos aprendem o repertório usando a *Tonic Sol-Fa*. O uso dos hinários, com músicas europeias e norte-americanas traduzidas para as línguas locais, também é comum. Além de ler as versões contidas em tais antologias, alguns maestros fazem arranjos sobre o repertório. Destacam-se, ainda, os coros das igrejas pentecostais, que priorizam o repertório *gospel* estadunidense e aquele que funde ritmos e estilos urbanos, revelando influência sul-africana. Ocasionalmente, esses grupos cantam em língua zulu, originária da África do Sul, inglês e nos idiomas moçambicanos.

Segundo Beer e Shitandi (2012, p. 244), num outro âmbito, verifica-se a harmonização das melodias africanas ao modelo estilístico da música europeia, gerando uma combinação entre as sonoridades locais e as línguas do ocidente. As criações originais, adaptações e arranjos baseados em material nativo são frequentes, como podemos atestar nas missas *Maleng*, *Centenária*, *Luba* e *Kenya*, que foram escritas, respectivamente, por Anthon Okelo (Uganda), Samuel Ochieng' Mak'Okeyo (Quênia), Padre Guido Haazen (Bélgica) e Paul Bassler (Estados Unidos). Esses compositores basearam-se nas tradições dos países supracitados em suas peças, empregando técnicas composicionais distintas. Em Moçambique, por exemplo, o arranjador e pianista Onésimo Muiambo harmonizou melodias moçambicanas para quatro vozes a cappella, utilizando os modelos europeus (MUIAMBO, 2017, p. 77).

Sob o ponto de vista didático-pedagógico, é importante destacar que a única instituição de ensino do país que, até então, trabalha com a formação musical, no âmbito superior, é a Universidade Eduardo Mondlane, que oferece um curso de Licenciatura em Música. Por essa razão, muitos dos regentes em atuação não têm uma formação específica em Regência.

Além de preparar o coro, os profissionais, predominantemente homens, desenvolvem habilidades como arranjadores e tocam violão ou teclado. Nos ensaios, chegam com uma obra em mente, que vai sendo apresentada gradualmente. Primeiro, tocam e cantam a voz principal, enquanto as outras partes vão harmonizando. Essa prática, baseada na oralidade, revela que os modelos são suscetíveis a mudanças constantes em cada ensaio ou com a vinda de um outro maestro. É isso o que acontece com vários coros de Maputo, que não usam a partitura para registrar suas práticas musicais. Todo o processo de ensino aprendizagem é conduzido empiricamente, pois a meta é cantar e interagir socialmente.

Goetze (2020), ao comentar sobre o tema, diz que isso é muito comum no continente africano. Ademais, diz que

Canções tradicionais de diversas culturas são passadas de geração a geração de forma oral através dos cantores que as reproduzem por meio da memorização, o que faz com que a mesma canção tenha muitas versões. Mesmo que eles repitam as canções, elas não deixarão de ser modificadas e tomar novas versões (GOETZE, 2020, p. 322).

Assim, embora alguns grupos cantem por meio da memorização, outros associam o processo de aprendizagem do repertório à teoria e ao solfejo, fato mais comum em ambientes acadêmicos, nos quais a atividade musical é ensinada sistematicamente. Em tais espaços, esses coros contam com o suporte de um pianista correpetidor e interpretam peças sem e com acompanhamento, que pode incluir uma orquestra de câmara, por exemplo. Nesse caso, o ensaio é compreendido como momento de aprendizagem, como processo educativo, e a conjugação entre teoria e prática permite a construção de conhecimentos significativos (FIGUEIREDO, 1990).

## A Associação Majescoral

Um dos grupos mais conhecidos da capital moçambicana é o Majescoral Coral, que é

Uma associação para pesquisa e divulgação da música e ritmos moçambicanos. Trata-se de um grupo coral dotado de personalidade jurídica, de natureza social e sem fins lucrativos. Foi fundada em 1994 pelo Maestro Faustino António Chirute, um dos poucos Africanos formados em regência de orquestras na ex-URSS. Desde a sua criação, o grupo interpreta ritmos diversificados passando pela música clássica, jazz, tradicional bem como contemporânea (MAJESCORAL, 2021).

Conforme definido em seu estatuto, a Majescoral foi criada com o objetivo de apoiar a promoção e o desenvolvimento da música tradicional moçambicana. Para tanto, propõe-se a desenvolver as seguintes atividades:

- a) Pesquisar e divulgar música e ritmos tradicionais nacionais;
- b) Produzir música coral e pôr ao consumo público nacional e internacional;
- c) Produzir espectáculos públicos e divulgá-los;
- d) Criar centros de treinamento em música coral e outros afins;
- e) Apoiar os seus membros a melhorar os níveis de vida.

Parágrafo único. Uma vez integrada no lote de pessoas singulares e colectivas, interpretando vários ritmos e tipos de música, a Majescoral poderá, sempre que for necessário, interpretar também a música clássica, jazz e espiritual (BOLETIM DA REPÚBLICA, [14 de maio de] 2007).

A associação já nasceu com uma visão ampla, incluindo, além do repertório da tradição eurocêntrica, outros de diferentes períodos, estilos e autores, assim como as músicas de

Moçambique. Por essa razão, na lista de obras interpretadas pelo coro constam *Carmina Burana* (Carl Orff), *Carmen* (Georges Bizet), *Messiah* (G. F. Handel), *Misa Criolla* (Ariel Ramirez), *Requiem* (W. A. Mozart), a gravação do Hino Nacional de Moçambique e dos álbuns *Portrait* (Jimmy Dlodlu), *Nkuvu* (Stewart Sukuma) e obras de autoria do próprio grupo.

O Majescoral tem participado frequentemente de festivais, incluindo o Festival Internacional de Jazz, em Matola (2007), e o Festival Internacional de Música, em Maputo (2009). A Figura 1 é uma foto do Majescoral durante uma *performance* pública. Como é possível observar, as mulheres vestem blusas vermelhas e, na parte inferior, amarram a *capulana*, um traje tipicamente africano – o uso desse tecido é um símbolo de representação do poder no Império Mwenemutapa, entre os séculos XV e XVIII, estando especialmente autorizado para o *Mambo* (Rei) e para as suas três esposas, como forma de ostentação e tradição. A *capulana* é usada de diferentes formas, em Moçambique. As mulheres, por exemplo, usam-na no seu dia a dia e, principalmente, em cerimônias como funerais, cultos religiosos, casamentos e rituais de iniciação, entre outros eventos de importância social.

Fig. 1. Majescoral em trajes típicos.



Fonte: <<http://www.kulungwana.org.mz/eng/Gallery/2011/VII-International-Music-Festival/Majescoral-2>>.

Atualmente, os homens empregam-na para fazer camisas e, em muitos casos, os retalhos de *capulana* são usados para acrescentar detalhes nessas peças do vestuário, como forma de combinar com as vestimentas da esposa e dos filhos. Ela também é comumente usada

como uniforme de vários grupos corais, como na Figura 1, na qual as mulheres do Majescoral estão trajando uma capulana.<sup>5</sup>

Em 2010, o grupo dedicou-se à montagem do *Requiem* (W. A. Mozart). Pela primeira vez, na história do país, essa obra foi interpretada. O programa do concerto foi dividido em duas partes. Na primeira, temas moçambicanos; na segunda, Mozart. Além da capital, o Majescoral apresentou-se na zona rural, com o objetivo de massificar o canto no seio de tais comunidades, ampliando o contato da população com repertórios desconhecidos, usando o concerto como forma de sensibilização à preservação do meio ambiente, exibindo, no palco, a beleza da música tradicional de nosso país (MAJESCORAL, 2021).

## Fest Coros

Um dos maiores eventos corais moçambicanos é o Fest Coros, que foi criado pela Soico Televisão (STV), em 2006, ano em que se assinalou a sua primeira edição. Esse concurso congrega vários coros, *a cappella* e com acompanhamento, com o objetivo de estimulá-los a desenvolver trabalhos de qualidade, envolvendo a comunidade como um todo. Há uma premiação em dinheiro, que é distribuída ao final do concurso para os três primeiros colocados. Na primeira edição da competição, o grupo Coral Maranata foi o vencedor.<sup>6</sup>

Figura 2 - Notícia sobre o Fest Coros no jornal O País.



Fonte: <<https://www.opais.co.mz/ipm-pepane-volta-a-ocupar-a-primeira-posicao-no-fest-coros/>>.

<sup>5</sup> Paulina Chiziane, considerada a primeira mulher moçambicana a publicar um livro, em seu romance *Niketche: uma história de poligamia*, assim fala sobre a capulana: “mulher, leva sempre contigo a capulana, para ser a tua coberta em caso de sol. Para ser a tua mortalha, caso encontres a morte. Para cobrir o teu leito, caso encontres o amor. Para cobrir o rosto, em caso de vergonha. Para cobrir o nu, caso percas a tua roupa, e esconder a tua vergonha aos olhos do mundo. Vim para uma festinha de aniversário e acabei no leito do amor proibido. Não trouxe a minha capulana. Como irei enxugar estas lágrimas, esta vergonha?” (CHIZIANE, 2002, p. 72).

<sup>6</sup> O Coral Maranata é um grupo da Igreja Adventista do Sétimo Dia, da cidade de Maputo. Constituído por cerca de setenta vozes, foi fundado em 2005, tendo como diretor musical o maestro Enoque Senda, contando com a colaboração de André Zunguze e o departamento regional da Juventude da Missão Sul da IASD.

O júri é constituído por três pessoas, que avaliam a *performance* dos grupos e apresentam comentários técnicos. Nos últimos anos, a indumentária dos conjuntos tem sido avaliada, e o voto popular passou a ser contabilizado. A população participa votando por meio de mensagem telefônica, que tem um custo. Assim, o grupo que arrecadar mais votos fica na primeira posição em cada gala. Uma baixa votação pode prejudicar o coro, eliminando-o do concurso. Isso significa que um grupo pode ser bom, mas a quantidade de votos que recebe é decisiva, porque a participação da plateia tem um peso considerável. O evento tem grande visibilidade em Maputo e repercute na imprensa local, conforme podemos ver na Figura 2, estampada no jornal *O País*.

A reportagem do jornal *O País* descreve, em detalhes, o que aconteceu na edição de 2018, conforme transcrito a seguir:

Os 19 grupos que disputam o prémio máximo de 250 meticais na IX Edição do Fest Coros subiram, este domingo, ao palco do então Cinema 700, actual Auditório Municipal Carlos Tembe, na autarquia da Matola, com o objectivo de arrancar a nota máxima de cada membro de júri e de convencer o público a votar cada vez mais, a ter em conta que faltam poucas galas para a grande final que terá lugar no dia 10 de Junho próximo. No final da quinta gala, o Grupo Coral IPM Pepane foi anunciado como sendo aquele que teve mais votos durante a semana, depois de ter conseguido a mesma posição na quarta gala. Na segunda posição ficou o coral LENMED Hospital Privado de Maputo, na terceira o coral EMTPM, o coral Ebenezer ocupou a quarta posição e o quinto lugar foi ocupado pelo coral Wunanga. Por insuficiência de votos foram eliminados três grupos corais, nomeadamente: o Coral Pedra Preciosa, Coral Vozes Celestiais e Coral Associação Cultural Juventude Unida. Seguem para a sexta gala 16 grupos a saber: IPM Pepane, LENMED Hospital Privado, EMTPM, Ebenezer, Wunanga, Madjaha Ya Kutsaka, Betsaide, Hush, Angels of Lakayeroi, Tchivirika ÁFRICA, Assembleia de Deus Internacional, United Voices, Soul N Melody, Branch of Jesus, Prace Machava Bunhiça e Evangelho. O corpo de júri, quer do canto coral e dança, quer da indumentária, elogiou os grupos pelo esforço desenvolvido para cada gala, mas não deixou de recomendá-los mais trabalho uma vez que será mais exigente nas restantes galas (O PAÍS, [20 de maio de] 2018).

As informações apresentadas nessa matéria reiteram aquilo que já descrevemos, isto é, a necessidade da participação popular, a premiação em meticais e o trabalho do júri. O coral Robert Gray, por exemplo, é um grupo ecumênico da cidade de Maputo e foi fundado por Nandove Matsinhe (maestro), Onésia Muholove e Reginaldo Nhantumbo. Sua abordagem estilística composicional contemporânea – misturando ritmos africanos com o *jazz* e o *funk*, associada às mensagens sacras e sociais – fez com que o grupo ganhasse o Fest Coros em duas ocasiões, isto é, em 2013, na terceira posição, e, em 2017, em primeiro lugar (MATSINHE, 2021).

Ainda sobre o Fest Coros, a escolha do repertório é livre. Observamos que, desde a primeira edição, há um equilíbrio entre o sacro e o secular. Em alguns casos, os grupos cantam músicas com temáticas ligadas às campanhas sanitárias, conscientizando a população sobre doenças sexualmente transmissíveis, como o HIV/AIDS, sobre a malária e a cólera, bem como sobre outros temas de âmbito social e moral, a exemplo da boa convivência, o amor, a traição, o ódio, a criminalidade e outros males que afetam a sociedade. O repertório, nos últimos anos, tem contemplado arranjos da música popular moçambicana, a prática plurivocal e a inclusão da comunidade da religião maometana.

## O Grito de Mueda

Na África, de modo geral, a produção operística também encontra espaço e combina os elementos locais com os modelos europeus. As produções empregam múltiplas linguagens artísticas, mesclando dança, drama, poesia e artes visuais, como *Ushaka* e *Princess Magogo*, de Mzilikazi Khumalo, espetáculos que ganharam projeção internacional (BEER; SHITANDI, 2012, p. 245). Em Moçambique, merece destaque o espetáculo *O Grito de Mueda*, uma ação dramatúrgica-musical que narra a trajetória da FRELIMO no processo de independência.

Mueda, região na província de Cabo Delgado, ao norte de Moçambique, é o local onde a guerra foi mais intensa. Nessa área, houve o massacre de centenas de moçambicanos, em 16 de junho de 1960. Nesse dia, aconteceu uma reunião administrativa entre os representantes do Distrito de Mueda, dentre os quais camponeses makondes, que se manifestaram contra o governo português. Nesses protestos, houve enfretamento entre a população e as tropas militares portuguesas, resultando na morte de muitos moçambicanos. Por essa razão, o trágico incidente ficou conhecido como o Massacre de Mueda. Esse conflito é um ícone na história da luta popular em Moçambique, estimulando o surgimento de movimentos similares na vizinha Tanganyika, onde atualmente localiza-se a Tanzânia, e que, como já dito, culminou na criação da Frente de Libertação de Moçambique (OLIVEIRA, 2019, p. 6). A ópera *O Grito de Mueda*, estreada no centro cultural da Universidade Eduardo Mondlane, sob a direção do maestro argentino Óscar Castro, conta a história do povo moçambicano em sua trajetória rumo à liberdade.

A *performance* contou com a apresentação da dança *Mapiko*, na qual o principal dançarino usa uma máscara. Esse intérprete não é reconhecido antes, durante ou depois da dança. Ninguém sabe quem é *Mapiko*, quem está dançando, quem está ali mascarado. Essa dança ancestral é feita como um ritual de sacrifício humano para agradar aos deuses, os antepassados. Verifica-se que um dos dançarinos é sacrificado para revitalizar o poder da

comunidade e manter o contato com os mais velhos. A pessoa sacrificada não pode ser reconhecida, e a razão do desaparecimento é ocultada. A dança também está ligada ao ritual de iniciação masculina, isto é, a circuncisão, que representa a passagem dos homens para a vida adulta. Esta dança é executada na zona Norte do país, no planalto da província de Cabo Delgado (COMBANE, 2021, p. 48).

Figura 3 - Cartaz da estreia da ópera O Grito de Mueda.



Fonte: <<https://www.facebook.com/ArgentinaEnMozambique/posts/713289139116437/>>.

A análise do cartaz (Figura 3) permite-nos identificar elementos relevantes. A boca vermelha, por exemplo, no centro da imagem, é uma referência ao clamor do povo moçambicano, que chorava nas mãos do colono português, em memória ao Massacre de Mueda e às lágrimas derramadas no dia 16 de junho de 1960. As imagens laterais retratam as mãos que seguram os instrumentos de trabalho, tais como enxada, pá, foice e picareta. Essas ferramentas podem representar o material que o povo usava nas plantações de cana-de-açúcar, algodão e sisal, enquanto a pá está associada ao trabalho forçado na construção de estradas e de outras obras de infraestrutura. Todos eles, indistintamente, traduzem o

cotidiano do povo moçambicano que, até a independência, trabalhava, na sua maioria, como camponeses ou operários.

A ópera *O Grito de Mueda* foi financiada pelo Banco Millenium Bim, Governo da Argentina, por meio da sua Embaixada em Moçambique, e pela Universidade Eduardo Mondlane. A ficha técnica da montagem inclui profissionais de diversas áreas, dentre os quais os compositores moçambicanos Ilídio Manica, Feliciano de Castro Comé, Samuel Manhiça Júnior, Edilto Cuna, Hortêncio Langa, Edson Uthui, Luís Caruana, Pedro Tinga e os argentinos Hugo César de la Vega e Óscar Castro.

A peça, harmonizada e orquestrada seguindo os padrões da música europeia de concerto, contém passagens para solistas e coro, e a orquestração inclui diversos instrumentos. Ainda que algumas melodias e alguns ritmos da ópera tenham sido elaborados a partir da música de tradição oral moçambicana, *O Grito de Mueda* é uma composição original. A Figura 4 é um pequeno extrato do movimento *Colonialismo*, do referido espetáculo.

Figura 4 - *Colonialismo*, compassos 4-8, da ópera *O Grito de Mueda*.

4

O co-lo-nia-lis-mo é u-ma das ver-go-nhas da'hu-ma-ni-

O co-lo-nia-lis-mo

O co-lo-nia-lis-mo

O co-lo-nia-lis-mo

da-de ih hi ih hi O co-lo-nia

é u-ma ver-go-nha

é u-ma ver-go-nha

é u-ma ver-go-nha

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Trata-se de uma composição coletiva, que, conforme indicado, foi dirigida pelo Maestro Óscar Castro. O libreto, com assinatura de Nilza Laice, é baseado nas ideias de Óscar Castro, Hortêncio Langa, Feliciano de Castro Comé e de outros professores da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Participaram do projeto atores e grupos artísticos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (ECA-UEM), bem como outros coros convidados. Dentre os solistas, destacam-se Pedro Tinga, Radja Ali, Jéssica Zeca, André Nhacutou, Djololo Tsenane, Epifania, Marília, Silvio, Adul, Palmiram Macamo, estudantes da Licenciatura em Música da ECA-UEM, e os professores David Tembe e Delisa Chirindza, docentes da mesma instituição. A Figura 5 mostra os intérpretes e o público, no dia da estreia.

Figura 5 - Foto da estreia da ópera *O Grito de Mueda*.



Fonte: <<https://zambeze.info/?p=1987>>.

A recepção da ópera foi positiva, primeiro por ser um trabalho pioneiro e original; segundo, por conta do significado e do conteúdo que ela traz para o povo nativo. Tal impacto notou-se pela presença massiva da comunidade acadêmica, do corpo diplomático argentino, dos governantes locais e do público em geral. Por se tratar da história de Moçambique, é um dos ganhos culturais do país, após a sua independência. A criação desse espetáculo teve uma forte função social e estimulou a reflexão sobre a identidade nacional, assim como sobre questões políticas envolvendo os quinhentos anos de domínio e exploração portuguesas e o

processo de colonização como um todo, pois, como dizem os versos da canção apresentada na Figura 5,

O colonialismo é uma das vergonhas da Humanidade, / é uma das medonhas da dignidade, / Temos de vencer essa besta, exterminar, / Nossa terra libertar, nossa história engrandecer, / Para deixarmos de ser colônia portuguesa / Para deixarmos de ser colônia portuguesa e marginalizados na nossa própria terra... (LAICE; CASTRO, 2019).

## A Música no contexto pós-colonial

Para melhor compreendermos as práticas musicais africanas no contexto pós-colonial, devemos partir do seguinte pressuposto: a independência econômica e política não representou o fim da dominação cultural entre colonizadores e colonizados, visto que “os conflitos de poder e os regimes de poder-saber continuam nas chamadas pós-colônias (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 15). Mesmo independentes, os países africanos viveram e vivem sob forte dominação epistêmica e ideológica, pois os padrões dos colonizadores encontram-se enraizados naquele continente.

No campo da música, por exemplo, as práticas educativas moçambicanas privilegiam conteúdos extrínsecos ao seu povo. Nesse caso, o contexto cultural local ainda não é devidamente priorizado. A marginalização das línguas é outro aspecto notório. Muito embora os efeitos da colonização possam ser percebidos em vários âmbitos, é possível dizer que mudanças veem ocorrendo, sobretudo por meio do hibridismo e das práticas interculturais.

Kazarow (1993), por exemplo, agrupa as composições africanas da atualidade em diferentes categorias, destacando: a) a música inteiramente baseada em modelos estilísticos ocidentais, nas quais o compositor não emprega elementos locais; b) as obras cujo material temático foi emprestado de fontes africanas, ainda que o idioma e a instrumentação sejam ocidentais; e c) as peças que contêm elementos e modelos estilísticos africanos.

Como podemos observar, o diálogo intercultural tem sido uma das marcas das práticas musicais moçambicanas. Esse hibridismo ocorre porque

Música intercultural é aquela em que os elementos de duas ou mais culturas estão integrados. O compositor desta música usualmente pertence a uma das culturas a partir das quais os elementos são derivados, mas isso não vem necessariamente ao acaso... por exemplo, quando um compositor africano escreve uma fuga no estilo de Bach, na qual ele ou ela não faz uso das fontes africanas, a atividade intercultural acontece, mas a música, por si só não é intercultural. Se, entretanto, a fuga inclui elementos africanos como, por exemplo, o tema baseado na melodia africana, pode ser descrita como intercultural (KAZAROW, 1993, p. 22).

A interculturalidade permite o diálogo entre etnias e povos, observando as diferenças e peculiaridades, aquilo que vem do outro e vice-versa. A proposta não é banir o que veio, mas estabelecer um equilíbrio que não ofusca a realidade das culturas que dialogam entre si. Essa é uma das possibilidades para a construção de uma sociedade livre e democrática, que nos permitirá ver as diferentes comunidades numa perspectiva pluriuniversal (COSTA; GROSFUGUEL, 2016).

Diferentemente do multiculturalismo, a interculturalidade é “um fenômeno que se consolida pelo diálogo e interação entre diferentes culturas, com vista a promover, de fato, a composição de um mosaico multifacetado de conhecimentos e saberes compartilhados” (QUEIROZ, 2017, p. 103). Não se trata de eliminar conflitos entre as partes, almejando o pensamento homogêneo. Ao contrário, a proposta intercultural quer que as diferenças sejam percebidas e respeitadas mutuamente, evitando estereótipos e hierarquizações.

Finalmente, Costa e Grosfoguel (2016) e Queiroz (2017), ao analisarem as consequências da colonização, evidenciam a agenda ideológica que norteou o mundo nos finais do século XVI até meados do século XX, sobretudo na África e nas Américas. Concordamos com tais autores que, para romper essas fronteiras, é preciso compreender a realidade local, respeitando as tradições e a história de cada povo, tempo e lugar. Esse é um projeto que envolve muitas mãos, cujos resultados serão palpáveis a curto, médio e longo prazo.

## Considerações Finais

Esse trabalho, provavelmente pioneiro em muitos sentidos, é um pontapé inicial, uma pequena amostra, um recorte daquilo que Maputo e as regiões em torno da capital de Moçambique produzem em termos de canto coletivo e canto coral. Inicialmente, destacamos aspectos históricos, constatando que o ato de cantar em conjunto antecede a era colonial e a implantação das igrejas cristãs e que o canto coletivo tem os seus elementos típicos, que se desenvolvem dentro de uma prática social.

A distinção conceitual entre harmonia (*wunanga* e *wucenje*) e desarmonia (*kudhloha*, *makanyi* e *kudiyozza*), bem como a compreensão da função do líder (*txaimeni-murhangeli*), aquela figura que compõe, arranja, conduz, coreografa e fabrica instrumentos, evidencia o papel da oralidade na transmissão do conhecimento em nosso país. Ademais, a sabedoria dos mestres é inquestionável e a sua autoridade advém da vivência, do núcleo familiar, dos seus ancestrais.

Fundamentalmente, essa revisão bibliográfica nos permitiu compreender a força da música vocal em território moçambicano, tanto por meio da *makwayela*, quanto por meio das

canções revolucionárias, ratificando o poder transformador da educação e da música, pois, como vimos, o canto coletivo contribuiu na luta armada de libertação do país em busca da sua independência. Além disso, observamos que programas como o Fest Coros e o trabalho de várias instituições públicas e privadas ajudam na massificação do canto coral em Moçambique, que se apresenta de forma híbrida, dialogando, ao mesmo tempo, com a tradição do canto coletivo e do canto coral com características eurocêntricas e norte-americanas.

Por outro lado, percebemos que ainda há muito a ser feito para superar essa condição de invisibilidade na qual a música moçambicana encontra-se. É preciso publicar antologias com os cânticos tradicionais do nosso povo, transcrevendo-os para partitura, bem como elaborar arranjos e transcrições da literatura coral produzida em Moçambique.

Todavia, o que nos parece mais urgente é a necessidade de repensar sobre o conceito que as pessoas que não conhecem a África têm a respeito dos países que integram o continente. Comumente, a África é entendida como um país, quando, na verdade, é um continente, um mosaico econômico, político, histórico, social e cultural multifacetado. Cada país é singular e tem características muito específicas, e isso inclui, por exemplo, as religiões, as artes, a música.

Ao longo desse estudo, tivemos a oportunidade de visitar nosso país, conhecer melhor suas tradições e história, descobrindo, ao mesmo tempo, a riqueza e a beleza dos povos que o integram e de suas músicas. Muito embora o regime colonial português tenha durado cerca de quinhentos anos e tenha sido extinto com a revolução, apenas na década de 70, os traços do colonialismo ainda estão presentes em nosso meio, e assim continuarão por muitos anos. Nesse sentido, é preciso nos empenharmos no processo de (re)construção da nossa identidade, o que envolve, além de reflexão crítica, o desenvolvimento de uma consciência crítico-reflexiva, a consolidação da cidadania, o desenvolvimento de políticas públicas que assegurem o estado democrático de direito.

Finalmente, esperamos que mais estudos dessa natureza sejam feitos para que as músicas moçambicanas e de outros povos ainda marginalizados, como os(as) compositores(as) do Norte e Nordeste do Brasil, possam ser (re)conhecidas e cantadas além-fronteiras.

## Referências

- AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm. Musical structure and methodology*. Cambridge: Press Syndicate of University of Cambridge, 1985.
- BEER, Rodolf de; SHITANDI, Wilson. *Choral music in Africa: history, content, and performance practice*. In: QUADROS, André de. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- BOLETIM DA REPÚBLICA. Ministério da Justiça. *Publicação Oficial da República de Moçambique*. III Série, Número 19, 14 de maio de 2007. Disponível em: <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/content/download/3478/27355/version/1/file/BR19+-+III+serie+2007+-+suplemento+3.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CABAÇO, Luís José. *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*. São Paulo: Unesp, 2008.
- CARVALHO, João de Soeiro. *Makwayela: performance and nation building in Mozambique*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, p. 145-182, out. 1999.
- CAPELA, José. *Moçambique pela sua História*. Porto: Edições Húmus, Ltda., 2010. Disponível em: [https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros\\_electronicos/EB020.pdf](https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros_electronicos/EB020.pdf). Acesso em: 13 mar. 2023.
- CHEMANE, José Alberto Daniel. *A study of creative process of Ngalanga traditional music and dance from Mozambique: expressions of Mozambican Chopi immigrant community of Clermont Township in Durban*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Kwazulu-Natal, Durban, África do Sul, 2018. Disponível em: <https://researchspace.ukzn.ac.za/handle/10413/18497>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketché. Uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002.
- COMBANE, Dadivo José. *Preparação corporal, direção de movimento e coreografia na Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.
- COSTA, Bernardino Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. *Colonialidade e perspectiva negra*. *Revista Sociedade e Estado*, [s. l.], v. 31, n. 1, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077>. Acesso em: 16 abr. 2022.
- CUCHE, Timóteo. *Transcrição e Análise: subsídios para o estudo das características musicais nas obras de compositores da Marrabenta (1930 a 2010)*. 2014. Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique, 2014.
- DUARTE, Maria Texeira; MACIE, Valentim. *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique*. Direção Nacional da Cultura-Serviços Nacionais de Museus e Antiguidades, 1980.
- DUARTE, S. C.; FIGUEIREDO, C. A. S. *A luta armada em Moçambique e a construção de uma nação*. *Tensões Mundiais*, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 121-142, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2779>. Acesso em: 13 mar. 2023.
- FIGUEIREDO, Sérgio L. F. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de Educação Musical*. 1990. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131743>. Acesso em: 29 jan. 2022.
- FRANCISCO, Fernando. *Resistência à Dominação Colonial Portuguesa no início do século da Luta Armada 1964: Uma visão moçambicana*. In: *Revista Portuguesa de Militar*, ano 1, dez. 2021. Disponível em: [https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/comissoes/cphm/rphm/edicoes/ano1/n12021/resistdomcolonial/Documents/10%20-%20RevPHM\\_I\\_1\\_Fernando%20Francisco.pdf](https://www.defesa.gov.pt/pt/defesa/organizacao/comissoes/cphm/rphm/edicoes/ano1/n12021/resistdomcolonial/Documents/10%20-%20RevPHM_I_1_Fernando%20Francisco.pdf). Acesso em: 13 mar. 2023.

- GOETZE, Mary. Repertory as Pedagogy: Music of Diverse Cultures. In: ABRAHAMS, Frank; HEAD, Paul. *The Oxford Handbook of Choral Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131743/000044124.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 3 ago. 2021.-1961. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993.
- HEDGES, David; ROCHA, Aurélio; MEDEIROS, Eduardo; LIESEGANG, Gerhard; CHILUNDO, Arlindo. *História de Moçambique*. Volume 3. Moçambique no auge do colonialismo, 1930
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (Moçambique). *IV Recenseamento Geral da População e Habitação 2017: Resultados Definitivos*. Maputo, 2019.
- ISRAEL, Paolo. *The Formulaic Revolution: Song and the People Memory of the Mozambique Liberation Struggle*. *La révolution en clichés. Chansons et mémoire populaires de la lutte de libération nationale mozambicaine*. Cahiers d'études africaines. Jeux de mémoire. Edição de IEHES, 197/2010.
- KAZAROW, A. Patricia. *Contemporary African Choral Art Music: an Intercultural Perspective*. *Chorale Journal*, v. 1, n. 2, p. 45-60, maio 1993.
- KHAPOYA, B. Vicente. *A experiência Africana*, São Paulo: Vozes, 2016.
- LAICE, Nilza; CASTRO, Oscar. *O Grito de Mueda*. Primeira ópera nacional moçambicana. Libreto e ficha técnica. Maputo: [s.n.], 2019.
- LIMA, Henrique Matheus da Silva. *Apontamentos sobre história e literatura: a poesia de combate e a literatura de resistência na coleção de Autores Ultramarinos da Casa dos Estudantes do Império (1944-1965)*. Recife: UFRPE, 2020.
- MACHACULA, Raquel Albino. *Transcrição e arranjo de quatro músicas de Fany Pfumo para Piano*. Maputo, Moçambique, 2019. Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 2019. Disponível em: <https://majescoral.weebly.com/apresentaccedilatildeo.html>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- MAJESCORAL. Disponível em: <https://majescoral.weebly.com>. Acesso em: 20 de ago. 2021.
- MARNEY. *Música Tradicional em Moçambique*. Ministério da Educação e Cultura. Maputo: [s. n.], 1980. Disponível em: [http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3390/MOZ\\_236.1.pdf](http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3390/MOZ_236.1.pdf). Acesso em: 12 mar. 2023.
- MATSINHE, Nadove. *Entrevista por via telefônica*. 12 jul. 2021.
- MASSEKO, Gabriel Felizardo. *A Guerra dos 16 anos em Moçambique: Causas Nacionais ou Internacionais?* In: *Revista Nordeste de História do Brasil, Cachoeira*, v. 2, n. 3, p. 120-136. Jul./dez., 2019. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/d48b/89df192313022cd608ef469f0c12c1b15379.pdf>. Acesso em: 13 mar 2023.
- MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- MUIAMBO, Onésimo Alberto. *Transcrição e Harmonização de Quatro canções da Igreja Adventista do Sétimo Dia*. 2017. Trabalho de Monografia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, Moçambique, 2017.
- MUKHAVELE, Luka Johane. *Matizes africanos. Novas Perspectivas e Abordagens no estudo das músicas africanas*. Plataforma Youtube, 2021. Disponível em: [https://youtu.be/zBEN\\_VfnZUK](https://youtu.be/zBEN_VfnZUK). Acesso em: 8 dez. 2021.
- NKETIA, Joseph Nkwabena. *The Music of Africa*. New York: Norton, 1965.
- O PAÍS. *IPM Pepane volta a ocupar a primeira posição no Fest Coros*. Maputo, 2018. Disponível em: <https://www.opais.co.mz/ipm-pepane-volta-a-ocupar-a-primeira-posicao-no-fest-coros/>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- OLIVEIRA, Cintia de Mary. *O Massacre de Mueda (1960) e a constituição das narrativas nacionais em Moçambique (1962-1986)*. Belo Horizonte – Minas Gerais, 2019. Dissertação (Mestrado em

- História) - Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30020/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O\\_CintiaMaryOliveiraVers%C3%A3oFinalCorrigida.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30020/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_CintiaMaryOliveiraVers%C3%A3oFinalCorrigida.pdf). Acesso em: 3 ago. 2021.
- QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Formação Intercultural em Música: Perspectivas para uma Pedagogia do Conflito e Erradicação de Epistemicídios Musicais. *InterMeio: Revista do Programa de Pós-graduação em Educação*. Campo Grande, v. 23, p. 99-124, jan./jun. 2017.
- SANTANA, J. S. A Participação das Mulheres na Luta de Libertação Nacional de Moçambique em Notícias (REVISTA TEMPO 1975-1985). *Sankofa* (São Paulo), [S. l.], v. 2, n. 4, p. 67-87, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88746>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- SILAMBO, Micas Orlando. As práticas de ensino de Mbira na música moçambicana: aspectos didáticos e metodológicos. In: XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2017, Manaus-AM. *Anais do XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*. Manaus-AM: UFAM, 2017. p. 1-20. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/viewFile/2546/1321>. Acesso em: 15 out. 2021.
- SILAMBO, Micas Orlando. Xigubu: um "microscópio" para entender músicas e lutas de matizes africanos. *Revista Claves*, João Pessoa, v. 9, n. 14, p. 43-78, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/2606>. Acesso em: 15 out. 2021.
- TRACEY, Andrew. Mozambique. *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019268#omo-9781561592630-e-0000019268>. Acesso em: 20 de jul 2022.
- VISENTINI, Fagundes Paulo. *As revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.

# Influências da vivência como regente-educador na prática composicional coral de Gustav Holst

Luísa Campelo de Freitas  
Departamento de Música - Universidade de São Paulo  
[luisa.campelo.freitas@alumni.usp.br](mailto:luisa.campelo.freitas@alumni.usp.br)

**Resumo:** Debruçamo-nos sobre a produção coral de Gustav Holst, analisando-a em paralelo com os ideais educacionais e artísticos que defendia e com a sua atuação como docente e regente. Identificamos a importância da corrente socialista de Morris e Shaw em suas concepções e a aplicação desses ideais no seu projeto pedagógico e composicional. Analisamos seus procedimentos com base em conceitos de outros educadores (principalmente Paulo Freire) comparando-os também com experiências aplicadas na ECA-USP nos últimos 50 anos, identificando quais ganhos estas vivências podem trazer aos alunos e à comunidade externa. Trazemos a discussão da inclusão de cantores amadores nas experiências corais, destacando a forma como Holst trabalhava com públicos diversos sem diminuir a qualidade musical de suas obras, disponibilizando a outros compositores recursos decorrentes dessa prática. Ilustramos nossa argumentação através de análises de alguns elementos das peças *This Have I Done For My True Love*, *The Song of the Blacksmith* (4º movimento de *Six Choral Folksongs*), *The Hymn of Jesus*, e sobre algumas montagens e organizações de eventos, principalmente a montagem de *The Fairy Queen* de Henry Purcell em 1911 e os festivais de Domingo de Pentecostes realizados em Thaxted entre 1916 e 1918.

**Palavras-chave:** Composição, Práticas pedagógicas, Regente-educador, Gustav Holst, Canto coral

## Influences of Gustav Holst's experiences as conductor-educator in his compositional practices for choir

**Abstract:** This study was concentrated on Gustav Holst's body of works for choir to analyze it in parallel with the educational and artistic values he defended and with his work as a teacher and conductor. We observed in his conceptions the importance of Morris and Shaw's socialist current as well as how he applied these values in his educational and compositional project. We studied Holst's procedures based on other educators (especially Paulo Freire) also comparing them to some experiences applied in ECA-USP in the last 50 years, aiming to identify the gains such experiences can bring to the students and to the outside community. We brought the issue of including amateur singers to choral experiences emphasizing the way Holst used to target several audiences without affecting the musical quality of his compositions, enabling others to apply the compositional resources obtained by such practices. To illustrate our discussion, we include some elements of the pieces *This Have I Done for My True Love*, *The Song of the Blacksmith* (4th movement of the *Six Choral Folksongs*), and *The Hymn of Jesus*. We also analyze some productions and organizations of events, especially the 1911 revival of Henry Purcell's *The Fairy Queen*, and the Whitsun festivals held in Thaxted between 1916 and 1918.

**Keywords:** Composition, Pedagogical practices, Conductor-educator, Gustav Holst, Choir singing.

## Considerações pedagógicas sobre a atuação de Holst enquanto compositor-regente-educador

Gustav Holst (1874, Cheltenham, Reino Unido – 1934, Londres, Reino Unido) possui uma extensa produção coral, com mais de 100 obras escritas para diversas formações. Short (2014) catalogou as composições de Holst, organizando sua obra coral entre: ballet coral (2 peças), coro e orquestra (29, sendo 16 para coros mistos, 4 para vozes masculinas<sup>1</sup>, 6 para vozes femininas e 3 em uníssono), coro com outra forma de acompanhamento (25, das quais 10 para coro misto, 1 para vozes masculinas, 3 para femininas, 1 para vozes iguais, 2 para grupos infantis e 8 para uníssonos), coro desacompanhado (56, sendo 28 para coros mistos, 2 para vozes masculinas, 20 para vozes femininas e 6 para vozes iguais) e hinos (11 obras).

Um aspecto fundamental para a compreensão de sua atuação composicional é a sua dedicação ao repertório voltado à prática amadora, com boa parte das obras dedicada a grupos específicos. Uma análise superficial poderia considerar este diferencial como sendo uma consequência de sua atuação como professor de níveis básicos de ensino. Entretanto, levando em consideração sua vida e obra de maneira mais minuciosa<sup>2</sup>, o desejo de fazer arte com amadores mostra-se mais intrínseco ao seu propósito como compositor do que uma mera necessidade laboral das situações em que se encontrava - estas oportunidades de interagir com pessoas de diversos níveis de desenvolvimento artístico eram buscadas ativamente por Holst.

Muitos músicos têm como objetivo alcançar um patamar de excelência no qual podem fazer arte com os melhores artistas nos locais mais renomados. Holst, contudo, manteve-se trabalhando com músicos amadores mesmo após seu reconhecimento pelo público e pela crítica através do grande sucesso alcançado com *The Planets* (Op. 32, H. 125, 1914-1916). Em sua visão estética, a arte amadora não é inferior ou menos digna do que a arte profissional. Não há, para ele, essa dicotomia - enquanto compositor, ele aplicava os mais elevados padrões técnicos em cada projeto, independentemente de qual fosse o contexto, e o fato de a arte poder dialogar com mais pessoas era um elemento engrandecedor do seu fazer artístico (FREITAS; MOREIRA, 2022, p. 3).

---

1 Respeitamos aqui a terminologia utilizada por Short (“Mixed Voices”, “Male Voices”, “Female Voices”, “Equal Voices”, “Children’s Voices”, “Unison Voices”), porém destacamos que tal categorização não atende plenamente a pluralidade de classificações vocais e identidades de gênero.

2 A biografia e atuação profissional de Holst foram apresentadas com mais profundidade nos trabalhos O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst (FREITAS, MOREIRA, 2022) e Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral (FREITAS, 2022).

Dessa forma, vemos que o impacto de seu contato com os ideais socialistas, especialmente na figura de William Morris (1834-1896), foi determinante não apenas em sua concepção política, mas em sua filosofia de vida como um todo: “Por compartilharem a crença em um socialismo idealista, e através da convivência que tiveram, Holst inspirou-se também nas teorias estéticas e educacionais de Morris para moldar sua concepção do seu papel social como educador e condicionar seus objetivos enquanto compositor” (FREITAS, 2022, p. 57).

A corrente socialista de William Morris e Bernard Shaw (1856-1950) defendia a presença da arte na vida das pessoas comuns, tendo como principal crítica ao capitalismo a falta de arte e a imposição de um trabalho e de uma vida infeliz à população. Morris, que foi designer, poeta, pintor e fundador do movimento *Arts and Crafts* (SCHACHT, 2021), e Shaw, dramaturgo (GRAÑAS, 2016), diagnosticaram que a ausência da arte intensifica a alienação do trabalho, podendo ser uma potente fonte de destrutividade mental, física e ecológica. Defendiam uma “sociedade cooperativa global baseada no trabalho livremente realizado, criativo e ecologicamente sustentável” (SCHACHT, 2021). Por este olhar crítico do papel da arte na sociedade, atraíram outros artistas para a Liga Socialista, como o próprio Holst.

A hierarquização da arte entre profissional e amadora é infrutífera e excludente, podendo afastar as pessoas do material artístico. Holst manteve-se lecionando em colégios e faculdades e compondo para grupos amadores, mesmo tendo acesso a grupos profissionais de alto nível. Para estabelecer um diálogo entre o seu refinamento artístico, suas pesquisas (tanto musicológicas quanto extramusicais), e as novas ideias que almejava propor em suas composições, Holst construía pontes entre a arte e o público geral. Não era uma questão de simplificar a arte até o patamar em que seu interlocutor teria capacidade de compreender plena e facilmente, mas sim o de criar um ponto de contato entre arte e público partindo de um material conhecido, e através disso conduzi-los a elementos desconhecidos. Este material poderia ser expresso pela letra (utilizando um texto amplamente conhecido, como um poema), pela forma (por exemplo uma forma ABA), ou mesmo pela linha melódica (partindo muitas vezes de elementos do folclore local). Utilizando este material como ponto de partida, estabelece-se uma intimidade, um sentimento de pertencimento sólido o suficiente para instigar a construção de um novo conhecimento, que poderia ser um resgate histórico-cultural, procedimentos musicais vanguardistas, explorações inusitadas do espaço sonoro, entre outros elementos.

Esta forma de construir um percurso pedagógico em direção a um novo conteúdo encontra paralelo em muitos escritos modernos da área de educação, com especial destaque para nosso patrono da educação brasileira, Paulo Freire (1921-1997). Em *A Pedagogia do Oprimido*, utilizando relatos de Gabriel Bode de suas experiências de pós-alfabetização na

zona rural no Chile, Freire destaca que os educandos participavam muito mais ativamente do processo de aprendizagem quando havia de fato uma conexão com as suas necessidades reais e com seu contexto sociocultural. Destrinchando o material didático entre um material essencial e diversas codificações auxiliares, possibilitava-se que os alunos chegassem à síntese da situação proposta:

Depois de descodificada a "essencial", mantendo-a projetada como um suporte referencial para as consciências a ela intencionadas, vai, sucessivamente, projetando a seu lado as codificações "auxiliares". [...] [Bode] conseguiu propor à cognoscibilidade dos indivíduos, através da dialeticidade entre a codificação "essencial" e as "auxiliares", o sentido da totalidade (FREIRE, 1987, p. 64).

Da mesma forma, trabalha-se a montagem de uma peça coral: isolamos o texto (com o qual trabalhamos pronúncia, dicção, prosódia, construção poética); isolamos o ritmo; trabalhamos as linhas vocais separadas; os encadeamentos harmônicos, para ao final de uma série de ensaios chegarmos ao resultado final da obra, tal como será apresentada ao público. Os aprendizados se dão ao longo de todo o processo, desde o primeiro contato com o material musical (pela audição ou pelo registro escrito), até o momento da apresentação - e, mais modernamente, inclusive após a performance, através da escuta crítica de registros fonográficos. Dentro destes processos de aprendizagem não há uma fórmula passo a passo - a escolha da ordenação destas codificações auxiliares faz parte da investigação temática do regente, que deverá considerar o que na peça constituirá um desafio maior e quais elementos são mais confortáveis, considerando inclusive adversidades (tais como ausência de integrantes, a percepção de que o coro está em um dia menos concentrado, vozes mais cansadas, entre outros imprevistos inerentes ao cotidiano), ou seja, levando em consideração as características específicas de cada grupo bem como ao contexto, do micro ao macro. "A investigação da temática, repitamos, envolve a investigação do próprio pensar do povo. Pensar que não se dá fora dos homens, nem num homem só, nem no vazio, mas nos homens e entre os homens, e sempre referido à realidade" (FREIRE, 1987, p. 58).

Freire ressalta a importância de que o professor busque compreender a fundo os contextos e as relações sociais de seus educandos nas suas mais diversas faces (lazer, âmbito familiar, trabalho, religião etc.), apontando que, ao menos em uma concepção problematizadora da educação, a docência e esta investigação temática são momentos de um mesmo processo (FREIRE, 1987, p.58), indissociáveis.

Em suma, o que Freire sugere é que a educação parta de situações em que os indivíduos se percebam em face às suas realidades. Nestes contextos, define a ação educativa como uma "ação cultural libertadora" (FREIRE, 1987, p. 64). Holst, partindo das realidades musicais de seus alunos, usava os elementos musicais conhecidos como "tema gerador" para novas

descobertas musicais, valorizando tanto o conhecimento e as culturas locais quanto as exóticas<sup>3</sup>. Para Holst, cada composição era resultado de uma pesquisa cultural, que envolvia compreender linguagens, temas folclóricos presentes no cotidiano cultural local, ritos religiosos, textos consagrados, e mesmo vivenciar *in loco* a cultura que lhe servia de inspiração<sup>4</sup>.

Fig. 1. Solo de soprano, com o modo Mi dórico em evidência no trecho destacado em azul. *This Have I Done For My True Love* (c. 1 a 14), de Holst (1916).

*To Conrad Noel*  
**THIS HAVE I DONE FOR MY TRUE LOVE**

Old Cornish Poem  
from *Sandy's Collection* Gustav Holst (1874–1934)

**Allegretto**  
*Solo or semichorus*

SOPRANO *P*

To mor-row shall be my danc - ing day, I would my true... love  
did so chance To... see the le - gend of my play, To call my true love  
to the dance. Sing oh my love, oh my love, my love, my love,  
This have I done for my true love. Then was I born of a

Fonte: HOLST, 2006, p. 2, com marcações nossas.

Evans aponta por exemplo que em muitos trabalhos da década de 1910 Holst mescla elementos exóticos com estruturas musicais ocidentais: “Em todos estes trabalhos, sejam indianos ou helênicos, a ideia básica mantém sua supremacia, e o colorido de cada cultura pode ser usado como incidental ou subordinado” (EVANS, 1919, p.658, apud FREITAS, 2022, p. 27), destacando especialmente *Hecuba's Lament* (Op. 31/1, H. 115, 1911) e *Hymn to*

<sup>3</sup> Neste trabalho utilizamos a palavra exótica tal como definida pelo dicionário *Oxford Languages*: “não originário do país em que ocorre; que não é nativo ou indígena; estrangeiro” (OXFORD, [s.n.]).

<sup>4</sup> Nos aprofundamos na discussão destas pesquisas pessoais que resultaram em composições nos trabalhos supracitados de Freitas e Moreira.

*Dionysus* (Op. 31/2, H. 116, 1913). Em *This Have I Done For My True Love* (H. 128, 1916), Holst utiliza um poema medieval (*Tomorrow Shall Be My Dancing Day*) conhecido de uma comunidade em Thaxted, pois o poema ficava fixado na varanda da igreja local (SHORT, 2014, p. 84), e cria a música, dedicando-a a Conrad Noel (1869-1942), vigário de Thaxted<sup>5</sup>. Embasando-se nas práticas musicais da era Tudor, desenvolve ao longo da composição uma mudança de paradigma:

O coro entra a princípio em modo dórico, portanto com uma sonoridade modal bastante explícita. Conforme é contada a história, o estilo musical vai se transformando através da recorrência de sonoridades mais modernas: primeiramente a técnica de música ficta, depois explora cada vez mais dissonâncias, até criar instabilidade através de diversas alterações do centro sonoro [...]. Dessa forma, a música, que começou com material utilizado de forma bastante tradicional, se desenvolve até um formato caracteristicamente pós-tonal de exploração dos modos (FREITAS, 2022, p. 30).

Fig. 2. Início da desestabilização do centro sonoro, com notas não pertencentes ao modo Mi dórico circuladas. *This Have I Done For My True Love*, de Holst (1916), compassos 89 a 92.

Início da desestabilização do centro sonoro através do uso das notas Si bemol e Fá

Fonte: HOLST, 2006, p. 11, com marcações nossas.

<sup>5</sup> Conrad Noel foi, além de clérigo, escritor, palestrante e socialista, responsável pela restauração de edifícios e pela reinserção de música e danças folclóricas em cerimônias religiosas em Thaxted (SHORT, 2014).

Fig. 3. Desestabilização do centro sonoro, com notas não pertencentes ao modo Mi dórico destacadas. Inserção do Mi bemol e tema central da peça apresentado em Sol eólio pela voz do tenor.  
*This Have I Done For My True Love*, de Holst (1916), compassos 93 a 96.

Introdução da nota Mi bemol

Fonte: HOLST, 2006, p. 11, com marcações nossas.

Fig. 4. Polarização temporária para o modo de Sol eólio, com as notas não pertencentes ao modo Mi dórico circulasdas. *This Have I Done For My True Love*, de Holst (1916), compassos 101 a 104.

Fonte: HOLST, 2006, p. 12, com marcações nossas.

No trecho apresentado nas figuras acima, vemos Holst sugerir uma polarização no modo Sol eólio através da inserção das notas Mi bemol, Fá natural e Si bemol, e da transposição da melodia destacada na Figura 1 no soprano para este novo centro sonoro em Sol no tenor.

Holst, em diversos projetos, embasava-se na cultura folclórica local para criar suas obras. Em *At the Boar's Head* (H. 156, Op. 42, 1924), baseada na peça *Henry IV* de Shakespeare, Warrack (2011) identifica a inspiração em canções folclóricas, principalmente nas canções presentes em *The English Dancing Master*, publicado em 1651 por John Playford. Em *Six Choral Folksongs* (H. 136, Op. 36b, 1916), partindo do material folclórico, Holst utiliza métricas

mistas (principalmente no 4º movimento, intitulado *The Song of the Blacksmith*, mas também no 2º movimento, *There Was a Tree*, e na finalização do 3º, *Matthew, Mark, Luke and John*), polimetria, exploração de camadas e texturas, além de procedimentos melódico-harmônicos pós-tonais na utilização dos modos, dando novas sonoridades para músicas tradicionais (destaque em especial para *The Song of the Blacksmith*, conforme analisado no segundo capítulo do trabalho de Freitas, 2022).

Conforme podemos observar na Figura 5, há uma modulação métrica recorrente, gerando uma sensação de um compasso assimétrico em 7 por 4. Apesar dessa estruturação central, a exploração rítmica mostra-se mais complexa ao longo da peça:

A peça é escrita principalmente numa métrica 4+3 [...], com pequenas variações em trechos específicos [...]. A peça cria uma polimetria em que cada camada possui o apoio métrico em um ponto diferente: a melodia inicia as frases sempre em anacruse nos compassos quaternários, apoiando as sílabas fortes ([black-], [first], [ham-], [makes]) sempre no primeiro tempo do 4 por 4 [...]. Já na massa sonora que canta [kang], as notas no compasso quaternário são todas nos contratempos, apenas com notas mais rápidas na cabeça do quarto tempo, atacando, porém, o tempo tético nos compassos ternários [...]. Deste modo, vemos que há um jogo polimétrico onde um grupo textural apoia-se no 7 reforçando um 4+3 e o outro sugerindo um 3+4. (FREITAS, 2022, p. 63-64).

Neste movimento, o material folclórico é usado melodicamente para inspirar o acompanhamento onomatopaico [kang], que recria o ambiente sonoro de uma forja, trazendo o imaginário coletivo britânico da atividade dos ferreiros (*blacksmiths*), ou seja, situando os coralistas em um ambiente sonoro conhecido. A conscientização do grupo desta intenção com a paisagem sonora é essencial para a estruturação de um timbre mais metálico, imitando de fato o som de metal sendo forjado. Este som metálico é ainda intensificado ao final da segunda exposição do tema (a partir do compasso 17), onde a massa sonora onomatopaica expande, se sobrepondo à melodia, até a linha vocal com a letra desaparecer completamente, interrompendo o poema. Isso ocorre por conta da alteração de uma preposição no poema: “For he strikes so mighty and clever” é substituído na reexposição por “As he strikes so mighty and clever”<sup>6</sup>, sugerindo que neste ponto o eu lírico interrompe seu canto para escutar o som do ferreiro martelando. “Esta fusão das vozes ocorre de maneira gradual: as palavras repetidas no jogo de eco ‘mighty and clever’ vão aos poucos se mesclando à massa sonora, até virarem ‘kang’. Na sequência, a massa sonora é abruptamente silenciada, e a melodia retorna sozinha” (FREITAS, 2022, p. 67).

---

6 Em uma tradução livre, a primeira frase diz algo como “Pois ele bate tão potente e habilmente” - referindo-se à maneira como ele forja -, e a segunda frase com a troca de preposição diz “Enquanto ele bate tão potente e habilmente”.

Fig. 5. Primeira página da partitura de *The Song of the Blacksmith*, 4º movimento de *Six Choral Folksongs*, de Holst (1916), evidenciando as alternâncias de fórmula de compasso.

61086. CURWEN EDITION

To C.K.S. and the ORIANA.

# The Song of the Blacksmith.

HAMPSHIRE FOLKSONG  
collected by G. B. GARDINER.

Arranged for Mixed Voices by  
G. T. HOLST.

Moderato e maestoso.

SOPRANO.  
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

CONTRALTO.  
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

TENOR.  
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

BASS.  
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

PIANO.  
(for practice only.)  
Moderato e maestoso.

kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang  
kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang  
kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang  
kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

*The copying or duplication of any part of this work in any way whatsoever, is forbidden as contrary to the Copyright Act of 1911.*

Copyright, 1917, by J. Curwen & Sons Ltd. Copyright U. S. A. renewed 1945  
Made in England U.K. Sole Selling Agents: CURWEN  
WILLIAM ELKIN MUSIC SERVICES, DEACON HOUSE, BRUNDALL, NORWICH.  
New York: G. Schirmer Inc., Sole Agents for U.S.A.

Fonte: HOLST, 1917, p. 1.

Fig. 6. Segunda finalização do tema, parte 1, destacando procedimentos distintos em relação à primeira exposição e a mudança de texto na melodia. *The Song of the Blacksmith*, de Holst (1916), compassos 17 a 20.

4

first he won my heart, till he wrote to me a let - ter. With his

kang kang ki ki kang kang kang kang

kang kang ki ki kang kang kang kang.

kang kang ki ki kang kang kang kang

ham - mer in... his hand, as he strikes so... migh - ty and clew - er,

kang kang kang kang

With his ham - mer in... his... hand, as he strikes so... migh - ty and

kang kang kang kang

CLUP&EN

Fonte: HOLST, 1917, p. 4, com marcações nossas.

Em *The Song of the Blacksmith* vemos Holst utilizar elementos conhecidos (uma canção folclórica, uma figura do imaginário coletivo britânico) junto de procedimentos rítmicos complexos. A métrica 4+3 resulta em uma estrutura maior de um compasso em 7 por 4, assimétrico. Esta organização alinha-se com a letra, toda construída em redondilhas maiores, ou seja, com versos de sete sílabas, que foi uma estrutura poética bastante explorada por trovadores nas cantigas medievais (FREITAS, 2022). Holst aproveita este efeito em sete para desencontrar as acentuações de cada voz, colocando a melodia destacando os compassos quaternários e o acompanhamento reforçando o tempo tético dos compassos ternários, gerando uma polimetria desafiadora para um grupo vocal que se proponha a montar esta peça. Aqui vemos como ele foi capaz de trabalhar métricas complexas e polimodalidade com grupos não profissionais, mostrando que desafios como esses podem ser viabilizados com um processo de aprendizagem bem estruturado.

Fig. 7. Segunda finalização do tema, parte 2, destacando que o verso fica incompleto e há alternância entre eco e homorritmia. *The Song of the Blacksmith*, de Holst (1916), compassos 21 a 24.

Eco intensificado, apenas nas palavras "mighty and clever"

A camada de massa sonora também intensifica o som do coro, adicionando mais notas por trocar mínimas por semínimas, e na sequência semínimas por colcheias.

A massa sonora se metamorfoseia em uma estrutura homorrítmica

Tema fica inacabado, não é pronunciada a última frase do verso. As vozes que cantavam a melodia (soprano e tenor) se fundem à massa sonora

Reinício do tema em anacruse, com contralto e barítonos juntos, em uníssono

Fonte: HOLST, 1917, p. 4, com marcações nossas.

## Composições, docência e regência como um ciclo de retroalimentação

As composições de Holst, que serviriam como objeto de aprendizagem para seus alunos-coralistas, eram também fruto de aprendizado do próprio compositor-regente-educador, e ao mesmo tempo a troca de experiências proporcionada por estas obras servia como um novo combustível para novas pesquisas pessoais.

Temos relatos de que, por conta das intensas dores que Holst sentia da neurite (ADAMS, 1992) e pela grande quantidade de trabalho que ele acumulava, algumas de suas alunas da Faculdade de Morley ajudavam-no na tarefa de copistas - tanto de obras suas quanto de outros compositores que seriam usadas em algum concerto ou atividade didática. Citando uma situação narrada por Short (2014), entre 1910 e 1911, Holst e um grupo de alunas participaram ativamente da estruturação do material da peça *The Fairy Queen* (1692), de Henry Purcell (1659-1695), que seria remontada pela primeira vez em 2 séculos após finalmente o manuscrito ter sido encontrado pela Purcell Society. Para que este concerto

pudesse ser realizado, foi necessário copiar por volta de 1500 páginas de partitura manualmente.

Entretanto, conforme narrado por Jane Joseph, pupila de Holst, as alunas que o ajudaram nessa tarefa monumental não se sentiam desperdiçando seu tempo livre tampouco exploradas; pelo contrário, elas se sentiam privilegiadas por estarem trabalhando ao lado de Holst (SHORT, 2014, p. 57, tradução nossa<sup>7</sup>).

A experiência certamente foi recompensadora para as alunas - em primeiro lugar, porque possibilitou que os alunos da Faculdade de Morley protagonizassem essa montagem no Royal Victoria Hall, importante sala de concertos alugada pela Faculdade especialmente para a ocasião. Em segundo lugar porque, ao realizarem esta função de copistas, puderam debruçar-se com profundidade sobre este rico material musical, participando junto a Holst de escolhas adaptativas feitas para essa performance em específico. Dadas as circunstâncias em que Holst tinha para montar a obra, muitas adaptações foram necessárias: em muitos momentos as partes de soprano eram agudas demais para as vozes que tinha disponíveis, de modo que a solução encontrada para tornar a execução possível era transpor seções inteiras desta linha vocal mais para o grave, ajustando a linha do contralto de acordo com o que fosse preciso (SHORT, 2014, p. 57). Vivenciar estas escolhas, pensando em composição, orquestração e na atividade pedagógica que estava por trás desta performance, foi uma experiência que certamente trouxe muito conhecimento às alunas por uma perspectiva totalmente diferente da que provavelmente teriam com uma abordagem exclusivamente teórica. O aprendizado pela “experiência prática” dos estudantes era outro aspecto marcante da filosofia de Morris presente nas práticas pedagógicas de Holst, conforme Adams (1992, p. 585-586) aponta.

Ilustrando com outro exemplo, tomemos por base a peça *The Hymn of Jesus* (Op. 37, H. 140, 1917). Short (2014) indica que, através de um contato que teve como coeditor de um hinário quanto tinha em torno de 20 anos, conheceu peças de cantochão que anos depois serviriam de inspiração para esta composição. Além de seu trabalho como professor em sala de aula, teve também oportunidades de palestrar sobre alguns temas específicos: em 1907 apresentou “*The Beginnings of Modern Music*”<sup>8</sup> (SHORT, 2014, p. 41), na qual abordou as origens de danças e rituais primitivos - temática chave na sua obra *The Hymn of Jesus* (bem como de *This Have I Done For My True Love* e outras composições). Porém Warrack (2011) aponta que foi através da convivência com Jane Joseph (supracitada pupila ajudante de Morley) que ele pôde aprender um pouco de grego para estudar mais a fundo os poemas do

---

7 Original: “However, as Holst’s pupil Jane Joseph later recalled, the students who helped in this monumental task did not feel as if they were wasting their free time or being exploited; instead, they felt privileged to be working at Holst’s side” (Short, 2014, p. 57).

8 Os Primórdios da Música Moderna (tradução nossa).

*Velho Testamento* que utilizou nesta composição. Nas primeiras notas observamos a influência de sua pesquisa das práticas musicais dos períodos Tudor e Elisabetano, optando por escrever a melodia para trombone<sup>9</sup> e corne inglês sem separação em compassos:

Como o ritmo livre do cantochão não pode ser descrito em notação moderna, o trombonista e o corne inglês devem estudar a maneira como cantores experientes cantam esta melodia. Utilizando as posições indicadas, os trombonistas evitarão o desagradável glissando de uma nota a outra. Se não for possível executá-la dessa maneira, a melodia deverá ser tocada pelo corne inglês (HOLST, 1919, p. 3, tradução nossa).

Fig. 8. Instruções para a melodia inicial em *The Hymn of Jesus*, de Holst (1917).

NOTE. As the free rhythm of plainsong cannot be expressed in modern notation, the Trombone and English Horn players are to study the manner in which this melody is sung by experienced singers. By using the positions marked, the Trombone players will avoid the unpleasant smearing of one note into another. If this cannot be managed, the melody is to be played on the Horns.

Fonte: HOLST, 1919, p. 3.

Além disso, observamos nesta instrução como instiga os músicos (aqui com enfoque nos instrumentistas solistas) a dialogarem com outros músicos, buscando aprender com o fazer musical do outro (no caso, cantores). Dessa forma, inspirando que o conhecimento não seja adquirido apenas numa linearidade professor→aluno, mas sim numa rede complexa na qual os alunos, com as suas vivências artísticas particulares, também têm algo a ensinar aos demais, tal como Freire defende. Estes princípios também se alinham com o pensamento de Murray Schafer (1933-2021), que em seu livro *O Ouvido Pensante* (1986) escreve:

Para estar sempre em forma, escrevi e mantenho na minha mesa de trabalho, bem ao alcance, as seguintes máximas aos educadores:

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.
2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.
3. Ensinar no limite do risco.
4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.

<sup>9</sup> Um dos instrumentos com o qual teve vivência mais profunda enquanto instrumentista, conforme apresentado em *O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst* (FREITAS, MOREIRA, 2022) e *Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral* (FREITAS, 2022).

[...]

7. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.

8. Ao contrário, uma aula deve ser uma hora de mil descobertas. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro.

9. Por que são os professores os únicos que não se matriculam nos seus próprios cursos? (SCHAFER, 2011, p. 265-266).

Podemos observar, portanto, que essa composição é fruto de sua vivência enquanto jovem estudante (pelo contato com o material melódico), pesquisador (pelo resgate da forma de escrita sem compassos e estudos sobre rituais e danças religiosas), professor (pela forma como orienta o estudo da peça para os solistas) e ainda como educador que se educa junto com seus alunos (pelos aprendizados sobre a língua grega que pôde ter contato através da convivência com sua pupila). A composição só é o que ela é por ser fruto destas experiências que tanto ampliaram sua visão de mundo.

O aprender mostra-se não uma linha de começo, meio e fim, direcionada de um professor aos alunos, mas um fluxo contínuo e recíproco, tal como Freire escreve: “Quanto mais investigo o pensar do povo com ele, tanto mais nos educamos juntos. Quanto mais nos educamos, tanto mais continuamos investigando” (FREIRE, 1987, p. 58).

Os docentes devem ter em mente não a mera adoção de materiais de casos bem-sucedidos, mas sim a compreensão da estratégia construída caso a caso. Não bastaria a um professor adotar as composições de Holst na expectativa de recriar as suas experiências, pois o contexto do seu grupo pode não dialogar com estas peças especificamente. Ou mesmo que houvesse essa aproximação do grupo com a obra, o ponto de contato de seus coralistas pode ser diferente do material considerado essencial para os grupos com os quais Holst lidava, de forma que um mesmo material teria que ser construído por outro processo em um contexto diferente. Professores, regentes e compositores precisam investigar a realidade de seus alunos-coralistas-performers - cientes inclusive de que não existe uma única realidade brasileira, nem mesmo restringindo a coros de determinada faixa etária ou perfil socioeconômico. Contudo, partir desta investigação, buscando um ponto de contato entre educandos e material, não significa de modo algum limitar o repertório dos alunos ao que já é confortável e já pertencente a eles, mas sim usar o conhecimento adquirido como uma ponte entre os alunos e os elementos novos, alavancando a expansão do conhecimento.

Ao oferecerem possibilidades plurais de análises, no processo de sua decodificação, as codificações, na organização de seus elementos constituintes, devem ser uma espécie de “leque temático”. Desta forma, na medida em que sobre elas os sujeitos

descodificadores incidam sua reflexão crítica, irão “abrindo-se” na direção de outros temas (FREIRE, 1987, p. 62).

Freire alerta que o nível de desafio precisa estar ao alcance das possibilidades reais do grupo naquele momento, caso contrário inibirá o desenvolvimento: "Esta abertura [...] não existirá, no caso de seu conteúdo temático estar demasiado explicitado ou demasiado enigmático" (FREIRE, 1987, p. 62). No caso da montagem de *The Fairy Queen*, Holst trouxe um grande desafio aos alunos, executar uma peça histórica de um compositor importante, que estava perdida há 200 anos, sem uma referência auditiva para nenhum dos envolvidos, porém soube identificar quais elementos técnicos vocais estavam além do que seria possível atingir de maneira saudável para as coralistas que tinha na situação. Provavelmente se tivesse exigido mais do que era pertinente àquela etapa do desenvolvimento de seus alunos, a montagem teria sido menos bem sucedida, ofuscada pelos deslizes técnicos.

## Paralelos com o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP

Nestes primeiros 50 anos de atividade coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), identificamos diversas situações em que foram propostas trocas entre coralistas de diferentes níveis de desenvolvimento artístico. Desde 1973, diversos regentes (professores e alunos) estiveram à frente de grupos corais nos quais alunos de graduação em música ensaiavam junto com participantes externos - fossem eles alunos de outros cursos da USP, funcionários ou membros da comunidade externa. Em algumas destas situações, estes participantes possuíam leitura musical - sobretudo os envolvidos nos grupos como o Coral da ECA, voltados à formação dos alunos da graduação e pós-graduação -, em outras, o grupo era aberto também a pessoas que buscavam uma primeira experiência vocal, como no Coral da Terceira Idade da USP<sup>10</sup> e no Coral Escola Comunicantus. No Festival Comunicantus, que acontece anualmente desde 2001, estes grupos (e esporadicamente outros coros convidados) fazem música juntos<sup>11</sup>. Também ocorreram performances marcadas pelo encontro dos bolsistas do Coro de Câmara Comunicantus<sup>12</sup> com coralistas de diversos níveis de grupos do

---

10 Grupo vinculado ao programa Universidade Aberta à Terceira Idade da USP, criado em 1994 (PRCEU, [s.n.].a). Coro inativo desde o início da pandemia em 2020.

11 Através do canal de YouTube do Laboratório Coral Comunicantus é possível encontrar diversos registros de performances que resultaram destas integrações entre coralistas de diferentes contextos: <https://www.youtube.com/@comunicantusblog>.

12 Grupo financiado pelo Programa Unificado de Bolsas da USP de 2013 a 2014 e de 2015 a 2022, atualmente inativo.

CORALUSP<sup>13</sup>, em concertos que uniam também a orquestra profissional da OSUSP<sup>14</sup> com a orquestra profissionalizante da OCAM<sup>15</sup>. Além, naturalmente, de todas aulas e ensaios nos coros que recebiam participantes externos junto dos alunos do departamento (de graduação e pós-graduação).

Encontros semelhantes eram propostos por Holst unindo grupos com diferentes perfis. Em 1916 teve a ideia de montar um encontro em Thaxted (região na época rural em Essex) no qual um grupo de alunos seus cantasse junto com os integrantes da igreja local. A ideia foi muito bem recebida pelo pároco supracitado Conrad Noel, e juntos organizaram um festival de Domingo de Pentecostes voltado a músicos amadores e profissionais (THE HOLST, [s.n.]), que contou com a participação de alunos de música da Faculdade de Morley e de alunas do colégio St. Paul. A ocasião, conforme apontado por Short (2014), era também uma oportunidade para os jovens se afastarem por um final de semana das tensões da Primeira Guerra Mundial da capital, frequentemente ameaçada por bombardeios<sup>16</sup>. Alguns alunos foram inclusive recebidos por famílias da vila, mostrando realmente uma troca não apenas musical, mas sim um convívio cultural mais intenso durante o final de semana estendido (SHORT, 2014, p. 86).

Holst relatou que nesta ocasião participaram 15 alunos universitários de Morley, 10 estudantes de St. Paul, 10 cantores de Thaxted e 10 participantes externos, e destacou a excelente participação dos cantores do Thaxted, que cantaram obras de Purcell, Tomás Luis de Victoria, Orlando di Lasso, Giovanni Perluigi Palestrina e Johann Sebastian Bach, além de diversos motetos e canções Elisabetanas, mesmo sendo, em sua maioria, funcionários de fábricas. A experiência marcou muito o compositor, que escreveu muitas obras posteriores inspirado por esta vivência.

Na segunda edição deste festival, em 1917, Holst relata como a vida da vila inteira parecia modificar-se com a presença da música, com moradores por todos os lados cantando as músicas incluídas nas apresentações (SHORT, 2014, p. 93-94). No ano seguinte, foram apresentadas obras orquestrais de Purcell e Henry Lawes, peças corais de Thomas Morley, John Wilbye, Palestrina, William Byrd, Victoria, do próprio Holst e de dois de seus alunos

---

13 Coral da Universidade de São Paulo.

14 Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

15 Orquestra de Câmara da ECA/USP.

16 Desde 19 de janeiro de 1915 Londres era alvo de ataques de dirigíveis germânicos - os Zeppelins (GERICKE, 2017). A Faculdade de Morley fica próxima à estação de Waterloo, local muito visado nos ataques. Quando havia bombardeios, as aulas eram transferidas para o ginásio no porão da Faculdade, que também servia como abrigo para a população local. Após 1917, em muitas ocasiões os ensaios corais de Holst transformaram-se em concertos para a população para distraí-los durante os bombardeios e aliviar a tensão. Todos gostavam muito, mas era muito desgastante para os coralistas, que cantavam por horas sem intervalo (SHORT, 2014, p. 96). Londres seguiu sendo atacada por vias aéreas até 1918.

(Wilfred Palmer e Jane Joseph, supracitada). A peça *This Have I Done For My True Love*, que brevemente analisamos previamente neste artigo, foi estreada neste festival em Thaxted misturando cantores dos diferentes coros presentes, e Holst considerava essa a sua melhor obra de canção coral - evidenciando que a qualidade de uma peça não pode ser medida meramente pela dificuldade de execução.

Entendemos estes encontros como vivências culturais muito enriquecedoras, aproximando e conectando pessoas através da arte. Além dos ganhos técnicos musicais, propondo novos repertórios, novas perspectivas técnicas, há questões extramusicais em jogo, aproximando alunos de comunidades externas, além de estimular a formação de plateias.

Da mesma forma como Holst abriu espaço em algumas ocasiões como este festival para que seus alunos pudessem estrear suas obras, também vemos no Departamento de Música da USP a importância de existir espaço para que discentes de instrumento e canto possam performar composições e arranjos de alunos - seja em situações dentro de sala de aula (em disciplinas como Música de Câmara) ou em performances abertas ao público. A oportunidade de aprendizado nestes casos é mútua - os performers têm a possibilidade de aprenderem com as composições de seus contemporâneos, muitas vezes utilizando linguagens e códigos musicais estranhos ao seu fazer musical cotidiano, e os compositores têm a oportunidade de montar suas obras, amadurecendo seu processo criativo, aprendendo empiricamente estratégias de escrita, aprimorando ideias musicais, técnicas e estilísticas, com o auxílio também dos relatos dos performers sobre suas impressões ao estudar e tocar as obras, contando com conhecimentos técnicos idiomáticos de cada instrumento, aprimorando sua prática de orquestração.

Além dos concertos das próprias classes de instrumento e canto, de Música de Câmara e dos grupos corais do departamento<sup>17</sup>, esse espaço de aprendizado pode se fazer presente nos projetos de extensão, nos estágios, grupos de pesquisa e em concursos realizados no âmbito da universidade. Nesta última categoria podemos destacar o Nascente USP, criado em 1990 (PRCEU, [s.n.]), e o Concurso de Composição Musical Tomie Ohtake, realizado pela OCAM em parceria com o Instituto Tomie Ohtake realizado em 2019<sup>18</sup>.

---

17 Diversas composições e arranjos de alunos gravados pelos grupos do Laboratório Coral Comunicantus possuem registro no canal de YouTube supracitado. Podemos citar Não Sonho Mais (arranjo de Luisa Carvalho sobre a composição de Chico Buarque), Pai Nosso (composição de Raphael Pinto), Sonho Final (composição de Vinicius Ponte) e Pesquisa de solos n. 9 (composição de Lucas Torrez) - todos alunos de graduação no momento das gravações.

18 Divulgação deste concurso pode ser encontrada nas redes sociais do Instituto Tomie Ohtake: <https://www.instagram.com/p/ByDQCzfnWv8/?hl=bg> e <https://www.facebook.com/inst.tomie.ohtake/posts/2288731707846127/>.

## Considerações finais

Apesar de dedicarmos nosso olhar para um compositor de um contexto, em muitos aspectos, distante do nosso - temporalmente, geograficamente e culturalmente -, podemos traçar paralelos entre as práticas e as necessidades com as quais nos deparamos nestas diferentes situações.

A atividade coral é uma oportunidade de troca entre pessoas, de criação conjunta, fortalecendo laços e ampliando a visão de mundo e a vivência artística de cada uma. A contribuição individual engrandece o todo, e quanto mais plural for o grupo, mais possibilidades de pontos de contato com diferentes elementos, ampliando o leque temático. O regente-educador deve explorar as possibilidades sonoras presentes em cada peça nas suas mais diversas faces: melódicas, harmônicas, rítmicas, poéticas, históricas, timbrísticas, performáticas etc., instigando a escuta crítica e analítica de seus alunos. Trabalhar a multiplicidade desse leque temático com cada obra, além de a refinar artisticamente, colabora na construção do pensamento crítico bem como na sensibilização dos integrantes, com ganhos tanto musicais quanto extramusicais.

Nosso intuito com este trabalho é incentivar que compositores estejam abertos a este nicho do canto coral amador com o mesmo olhar de seriedade de outras atividades composicionais. Que possam observar a riqueza destes âmbitos culturais e explorar os diversos tipos de complexidades (tendo em vista que o material que é essencial para alguns é o auxiliar para outros), compreendendo de que forma músicos profissionais podem tornar o diálogo musical acessível - sem, contudo, sucumbir a “facilitar” suas propostas. Questionamos a hiperespecialização - a formação aprofundada não deve restringir e limitar a atuação profissional artística, pois é na pluralidade da sua vivência que ela é verdadeiramente potencializada. Mesmo um compositor que não seja regente ou educador tem muito a aprender com estas práticas, ainda que presencie estes ambientes por outras óticas que não a da figura da liderança imediata. Da mesma forma, grupos e educadores têm muito a ganhar com o trabalho aliado com compositores e arranjadores, que trazem por outra perspectiva esta arquitetura sonora que é construída por eles nas obras.

Através da reflexão sobre algumas vivências proporcionadas pela USP, desejamos instigar que tais práticas sejam incentivadas e ampliadas, tanto na USP quanto em outras instituições de ensino.

## Referências

- ADAMS, Byron. Book Review: Gustav Holst: The Man and His Music by Michael Short. Oxford: Oxford University Press, 530 pages. *The Musical Quarterly*. [s.l.]: Oxford Press, v. 76, n. 4 (Winter, 1992), pp. 584-591, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/742478>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Canal de YouTube: @comunicantusblog. Disponível em: <https://www.youtube.com/@comunicantusblog>. Acesso em: 27 mai. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Não Sonho Mais - Coro de Câmara Comunicantus. São Paulo, 10 de dez. de 2021. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6VcdrhWxIGI&ab\\_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral](https://www.youtube.com/watch?v=6VcdrhWxIGI&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral). Acesso em: 29 jul. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Festival Comunicantus 2014 - "Pai Nosso (1ª audição)". São Paulo, 16 de set. de 2015. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=541QNOAdCsl&ab\\_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral](https://www.youtube.com/watch?v=541QNOAdCsl&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral). Acesso em: 29 jul. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Sonho Final - Vinicius Ponte | Coro de Câmara Comunicantus. São Paulo, 29 de jul. de 2020. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uN-t72C9LuE&ab\\_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral](https://www.youtube.com/watch?v=uN-t72C9LuE&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral). Acesso em: 29 jul. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Pesquisa de solos n. 9 - Lucas Torrez | Coro de Câmara Comunicantus. São Paulo, 29 de jul. de 2020. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=wEB2alic8D0&ab\\_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral](https://www.youtube.com/watch?v=wEB2alic8D0&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral). Acesso em: 29 jul. 2023.
- EVANS, Edwin. Modern British Composers. VI.-Gustav Holst (Concluded). *The Musical Times*, Reino Unido: Musical Times Publications Ltd., v. 60, No. 922, pp. 657-661, dez. 1919. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3701919>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- EXÓTICO. In: Oxford Languages. Oxford: Oxford University Press, 2023. Verbetes do dicionário.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREITAS, Luísa Campelo de. Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral. Orientadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira. 2022. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/item/003113423>. Acesso em 28 jul. 2023.
- FREITAS, Luísa Campelo de; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst. *In: XXXII Congresso da ANPPOM*, V.32, 2022. Anais [...]. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2022/papers/1319/public/1319-5156-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1319/public/1319-5156-1-PB.pdf). Acesso em 28 jul. 2023.
- GERICKE, Gerda. 1915: Dirigíveis bombardeiam Londres. *Deutsche Welle Brasil*. [s.l.]: 19 jan. 2012, atualizado em 19 jan. 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1915-dirig%C3%ADveis-bombardeiam-londres/a-297928>. Acesso em 28 mai. 2023.
- GRAÑA, Dolores. Bernard Shaw. *Letras In.verso e Re.verso: literatura e entretenimento*. [s.l.]: 26 jul. 2016. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2016/07/bernard-shaw.html>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- HOLST, Gustav. *This Have I Done for My True Love*. Coro SATB (1916). London: Stainer & Bell Ltd., 2006.
- HOLST, Gustav. *The Hymn Of Jesus, Op.37*. Coro e orquestra (1917). London: Stainer & Bell, 1919. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Hymn\\_of\\_Jesus%2C\\_Op.37\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/The_Hymn_of_Jesus%2C_Op.37_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.

- HOLST, Gustav. 6 Choral Folksongs, Op. 36. Coro e redução para piano (1916). London: Curwen, 1917. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/6\\_Choral\\_Folksongs%2C\\_Op.36\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/6_Choral_Folksongs%2C_Op.36_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.
- INSTITUTO Tomie Ohtake. A OCAM... São Paulo, 5 abr. 2019. Facebook: Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <https://www.facebook.com/inst.tomie.ohtake/posts/2288731707846127/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- INSTITUTO Tomie Ohtake. Inscrições prorrogadas! São Paulo, 29 mai. 2019. Instagram: @institutotomieohtake. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByDQCzfnWv8/?hl=bg>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- PLAYFORD, John. The English Dancing Master. 1 ed. London: Thomas Harper, 1651. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Dancing\\_Master\\_\(Playford%2C\\_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford%2C_John)). Acesso em: 24 mai. 2022.
- PRCEU USP. Sobre o USP 60+. [s.n.]a. Disponível em: [https://prceu.usp.br/usp60/quem-somos/#:~:text=Em%201994%2C%20por%20iniciativa%20da,pessoas%20idosas%20\(%E2%80%A6\)%E2%80%9D](https://prceu.usp.br/usp60/quem-somos/#:~:text=Em%201994%2C%20por%20iniciativa%20da,pessoas%20idosas%20(%E2%80%A6)%E2%80%9D). Acesso em: 24 mai. 2023.
- PRCEU USP. Nascente USP. [s.n.]b. Disponível em: <https://prceu.usp.br/nascente/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- SCHACHT, Benjamin. Como William Morris se Tornou Socialista. Tradução: Mauro Costa Assis. [s.l.]: 24 mar. 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/03/como-william-morris-se-tornou-socialista/>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica: Aguinaldo José Gonçalves. 2. Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 408p.
- SHORT, Michael. Gustav Holst: The Man and his Music. 2. ed. Hastings: Circaidy Gregory Press, 2014.
- THE HOLST Foundation. Gustav Holst. Disponível em: <http://www.holstfoundation.org/Gustav.php>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- WARRACK, John. Holst, Gustav Theodore: (1874–1934). 2011. [s.l.]: Oxford Dictionary Of National Biography, 2004. Disponível em: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-33963?rskey=5PQoOA&result=2>

# Prática coral independente em São Paulo (1960-1979): uma investigação baseada em fontes jornalísticas

Ana Paula dos Anjos Gabriel  
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)  
[ana.gabriel@ufmt.br](mailto:ana.gabriel@ufmt.br)

**Resumo:** Este artigo discute a atividade coral de grupos artísticos independentes atuantes no ambiente coral da cidade de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970 a partir do estudo de fontes jornalísticas. Este trabalho objetiva contribuir para a valorização e a discussão dessa produção artística e evidenciar o espaço significativo que o Canto Coral conquistou na imprensa nesse período. A investigação das fontes, obtidas através de pesquisa documental, é referenciada em Marques de Mello e Assis (2016), Cotta (2006) e Ancona Lopez (2003). Como resultados, a documentação possibilitou mapear atividades de um número considerável de coros e discutir a emergência de temáticas que marcaram o período estudado, a exemplo da expansão da prática de música popular brasileira, disputas estéticas e transformações estruturais profundas na prática coral da época que impulsionaram a conquista de novos espaços de amparo às práticas corais.

**Palavras-chave:** Canto coral, décadas de 1960 e 1970, imprensa periódica, São Paulo, História do Canto Coral

## Independent choral practice in São Paulo (1960-1979): an investigation based on journalistic sources

**Abstract:** This article discusses the choral activity of independent artistic groups active in the choral environment of the city of São Paulo in the 1960s and 1970s, based on the study of journalistic sources. This work aims to contribute to the appreciation and discussion of this artistic production and to highlight the significant space that Canto Coral conquered in the press during this period. The investigation of the sources, obtained through documentary research, is referenced in Marques de Mello and Assis (2016), Cotta (2006) and Ancona Lopez (2003). As a result, the documentation made it possible to map the activities of a considerable number of choirs and discuss the emergence of themes that marked the period studied, such as the expansion of Brazilian popular music practice, aesthetic disputes and profound structural transformations in choral practice at the time that boosted the conquest of new spaces to support choral practices.

**Keywords:** Choir singing, 1960 and 1970's decades, periodical press, São Paulo, History of Choir Singing.

## Introdução

O ambiente coral da cidade de São Paulo das décadas de 1960 e 1970, assim como outros centros urbanos brasileiros, presenciou um período de atividade coral que comportou a atividade de diversos grupos corais e uma grande diversidade de propostas artísticas que buscavam a renovação de repertório e de práticas de performance coral (GABRIEL, 2021). Esse recorte temporal também corresponde a uma época de reestruturação de práticas musicais em um contexto de transformação ou dissolução de diversas políticas e dispositivos de fomento, divulgação e dinamização da atividade coral no Brasil provenientes do projeto de ensino do canto orfeônico (GABRIEL, 2021).

Nesse contexto, o presente artigo discute a atividade coral da cidade com foco em grupos artísticos independentes de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970 a partir do estudo de fontes jornalísticas. O texto é um recorte de pesquisa de doutorado concluída<sup>1</sup> que se utilizou da pesquisa documental em diversos acervos físicos e digitais relacionados à atividade coral em São Paulo. O objetivo do artigo é contribuir para a discussão e a valorização da produção artística do movimento coral independente atuante na cidade em um contexto em que as políticas de preservação de acervos de organismos musicais, como é o caso dos conjuntos corais, são ainda incipientes no país. Com a utilização de um conjunto de fontes jornalísticas para a pesquisa, também objetiva evidenciar o espaço significativo que o Canto Coral conquistou na imprensa nesse período e a importância dessas fontes jornalísticas para a discussão das práticas corais em São Paulo.

Primeiramente, no presente trabalho, é descrito o processo de pesquisa documental e a experiência de pesquisa em acervos ligados à prática coral em São Paulo. São elencadas as principais questões que se fizeram presentes no contato com essa documentação, como também são detalhados os critérios de seleção do conjunto de fontes documentais utilizado na pesquisa.

Em seguida, são discutidas as atividades corais de grupos a partir das fontes jornalísticas selecionadas, organizadas no texto por gênero jornalístico, de acordo com a classificação de Marques de Mello e Assis (2016). São abordadas as principais temáticas relacionadas a canto coral e a performance musical que emergem da análise dessas fontes.

Como evidenciado neste trabalho, a investigação empreendida nesses acervos mostra que o canto coral das décadas de 1960 e 1970 em São Paulo foi não apenas uma atividade musical

---

<sup>1</sup> Pesquisa conduzida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP) sob orientação da Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza do ano de 2017 ao ano de 2021.

com uma produção artística que procurava alternativas às práticas e repertórios da música de concerto da primeira metade do século XX, como também uma atividade consideravelmente divulgada e discutida pelos veículos da imprensa periódica durante o período.

## Pesquisa documental: políticas de preservação de acervos musicais de coros e fontes jornalísticas

No decorrer da etapa de pesquisa documental, verificamos que grande parte dos conjuntos corais de interesse para a pesquisa eram predominantemente grupos que não implementaram políticas de preservação e de manutenção da documentação de sua atividade artística, ou mesmo administrativa, no decorrer de toda a sua trajetória. Em sua maioria, são conjuntos amadores de médio e de pequeno porte com atividade independente, ou que mantinham vínculos com instituições públicas ou privadas que não correspondiam aos grandes conservatórios, teatros, casas de ópera e salas de concerto da cidade de São Paulo. Por não possuírem um vínculo formal com esses equipamentos culturais convencionais, que em grande parte eram respaldados pelas políticas de preservação de patrimônio de arquivos públicos, a maior parte dos coros estudados pela pesquisa dependeu da iniciativa de algum dirigente do grupo para a constituição e preservação de um acervo próprio, o que não é o caso da maioria dos grupos.

Enquanto esse é o cenário predominantemente encontrado durante a etapa de pesquisa documental para os acervos ligados diretamente aos coros enquanto instituições artísticas, há situação semelhante entre os acervos pessoais. Pela quantidade de pessoas que requer para a manutenção de suas atividades musicais, a atividade coral *per se* tem o potencial de formação de múltiplos acervos pessoais vinculados a um único grupo, constituídos pelos próprios regentes, coralistas, ou mesmo dirigentes que exerçam um cargo administrativo. O processo de acumulação de documentos nesses acervos pessoais advém da necessidade de documentar sua própria produção musical, inclusive para manutenção de um currículo pessoal e, no caso de partituras, de eventualmente consultá-las ou reutilizá-las em uma performance musical futura.

Observamos nesses acervos uma informalidade de procedimentos e de produção documental comum a acervos pessoais, conforme discutida por Ancona Lopez (2003, p. 70). Nos recortes de jornal, essa característica é especialmente presente no âmbito dos procedimentos de descrição e categorização das fontes, em casos que os dados disponíveis não permitiram a identificação do veículo de imprensa do qual foram retirados.

Com exceção de grupos como o Madrigal Ars Viva de Santos (SP) e o Coral da Universidade de São Paulo (CoralUSP), um caso singular por seu vínculo com uma universidade pública, nenhum dos coros de interesse para a pesquisa manteve um acervo institucional próprio, ou sequer destinou sua documentação para uma instituição de guarda. Portanto, é possível que grande parte da documentação produzida durante a trajetória artística dos coros que se encontram nessa situação tenha se extraviado, descartado ou fragmentado através de sua incorporação a múltiplos acervos pessoais e institucionais, especialmente no caso de coros que não estão mais ativos. Principalmente em acervos que tenham sido eventualmente fragmentados, há uma dificuldade evidente de localização e acesso aos documentos. Segundo Cotta (2006),

A simples manutenção da integridade de um arquivo, não permitindo sua fragmentação, tomando-o em sua totalidade, assim como mantendo a ordem original em que os documentos foram acumulados, garante a preservação de relações orgânicas entre os próprios documentos que o constituem, assim como informações relativas ao contexto em que foram acumulados. Por outro lado, a simples desagregação, mesmo que parcial, dos documentos de um dado fundo arquivístico, pode causar um prejuízo irreversível em termos informacionais. Observe-se que a noção de acumulação é importante, pois ela refere-se a um processo não intencional, a um efeito quase que secundário das atividades-fim do organismo que produziu ou recebeu os documentos. (COTTA, 2006, p. 24)

Cotta (2006) ainda acrescenta que “[...] os acervos musicais estiveram, até muito recentemente, em uma espécie de limbo, não sendo considerados do ponto de vista das políticas públicas, nem patrimônio documental, nem patrimônio cultural. (COTTA, 2006, p. 36)

Nesse contexto em que esses coros sofrem, como a maior parte dos organismos musicais no Brasil, com a falta de políticas de preservação de acervos musicais no país, a imprensa periódica desempenhou um papel relevante no processo de estabelecimento de fontes documentais da pesquisa. Esse tipo de fonte possibilita a investigação da prática de conjuntos corais que fizeram parte da programação cultural da cidade que era veiculada pela imprensa, mas que não têm um acervo institucional próprio e preservado e disponível para pesquisa em uma instituição de guarda.

No caso da pesquisa documental empreendida para realização da presente pesquisa, as fontes jornalísticas foram obtidas a partir de consultas à Hemeroteca Digital Brasileira, ao Acervo Digital do Jornal *Folha de S. Paulo*, e ao Acervo Digital do jornal *O Estado de S. Paulo*. Os recortes de jornal utilizados, por sua vez, foram selecionados a partir da consulta ao acervo do CoralUSP, equipamento cultural da Universidade de São Paulo (USP) e instituição de guarda da documentação, e ao Acervo do Madrigal Ars Viva de Santos (SP), que faz parte do Acervo da Sociedade Ars Viva de Santos (SP). Tais recortes fazem referência não apenas à

atividade do CoralUSP e do Madrigal Ars Viva, como também a respeito de outros coros com os quais esses grupos conviveram em concursos, festivais e encontros corais.

Para maior compreensão de quando e como ocorreu a atuação dos conjuntos corais atuantes em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, foram selecionadas fontes que fornecessem:

- Informações a respeito de coros e seus respectivos regentes, tais como repertório, datas e locais de concertos, discografia, dados de sua fundação e de seus participantes.
- Aspectos interpretativos diversos das performances desses coros, tais como escolha de repertório, emprego de recursos interpretativos, meios de interpretação, recursos extramusicais empregados (poesia, elementos cênicos, etc.)
- Informações que, embora não façam referência a grupos ou a intérpretes específicos, apresentem informações gerais a respeito do cenário coral da época.

A documentação obtida a partir de todos esses acervos fornece informações importantes a respeito da história e das práticas musicais do, tais como repertório utilizado, configuração do coro e do acompanhamento instrumental, quando empregado nas performances, entre outros aspectos da atividade coral do grupo.

Geralmente, a atividade dos coros era veiculada através de textos de gêneros jornalísticos variados que compunham a programação de música ou concertos do jornal, próxima a outras formas de entretenimento, como televisão, teatro, cinema, rádio e circo. Com a pesquisa documental

## As notícias de concertos e eventos: músicos, locais de concerto, datas e outras informações para mapeamento da atividade coral.

Essa parcela do conjunto de fontes de pesquisa obtida a partir da imprensa periódica foi constituída principalmente por textos do gênero informativo, de acordo com a classificação de gêneros jornalísticos de Marques de Mello e Assis (2016), no formato de notas e notícias. As notas, de texto mais resumido, comunicavam a realização futura de concertos ou cursos ligados à música coral, apenas com informações essenciais ao acesso do leitor a esses eventos, como local, data, horário, temática geral do evento, nomes do grupo e do regente. Como exemplo desse formato, transcrevemos a seguinte nota do Diário do Povo (1973a):

A Secretaria de Educação Municipal através do seu Departamento de Artes da UNICAMP e o Departamento de Arte do Tênis Clube [de Campinas], promovem hoje, conjuntamente, o Concerto Coral-Sinfônico programado para às 20 horas no Ginásio “Roberto Franco do Amaral Jr.” E do qual, participarão quatro corais a saber: Coral da UNICAMP, Coral da USP (Coralusp), Coral Infantil do Conservatório Musical Carlos Gomes da PUCC e Coral

Infantil Mário de Andrade de São Paulo. Os citados corais far-se-ão acompanhar da Orquestra Sinfônica Campineira (DIÁRIO DO POVO, 1973a, [n.p]).

A nota comunica, primeiramente, local, data e horário em que ocorreu a performance musical, dados que, em conjunto com outras notas e notícias que apresentam esse mesmo tipo de informação no decorrer das décadas de 1960 e 1970, possibilitam mapear a atividade dos coros em questão nesse período de tempo. É possível, com esse mapeamento, verificar o modo como eram estruturadas as temporadas artísticas desses grupos, evidenciando aspectos como periodicidade de apresentações musicais e a dinâmica de ocupação de espaços de performance.

Essa nota, em específico, não apresenta informações a respeito do repertório. Entretanto, o termo “Coral-Sinfônico” designa um tipo de repertório para coro e orquestra, em geral obras canônicas de grande extensão que exigem uma orquestra sinfônica convencional e um coro com um número considerável de participantes para conseguir um equilíbrio sonoro em relação à quantidade de instrumentistas de orquestra, como missas, oratórios, cantatas ou sinfonias que se utilizem dessa formação musical. A participação de múltiplos coros, informada na nota, condiz com essa proposta de repertório, considerando que os coros elencados eram formações que não teriam quantidade de coralistas suficiente para realizar uma performance de qualquer repertório coral-sinfônico caso não tivessem a colaboração de outros coros. Por depender de oportunidades para colaborações com outros grupos e espaços de performance de grande porte, também se trata de um formato de concerto que, em comparação com informações de repertório de outras notas e notícias do conjunto de fontes estabelecido para a pesquisa, era escasso na trajetória dos grupos.

Pelo fato de ter se utilizado do repertório coral-sinfônico para compor a programação, é possível também nortear o processo de pesquisa em direção à investigação de práticas vinculadas à tradição de performance de música de grandes salas de concerto ao qual esse repertório geralmente é vinculado, como a utilização de uma sonoridade vocal erudita, a formalidade dos espetáculos, e o uso de espaços de performance de grandes proporções.

Outra informação importante que a nota fornece são as instituições envolvidas na realização do concerto. São listadas entre essas instituições a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a extinta Faculdade Carlos Gomes, o Movimento Mário de Andrade<sup>2</sup>, a Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (SP) e o Tênis Clube de Campinas (SP). O CoralUSP, o Coral UNICAMP, o Movimento Mário de Andrade e

---

<sup>2</sup> Projeto da Comissão Estadual de Música, à época parte do Governo do Estado de São Paulo, quando o órgão estava sob administração de José Luis Paes Nunes (GABRIEL, 2021). O Movimento durou de 1973 a 1976 e tinha como objetivo promover ações de fomento e apoio de grupos corais paulistas, com a organização de ações como concertos, palestras, eventos corais em cidades do Estado (GABRIEL, 2021).

a Orquestra Sinfônica tinham como denominador comum, à época, o regente Benito Juarez, que atuou em todas essas instituições e provavelmente exerceu um papel agregador importante para a viabilização do concerto.

Esses são exemplos de algumas das informações que essas fontes podem fornecer e de algumas possibilidades de interpretação dessa documentação. que ilustram o potencial de exploração das notas jornalísticas para a pesquisa de práticas corais.

Quanto às notícias, são textos que diferem em quantidade e no grau de detalhamento das informações expostas, em geral fornecendo o mesmo tipo de informação que as notas providenciam ao leitor, mas contemplam o repertório apresentado, nomes de colaboradores, entre solistas, regentes titulares ou convidados e conjuntos instrumentais. Em notícias mais extensas, é possível encontrar também o nome de entidades promotoras de concertos, listagens completas de integrantes do coro com respectivo naipe vocal e um detalhamento de algumas escolhas de interpretação musical do regente do grupo para os concertos divulgados.

Em menor quantidade, há notícias a respeito de concertos que, à época de produção e publicação do texto, já haviam ocorrido, e que comunicam informações de como que se deu efetivamente a realização dos espetáculos, inclusive mudanças feitas de última hora na programação do evento que não são contempladas por notícias que fazem referências futuras a concertos. Entretanto, tal como as notas, a maior parte das notícias sobre concertos corais faz referência a realizações futuras.

Em nossa experiência de pesquisa, avaliamos que mesmo os textos mais enxutos escritos nesses formatos constituíram importantes fontes de pesquisa para compreensão de questões como a circulação de coros e músicos por instituições artísticas e pelos circuitos de cultura e entretenimento paulistas, a frequência e estruturação das atividades dos grupos no recorte de tempo pesquisado e a circulação e recepção de repertório musical.

Em notícia a respeito da turnê europeia do CoralUSP de outubro a novembro de 1973 em edição do Diário do Povo (1973b) , por exemplo, são detalhados quantidade de participantes, parte do repertório a ser apresentado, com nomes de peças musicais, compositores e eventuais arranjadores, quantidade de países visitados, data e local do primeiro concerto na Bélgica. Entretanto, essa notícia, diferentemente de outros textos do mesmo formato, destaca-se por apresentar depoimentos do regente Benito Juarez ao jornal, como o transcrito abaixo:

A ideia que se tem do Brasil chega a ser exótica. Eles imaginam que aqui as cobras andam nas ruas e que aqui é tudo rudimentar. Somente após as apresentações é que passam a entender que a cultura no Brasil é rica e que nosso País é um dos mais

progressistas. Por isso acho importante essa excursão, pois falando a língua universal da música ajudamos a mostrar uma foto real do Brasil. [...]

Nos EUA, após uma exibição do Coral, fui interpelado por um cidadão que queria saber onde estudei música. Disse simplesmente: “No Brasil, claro”. Ele não se conformou e fez a mesma pergunta umas quatro vezes. Estava em vias de apelar, porque o cidadão não entendia que no Brasil há elevado grau de estudo musical. (JUAREZ<sup>3</sup> *apud* DIÁRIO DO POVO, 1973b, [n.p.])

A turnê em questão foi feita em grande parte com repertório de música brasileira para coro, com destaque dado na notícia à música *Rumo Sol Espiral* do compositor suíço naturalizado brasileiro Ernst Widmer e aos arranjos de Damiano Cozzella de *Trio Elétrico* e *Chuva, suor e cerveja*, ambos de Caetano Veloso. Na fala de Juarez, há sobretudo uma preocupação no modo de retratar o Brasil e a cultura brasileira no exterior intrínseca ao planejamento da turnê, e que provavelmente se refletiu na escolha do repertório predominantemente nacional. Pelo depoimento de Juarez, também é visível que, para o regente, o valor da cultura musical brasileira provavelmente residia na produção feita através de um conhecimento musical formal, à época concentrado em escolas de música e conservatórios.

Portanto, como referências a eventos, em sua maior parte, futuros, essa documentação proveniente da imprensa periódica é evidentemente sujeita a omissão de informações, cancelamentos e mudanças de último momento na programação dos concertos, bem como a possíveis modificações de última hora na constituição do grupo de músicos envolvido nas performances.

Entretanto, mesmo no caso de concertos que não se concretizaram tal como anunciados pela imprensa, consideramos que os dados fornecidos por esses textos jornalísticos servem à pesquisa pelo fato de que informam repertórios, colaborações com músicos e ideais de interpretação musical que fizeram parte da prática do grupo em ensaios e no planejamento a longo prazo de temporadas artísticas.

Tanto as notas quanto as notícias foram especialmente relevantes no caso de coros de pequeno porte que não preservaram acervos próprios e que não tinham à época recursos financeiros para publicação de peças publicitárias nos veículos de imprensa. De fato, em nossa pesquisa, fontes de coros como o Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro e o Madrigal Klaus-Dieter Wolff foram estabelecidas quase que exclusivamente a partir desses formatos de texto jornalístico.

---

<sup>3</sup> Entrevista dada por Benito Juarez ao Diário do Povo especialmente para a elaboração da reportagem.

## As resenhas críticas de jornais: recepção da performance e ações de difusão do canto coral

Além dos textos do gênero informativo, o canto coral das décadas de 1960 e 1970 também foi temática de textos do gênero opinativo, no formato de resenhas críticas. As resenhas críticas, tanto de discos quanto de performances ao vivo, constituem opiniões pessoais de importantes críticos da época que fizeram parte da plateia de concertos, ou que analisaram a produção musical dos coros estudados registrada em disco. Embora caracterizem-se por um tipo de texto que demanda o olhar crítico por parte do pesquisador, pela subjetividade do conteúdo e pelos juízos de valor implícitos nas avaliações, as opiniões expressas adquirem relevância para a pesquisa na medida em que são pontos de vista expressos por autores que eram relevantes agentes culturais na sociedade.

As resenhas críticas apresentam informações principalmente a respeito da recepção do repertório apresentado em concertos. Há informações que figuram normalmente em notas e notícias, como data, local, repertório e músicos envolvidos nos concertos, mas diferentemente desses formatos, as resenhas críticas apresentam descrições mais detalhadas de aspectos relacionados à interpretação das músicas e são escritas e publicadas geralmente em um curto período de tempo posterior ao acontecimento das performances, incorporando ao texto eventuais mudanças de programação de última hora.

No caso da maior parte dos grupos, que não apresentam memórias ou depoimentos escritos por parte de integrantes de plateias de concerto preservados, as críticas musicais também constituem alguns dos poucos registros de impressões de espectadores da plateia de concertos. Léa Freitag, em uma resenha crítica de concerto do Madrigal Klaus-Dieter Wolff na Semana Coral ocorrida de 23 a 28 de outubro de 1979 em São Paulo, comenta: “Com calças de brim e camisas de malha coloridas, os 24 elementos do conjunto, sob a regência de Lutero Rodrigues, comunicaram-se com um público juvenil, na confraternização dos vinte anos.” (FREITAG, 1979, p. 16)

Destaca-se o fato de Freitag ter observado a indumentária do coro, constituída por trajés informais, e o público jovem com o qual o grupo dialogava, em se tratando de um coro que vinculava sua atividade a um repertório erudito. A atuação do Madrigal corresponde à de muitos dos coros de câmara de configuração semelhante que verificamos na pesquisa documental, como o Madrigal das Arcadas e o Madrigal Ars Viva de Santos (SP), com uma proposta de quebrar a formalidade das grandes salas de concerto tradicionais, tecer uma relação mais próxima com seu público e despertar o interesse de jovens para a atividade coral.

Em suas observações a respeito da performance, Freitag (1979) realiza o seguinte comentário:

As vozes masculinas e femininas graves mantiveram-se redondas, mas os sopranos se excederam um pouco no volume, abusando de sons guturais. O clima tenso de certas obras contemporâneas convida a um som mais áspero, o que levou a solista Heloísa Castellar Petri a uma emissão contraída, contra todas as leis da naturalidade. (FREITAG, 1979, p. 16)

Na resenha crítica, a autora não especifica o repertório do concerto, composto por obras dos brasileiros Heitor Villa-Lobos, Willy Corrêa de Oliveira, Manoel Dias de Oliveira, José Maurício Nunes Garcia, Gilberto Mendes, Roberto Martins, Bruno Kiefer e Luís Celso Rizzo (FREITAG, 1979). Em nossa pesquisa, também não tivemos acesso a outras fontes que mencionem o nome das obras que compõem o repertório do concerto. Entretanto, os compositores de vanguarda contemplados pela programação, como Corrêa de Oliveira e Mendes, cultivaram uma linguagem composicional experimental que abrange o uso de técnica expandida e sonoridades vocais não convencionais nas décadas de 1960 e 1970.

Desse modo, é provável que os “sons guturais”, de “emissão contraída” e contrários a “todas as leis da naturalidade” na percepção de Freitag correspondam a esse conteúdo sonoro experimental do repertório de Vanguarda Brasileira do concerto, principalmente em consideração ao fato de que a autora constituía, à época, uma crítica de arte com formação vocal lírica, aluna da cantora fluminense Vera Janacópulos.

A resenha, portanto, fornece subsídios para maior compreensão de como ocorreu a recepção desse repertório de Vanguarda em São Paulo, bem como por parte de uma tradição de ensino e performance de canto erudito preestabelecida localmente.

Semelhantemente, na resenha de J. Jota de Moraes (1974) sobre o disco Coral Universidade de São Paulo (1974), gravado pelo coro homônimo, há as seguintes considerações a respeito do repertório do grupo:

Recompensar o público com doses dessas músicas fúteis de que ele está obturado de ouvir no rádio e na TV é, por um lado, não acreditar no seu poder criativo e, por outro é querer apagar as diferenças – de resto fundamentais – que existem entre a área de criação e as do mercado e do folclore [...]

(Os arranjos das músicas populares são creditados a Damiano Cozzella que se encarregou de colocar uma série de “la-ri-la-lás” e de “bum-bum-buns” para ver se conseguia tirar polifonia da monodia. Não conseguiu mais do que alguns contracantos vulgares e sem graça. Como esse ex-músico de vanguarda é conhecido pelo humor, será que ele trabalhou nesses “desarranjos” ao nível do cinismo? Só se for isso, pois fazer cantores com voz empostada cantarem frevo é a mesma coisa do que pedir para Maria Bethânia cantar a Cena da Loucura da “Lucia de Lammermoor”...) (MORAES, 1974, [n.p.]

Moraes (1974) refere-se a uma característica importante da proposta artística do Coral Universidade de São Paulo (CoralUSP), que se destacou por uma maior aproximação da música popular brasileira, especialmente a MPB e a música popular urbana em geral. O disco em questão refletia essa aproximação, abrangendo desde música erudita a música de autores como Dorival Caymmi e Caetano Veloso, feitas em arranjos para coro de Damiano Cozzella.

Para Protásio (2018) e Oliveira (1999), no período logo posterior à dissolução do canto orfeônico, a prática de música popular brasileira foi intensificada por meio da produção e performance de arranjos corais no ambiente coral brasileiro. Para ambos, esse fenômeno simbolizou principalmente uma abertura do canto coral brasileiro, no qual anteriormente predominavam o repertório erudito e o folclore, à música popular massivamente veiculada por meio da indústria fonográfica, do rádio e da televisão (PROTÁSIO, 2018; OLIVEIRA, 1999).

Nesse contexto, grupos como o CoralUSP, que atuam em constante colaboração com arranjadores, provavelmente desempenharam um papel importante na aproximação do canto coral à música popular brasileira. Segundo Cunha (2016), Cozzella era um compositor vanguardista que se voltou na década de 1960 para a música popular, justamente por ter representado parte de uma cultura de massa mais acessível à população, tanto na linguagem musical quanto nos meios de difusão. Como compositor de formação musical conservatorial, seus arranjos conferem à música popular uma sonoridade coral erudita.

O modo como o crítico J. Jota de Moraes retrata como nociva essa relação do CoralUSP e de Cozzella com a música popular brasileira, por sua vez, suscita reflexões importantes a respeito da atividade coral do período, especialmente a recepção desse repertório por parte dos coros e de seu respectivo público, historicamente ligados às práticas musicais de conservatórios e de grandes salas de concerto. Há sobretudo na resenha do crítico a existência de um falso dualismo música popular *versus* música erudita, e uma imagem evidentemente negativa de iniciativas que, como os arranjos de Cozzella, atuam entre os universos popular e erudito. A música popular veiculada em rádio ou televisão também é invariavelmente caracterizada como algo negativo.

E, por último, há na resenha o comentário a respeito da sonoridade vocal utilizada pelo grupo para cantar frevos, que não apenas reforça a percepção do autor de que o erudito e o popular constituem universos distintos que não devem se misturar, mas também fornece informações importantes a respeito da prática coral de música popular do próprio CoralUSP. A realização de uma gravação de arranjos de música popular brasileira com “voz empostada”, o que de fato pode ser verificado pela audição do disco, indica que essa incursão do canto coral na música popular promovida pelo grupo não foi feita com uma adequação à estética do canto popular, que já se diferenciava do canto erudito nas décadas de 1960 e 1970.

É importante ressaltar que a construção de uma sonoridade coral que se aproximasse do canto popular provavelmente era incipiente à época do disco, não apenas por constituir uma prática nova. Há também o fato do grupo ter sido formado por músicos amadores que provavelmente tiveram formação e vivências com música coral relacionadas ao canto erudito e sua sonoridade, e de os arranjos feitos por Cozzella serem, em última análise, peças musicais que exigiam dos músicos uma técnica vocal erudita.

É possível também encontrar textos em que o autor da resenha emite opiniões nas quais expõe sua própria percepção do ambiente coral e cultural da época. João Caldeira Filho afirma, em resenha crítica de livro:

Das experiências até então realizadas resultou a conclusão de ser o canto coral o meio por excelência de levar todos à música e a música a todos, como um primeiro passo – o passo normal, necessário, por ser o modo natural e espontâneo de expressão humana – em iniciação musical. Revelem-me tratar o problema em termos paulistas, os de meu conhecimento, e não em termos do sul do País, onde a etnia germânica, propensa ao canto e à música em conjunto, produzira já os frutos que só mais tarde outras regiões começaram a colher.

É admirável o surto de música coral atualmente em desenvolvimento em nosso Estado. O Movimento Villa-Lobos e sua expansão sob o título Movimento Mario de Andrade, têm realizado festivais anuais de suma importância e neste fim de ano tivemos também valioso Festival de Música Sacra, desenvolvido em 9 concertos. [...]

Assim, a situação geral está a indicar ser este o momento oportuno para passarem esses jovens regentes de coros à regência de orquestra e, paralelamente, estender-se das vozes aos instrumentos sinfônicos à prática coletiva da música pela juventude, principalmente nas escolas. As orquestras juvenis virão variar e prolongar a ação comunitária da música e enriquecer sobremodo a dinâmica individual, social e criadora da nossa mocidade. (CALDEIRA FILHO, 1973, p. 300)

Pela resenha de Caldeira Filho (1973), é possível identificar alguns dos movimentos artísticos que estruturaram as iniciativas de fomento e divulgação do canto coral paulista à época.. O Movimento Mario de Andrade, mencionado por Caldeira Filho, foi um movimento que promoveu eventos, concursos e ações de fomento à formação de grupos corais e regentes no ambiente coral da capital e, após ser incorporado pelo Governo do Estado em 1974, expandiu-se para o interior paulista (GABRIEL, 2020). Semelhantemente, o Movimento Villa-Lobos, ao qual o autor se refere, foi um movimento da Comissão Estadual de Música da Secretaria de Turismo do Estado de São Paulo que fomentou a atividade coral em polos em cidades do interior (GABRIEL, 2020). Caldeira Filho (1973), portanto, tem a percepção de que vivenciava à época uma fase de plena atividade do canto coral em São Paulo, devido principalmente a movimentos musicais que fomentavam a organização de grupos pelo Estado e a festivais corais.

## Os textos jornalísticos e os espaços publicitários de jornal como meio de divulgação da atividade coral.

É também possível identificar que, para além da crítica de arte que exerciam, críticos como Caldeira Filho provavelmente também contribuíram para a divulgação e incentivo à formação e manutenção de grupos, projetos e iniciativas no movimento coral de São Paulo que precisavam de espaços de divulgação de suas atividades, como agentes culturais que ocupavam posições de poder no cenário cultural de São Paulo.

É presente na resenha a concepção do canto coral enquanto meio de musicalização e democratização da música, evidente sobretudo como um preâmbulo à prática orquestral. Em nossa experiência de pesquisa na imprensa, essa é uma concepção comum aos dirigentes culturais que moldaram o canto coral brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, e que guiou ações de ensino e difusão da música coral após a dissolução do canto orfeônico. José Luís Paes Nunes, jornalista de *O Estado de S. Paulo* que fundou a Juventude Musical de São Paulo e idealizou tanto o Movimento Mário de Andrade quanto o Movimento Villa-Lobos, afirmou em depoimento: “O coral é acima de tudo uma associação. E é muito mais fácil reunir gente com o coral, que todo mundo canta e pode cantar, não importando muito o nível cultural.” (PAES NUNES, 1975, p. 42).

O Movimento Mário de Andrade, a Juventude Musical de São Paulo e o Movimento Villa-Lobos foram movimentos que, no âmbito das diferentes propostas e ações que propunham, protagonizaram iniciativas de fomento ao canto coral em São Paulo que incluíam cursos de formação para regentes, organização de eventos para divulgação e disseminação do canto coral e forneciam suporte pedagógico para a manutenção de grupos corais, especialmente escolares.

Essas ações de formação, divulgação e manutenção do trabalho de conjuntos corais eram elementos constituintes do projeto político-pedagógico do canto orfeônico, que embora abrangesse apenas o canto escolar, influenciou a prática coral fora das escolas. Com a gradual dissolução do canto orfeônico após a morte de Heitor Villa-Lobos em 1959, e com a retirada da música como componente curricular obrigatório da Educação Básica em 1971, toda essa estrutura de amparo e fomento ao canto orfeônico respaldada pelo poder público também foi dissolvida, ao menos no âmbito das políticas públicas. Os movimentos, portanto, possivelmente foram criados em reação a essas transformações estruturais importantes.

A divulgação das atividades desses movimentos era comum por parte de jornais paulistas, e pelo envolvimento de Paes Nunes, especialmente de *O Estado de São Paulo*. A existência desses movimentos e sua associação a um importante veículo de imprensa sediado em São Paulo indicam que *O Estado de S. Paulo* provavelmente desempenhou um papel importante na conquista de um importante espaço de divulgação das atividades corais de São Paulo e na viabilização de ações de incentivo à prática coral em um período histórico imediatamente após o canto orfeônico.

E embora não se trate de um gênero propriamente jornalístico, os anúncios publicitários veiculados pela imprensa também foram importantes para o mapeamento de concertos corais. Há como destaque *Temporada Coral*, anúncio promovido pela Juventude Musical de São Paulo no jornal *O Estado de S. Paulo*, que constitui outra evidência do envolvimento do veículo com o movimento fundado por Nunes Paes. Publicado por mais de um dia da semana entre os anúncios publicitários pagos na seção de entretenimento do jornal, *Temporada Coral* era um anúncio que divulgava gratuitamente, em uma única peça publicitária, apresentações musicais de coros de todo o Estado de São Paulo por iniciativa do Centro de Expansão Coral da Juventude Musical de São Paulo (GABRIEL, 2020). Para divulgar suas atividades, os regentes de coros paulistas enviavam sua programação de concertos do mês por correio à Juventude Musical de São Paulo (GABRIEL, 2020).

A *Temporada Coral* não teve periodicidade fixa, mas a presença regular verificada em vários exemplares de *O Estado de São Paulo* publicados dentro de uma mesma semana durante todos os meses do ano evidenciam uma constância relevante para a divulgação da atividade desses corais.

Com sua publicação, *Temporada Coral* contemplou coros de diversas propostas artísticas e fez com que o canto coral paulista conquistasse um espaço importante em um veículo de comunicação de grande porte. A publicidade gratuita possivelmente desempenhou um papel importante na divulgação do trabalho de pequenas organizações corais que sobreviviam com poucos recursos para pagar anúncios publicitários em jornais como *O Estado de S. Paulo*.

Como resultado da pesquisa, mapeamos atividades documentadas na imprensa dos seguintes coros que fizeram parte do ambiente coral de São Paulo: a Camerata Vocal de São Paulo, o Collegium Musicum, o Coral Evangélico de São Paulo, o Conjunto Coral Clube Atlético Paulistano, o Coral Cantum Nobile, o Coro Luther King, o Coral do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz, da Faculdade de Medicina da USP, o coral da Comissão Estadual de Música de São Paulo, o Coral da UNICAMP, o Coral Falado da Universidade de São Paulo, o Madrigal Musicaviva de São José dos Campos (SP), o Coral do Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, o Madrigal das Arcadas, o Coral Universidade de São Paulo, o Madrigal Klaus-Dieter Wolff, o

Coral da Geo-História da USP, o Coral Misto da Escola de Música de Piracicaba, o Madrigal da Juventude Musical de São Paulo, o Coral da Sociedade Pró-Música Sacra, o Coral Popular Misto, o Coral Misto da Escola de Música de Piracicaba, o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo, o Madrigal Revivis, o Coral Pró-Música Sacra, o Cantoria Ars Sacra e o Madrigal Feminino da Escola de Música de Piracicaba.

Entre os grupos de fora do Estado de São Paulo, identificamos a presença no ambiente coral paulista a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro (RJ), o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte (MG), o Madrigal da Universidade Federal da Bahia (BA), o Ars Nova – Coral da Universidade Federal de Minas Gerais (MG), o Conjunto Roberto de Regina do Rio de Janeiro (RJ) e a Camerata Ars Nova de Curitiba (PR).

Essa lista certamente não contempla a totalidade da atividade coral de São Paulo. Entretanto, inclui uma série de coros que tiveram visibilidade na imprensa que, com poucas exceções, não constituíram e preservaram um acervo institucional próprio e que mantiveram atividade artística regular na cidade. É uma lista que também evidencia a diversidade de propostas artísticas dos coros do período, abrangendo coros dedicados a um único repertório, como o Coral Pró-Música Sacra e o Cantoria Ars Sacra, coros associativos, como o Coral do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz e o Conjunto Coral Clube Atlético, os coros relacionados a instituições religiosas, como o Coral Evangélico de São Paulo, entre outros grupos

## Considerações Finais

As fontes provenientes da imprensa fornecem informações relevantes ao mapeamento da atividade artística de conjuntos corais e à pesquisa musicológica, como os mecanismos de divulgação da produção artística utilizados pelos coros, as redes de circulação de repertórios e de agentes culturais do ambiente coral de São Paulo, a ocupação de locais de performance musical da cidade e a influência de determinadas tradições de performance musical sobre sua atividade coral. Os documentos possibilitam a identificação de coros e de seus respectivos participantes, não apenas informando quem são, como também sua história e sua trajetória artística. As informações relativas a instituições promotoras de concertos e instituições mantenedoras de conjuntos corais possibilitam mapear também as relações institucionais que sustentaram as práticas corais e sua difusão.

Essas fontes mostram que a atividade coral que não tinha vinculação direta com instituições artísticas tradicionais, como teatros, casas de ópera e conservatórios, apresenta uma diversidade de propostas artísticas, estruturas administrativas e relações institucionais.

Por meio desse tipo de fonte, além do fornecimento de dados, é possível discutir várias temáticas que emergem dos textos jornalísticos, a exemplo de disputas estéticas, a discussão do que é cultura brasileira e cultura de massa nas décadas de 1960 e 1970, a adesão crescente a um repertório de música popular brasileira de origem urbana entre coros predominantemente estruturados em práticas de performance eruditas, entre outras temáticas.

O caso do envolvimento de entidades como a Juventude Musical de São Paulo e o Movimento Mário de Andrade com o jornal *O Estado de S. Paulo* também indica que, mais do que um papel de divulgação artística, setores da imprensa brasileira possivelmente contribuíram ativamente para o fomento de práticas corais em uma época de mudanças estruturais profundas no canto coral no país.

A imprensa, portanto, no âmbito das peças publicitárias e dos gêneros jornalísticos mais comuns à divulgação de atividades corais, fornece fontes para maior compreensão do que constituía a prática coral independente na cidade no período histórico estudado e dos meios de circulação e de divulgação de sua produção artística. Sua exploração mostra-se especialmente relevante em um contexto em que a maior parte dos grupos pesquisados eram coros de atividade independente que não tinham recursos financeiros para divulgar suas atividades, tinham poucas incursões nos meios de comunicação de massa e em que poucos preservaram acervos musicais próprios. Em última análise, constitui um tipo de fonte de importância evidente para o estudo das práticas corais brasileiras. O presente artigo apresenta apenas algumas dessas potencialidades para a pesquisa em Canto Coral, e certamente não esgota as possibilidades exploratórias dessa documentação de valor histórico evidente.

## Referências

- ANCONA LOPEZ, A.P. Arquivos pessoais e as fronteiras da arquivologia, *Revista Gragoatá*, 15 (2), p. 69-82, 2003.
- CALDEIRA FILHO, João. Piano, Coral e Orquestra: ou sobre um livro que ensina a reger, *O Estado de São Paulo*, 21 out 1973, p. 300.
- COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical', in Cotta, A. e Sotuyo Blanco, P. (orgs.) *Arquivologia e Patrimônio Musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. pp. 15-37.
- CUNHA, Alberto. (org.) *Arranjos corais de Damiano Cozzella*. São Paulo: EDUSP, 2016.
- DIÁRIO DO POVO. [Recorte de Jornal] Concerto Coral-Sinfônico no Tênis, 27 jun 1973a, [n.p.]
- DIÁRIO DO POVO. [Recorte de Jornal] Coral da USP: 2 meses em 15 países europeus, 28 set 1973b, [n.p.]. Depoimento de Benito Juarez ao jornal.

- FREITAG, Léa. Altos e baixos nas vozes do Madrigal. *O Estado de São Paulo*, 27 out 1979, p. 16.
- GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. (2020) A Juventude Musical de São Paulo (JMSP): O movimento coral paulista das décadas de 1960 e 1970 e transformações na educação musical, VII Semana de Educação Musical IA Unesp. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 23-27 set 2019. Disponível em: <https://www.viisemiaunesp.com.br/anais>. Acesso em: 6 maio 2020.
- MARQUES DE MELLO, José.; ASSIS, Francisco. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. *Revista Intercom*, 39 (1), pp. 39-56, 2016.
- MORAES, J. Jota de. [Recorte de Jornal não identificado] Qualidade, este coral tem. Mas como entender seu repertório?, 9 nov 1974, [n.p]
- NUNES PAES, José Luiz. Depoimento a Paulo de Tarso Costa. *In: COSTA, Paulo de Tarso. ‘Nas ruas da cidade, um dos frutos da Juventude Musical’, O Estado de São Paulo*, 14 dez 1975, p. 42.
- OLIVEIRA, Sérgio Alberto (1999) Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284017/1/Oliveira\\_SergioAlbertode\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284017/1/Oliveira_SergioAlbertode_M.pdf). Acesso em: 6 maio 2020.
- PROTÁSIO, André. Arranjos para coros. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2018.



# *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso: análise interpretativa para montagem da obra em formato remoto

Denise Castilho de Oliveira Cocareli  
Universidade de São Paulo  
[denise.musica@gmail.com](mailto:denise.musica@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa de doutorado em andamento. Propomos uma análise interpretativa da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), para coro a cappella a seis vozes (SSMsTTB), de Lindembergue Cardoso (1939-1989), elaborada para a montagem da obra em formato remoto, a partir de gravações individuais de coralistas junto ao Coro de Câmara Comunicantus. Para a análise utilizamos como principal ferramenta o Referencial de Análise Silva Ramos (2003), abordagens propostas por Rink (2019) e autores que tratam da produção de Lindembergue Cardoso, como Pérez (2009) e Gomes (2002). O trabalho está dividido em três partes: primeiro apresentamos o processo de escolha da obra, tendo em vista o momento singular em que a montagem aconteceu e entendendo, também, a escolha do repertório como uma importante decisão analítica e interpretativa do performer; na segunda parte trazemos uma visão geral da peça com suas principais características musicais, seus aspectos contextuais, questões notacionais e a grande estrutura formal; na terceira parte abordamos o tratamento dado aos materiais musicais de forma mais específica, a partir da divisão formal estabelecida. Como parte das considerações finais, observamos que o compositor adota diferentes procedimentos composicionais, tendo como objetivo central o desenvolvimento de novas texturas e exploração timbrística. Também observamos que as condições estabelecidas pelo distanciamento social durante a pandemia de Covid-19 modificaram as possibilidades de montagem de repertório, mas não necessariamente diminuíram a qualidade artística e o nível técnico. Junto com as inúmeras adaptações emergiram novos conhecimentos e diferentes abordagens pedagógicas e possibilidades interpretativas.

**Palavras-chave:** Lindembergue Cardoso; Coro Virtual; Análise Musical; Repertório Coral Brasileiro do Século XX; Performance Musical

## *Dona Nobis Pacem Op. 28*, from Lindembergue Cardoso: interpretative analysis for the creation of the piece in remote format

**Abstract:** This paper presents partial results of a doctoral research in progress. We proposed e an interpretative analysis of the piece *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), for a cappella choir for six voices (SSMsTTB), by Lindembergue Cardoso (1939-1989), elaborated for the montage of the work in remote format, from individual recordings of choir singers with Comunicantus Chamber Choir. For the analysis we use as a main tool the Analysis Referential Silva Ramos (2003), approaches proposed by Rink

(2019) and authors who deal with the work of Lindembergue Cardoso, such as Pérez (2009), Gomes (2002) and Nogueira (2012). The work is divided into three parts: first we present the process of choice of the work, having in mind the singular moment in which the montage happened and understanding the choice of the repertoire as an important analytical and interpretative decision of the performer; in the second part we bring an overview of the piece with its main musical characteristics, its contextual aspects, notational issues and the great formal structure; in the third part we approach the treatment given to the musical materials in a more specific way, from the formal division established. As part of the final considerations, we observe that the composer adopts different compositional procedures, having as a central objective the development of new textures and timbral exploration. We also observed that the conditions established by the social distancing during the Covid-19 pandemic modified our possibilities of mounting repertoire, but did not diminish the artistic quality and technical level. Along with the numerous adaptations emerged new knowledge and different pedagogical approaches and interpretive possibilities.

Keywords: Lindembergue Cardoso; Virtual Choir; Music Analysis; Twentieth-Century Brazilian Choral Repertoire; Musical Performance

## Introdução

Em 2020, com o advento da pandemia pelo novo coronavírus e subsequente isolamento social, vivenciamos uma ruptura nos modelos de ensaio e performance estabelecidos. Em decorrência dos altos riscos de contágio, a atividade coral foi uma das primeiras a ser interrompida e uma das últimas a retornar nos moldes “tradicionais”. Como é de conhecimento público, os ambientes de concerto e salas de ensaios foram fechados e, para que muitas práticas fossem mantidas, foi necessária uma mudança imediata. Com o aporte tecnológico, as transformações aconteceram de forma bastante rápida: menos de um mês após o decreto de implantação da quarentena, grupos vocais e corais estavam produzindo vídeos feitos a partir de gravações individuais, que tomaram o lugar das apresentações presenciais.

Nosso trabalho foi produzido no contexto do isolamento social, a partir de uma prática coral virtual. Neste texto propomos uma análise interpretativa da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), obra para coro a cappella a seis vozes (SSMsTTB), do compositor Lindembergue Cardoso (1939-1989), elaborada para a montagem da obra em formato remoto, a partir de gravações individuais de coralistas junto ao *Coro de Câmara Comunicantus*, durante o segundo semestre de 2020.

Segundo Graetzer, um dos autores do livro *El Director de Coro*: “Interpretar uma obra musical significa dar-lhe vida sonora, com ênfase na palavra ‘vida’; isto acontece ao dar sentido musical aos elementos estruturais (e textuais na música vocal) que a configuram através da expressão.” (GALLO, GRAETZER, NARDI e RUSSO, 2006, p. 105, tradução nossa)<sup>1</sup>. O autor defende a ideia de que se chega à expressão coerente de uma obra através do manuseio adequado dos aspectos musicais que a englobam, como fraseado, articulação, dinâmica, tempo, entonação tímbrica, dentre outros. Também aponta que, para compreender e manejar bem esses elementos, “é necessário abordar analiticamente os diferentes aspectos construtivos que compõem uma obra musical” (Idem, p. 107, tradução nossa)<sup>2</sup>. Outros importantes manuais de regência coral, como Thomas (1971); Kohut e Grant (1990); Ericson, Ohlin e Spangberg (1976) e Garretson (1998), também destacam a importância do estudo analítico da obra e partitura para a tomada de decisões interpretativas do regente, bem como para o preparo do coro.

---

<sup>1</sup> Interpretar una obra musical significa darle vida sonora, com énfasis sobre la palabra “vida”; esto sucede al dar sentido musical a los elementos estructurales (y textuales em la música vocal) que la configuran a través de la expresión.

<sup>2</sup> (...) es necesario acercarse analíticamente a los distintos aspectos constructivos que configuran una obra musical.

Em seu artigo bastante conhecido *Análise e (ou?) Performance*, Rink (2019) defende que a análise musical feita pelos intérpretes é parte integral do processo da performance, entendendo o processo analítico (em suas diferentes formas) como o “estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las” (RINK, 2019, p. 20). Ao apresentar diferentes discussões sobre análise em performance, Rink destaca que alguns dos aspectos encontrados em uma análise rigorosa feita por um teórico, por exemplo, não serão, necessariamente, expostos em uma performance, mas podem contribuir para a resolução de diferentes problemáticas encontradas no preparo de uma obra – sejam elas dificuldades técnicas ou até mesmo relacionadas ao preparo psicológico do intérprete:

As demonstrações de unidade motivicas, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa performance poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade motivica numa determinada peça possa provar-se útil ao intérprete. (...) tentar recriar a análise em termos de som seria duvidoso, por mais valioso que seja o conhecimento do processo e das relações implícitas na análise ao se construir uma interpretação.

No entanto, o estudo da análise mais rigorosa pode ajudar os intérpretes a resolver certos problemas técnicos e conceituais (...), assim como memorizar e combater a ansiedade na performance. (Idem, p. 24)

Rink (Idem, p. 25) sintetiza em cinco pontos, aspectos que são muito relevantes na discussão da análise feita por interpretes: (1) devemos considerar a temporalidade da performance; (2) levar em consideração que o objetivo principal desse tipo de análise é “descobrir o contorno da música em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la”; (3) entender que “a partitura não é ‘a música’; a ‘música’ não se restringe à partitura”; (4) lembrar que “decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas”; (5) levar em conta que a “ ‘intuição informada’ guia, ou pelo menos influencia o processo da ‘análise de performers’, embora uma abordagem mais deliberadamente analítica possa ser igualmente útil”.

Outra questão bastante importante que Rink enfatiza em seu texto é que a análise feita pelos performers acontece no processo de formulação de uma interpretação, durante o estudo (teórico e prático) da obra, e na sua reavaliação. O autor apresenta essa questão a partir da ótica do instrumentista performer, mas vemos que o processo ocorre de forma bem parecida com o interprete regente: o estudo analítico ocorre tanto no preparo individual da obra, que antecede o trabalho com o coro (no nosso caso), quanto no momento do ensaio, no qual temos uma resultante sonora concreta, em que vivenciamos musicalmente as escolhas interpretativas e onde emergem outras ideias, modificando, por vezes, decisões tomadas no

estudo individual. No caso da montagem da obra feita de forma remota – a partir de gravações individuais dos coralistas –, observamos que esse processo analítico também é muito presente na tomada de decisões durante o trabalho de mixagem da peça, que gera o produto final da performance.

Rink propõe o termo “intuição informada”, referindo-se ao processo intuitivo que permeia escolhas interpretativas, mas que é sustentado por uma bagagem de experiência artística e de estudo, e não fruto do mero acaso. Marco Antonio da Silva Ramos corrobora a ideia da intuição proposta por Rink. Segundo Ramos (2003, p. 45), “a atividade do intérprete frente a uma obra escrita é sempre a de enfrentar um enigma. Sua interpretação traz uma tentativa de solução para o enigma, porém ele nunca poderá dizer que encontrou a solução definitiva”.<sup>3</sup> De forma a decifrar e criar sua interpretação do enigma, o performer “recorre à Análise, Musicologia de modo mais amplo e sempre à sua **intuição** e sensibilidade. Os pesos entre **intuição**, história e capacidade analítica variam de intérprete para intérprete e até mesmo entre diferentes épocas da vida de um mesmo intérprete” (Idem, p. 47, grifo nosso).

Em nossa proposta de análise interpretativa utilizamos como principal ferramenta o Referencial de Análise Silva Ramos (apresentado em sua Livre Docência citada acima), formulado a partir de questões que abrangem aspectos contextuais da obra e buscam uma investigação profunda dos parâmetros musicais adotados pelo compositor, como o ritmo, relações frequenciais (estudos das alturas), questões tímbricas e texturais, uso do silêncio, aspectos estruturais, relações texto-música e desafios técnicos. Para Ramos, “conceber interpretativamente uma obra é pensar do menor elemento às estruturas mais gerais sem perder o sentido do todo nem do detalhe. E então a concepção da obra chega através de um modo analítico-sintético” (Idem, p. 73). No processo de formulação da análise respondemos ao questionário proposto por Ramos de forma sistemática. Além deste referencial, também adotamos técnicas analíticas propostas por Rink no texto supracitado, como a elaboração de gráficos de dinâmica e redução rítmica – neste último seguindo um caminho mais próximo da proposta schenkeriana do que a sugerida pelo autor.

Nossa análise interpretativa está dividida em três partes principais. Primeiro apresentaremos o processo de escolha da obra, tendo em vista o momento singular em que a montagem aconteceu e entendendo, também, a escolha de uma peça a ser executada como a primeira decisão analítica e interpretativa do performer. Na segunda parte, traremos uma visão geral da obra com suas principais características musicais, seus aspectos contextuais, questões

---

<sup>3</sup> O autor denomina como **enigma** “algo que nunca se pode decifrar realmente, um desafio que, embora se tente infinitamente, por definição, nunca será desvendado, e chamo Charada algo que que, trabalhando aplicadamente, com método e intuição, pode ser desvendado, resolvido (RAMOS, 2003, p. 45).

notacionais e a grande estrutura formal. Em seguida, na terceira parte abordaremos o tratamento dado aos materiais musicais de forma mais específica, a partir da divisão formal estabelecida.

## Processo de escolha da obra

Em seu artigo *Defining the Virtual Choir*, publicado na edição de dezembro de 2020 do periódico *The Choir Journal*, Cole Bendall propõe uma definição para a prática coral virtual a partir da compreensão do que seria a atividade coral presencial, que o autor denomina como “Coro Síncrono” (tradução nossa)<sup>4</sup>. Segundo Bendall, dentre inúmeros aspectos que configuram a prática coral presencial, um dos que mais se afasta do contexto virtual é a relação da presença do grupo em um espaço físico comum, mesmo que haja algum tipo de distanciamento em decorrência de fatores acústicos, interpretativos ou aspectos não musicais (como limitações físicas de um determinado espaço, por exemplo); a sensação pessoal do canto coletivo simultâneo, que difere da prática vocal individual; e o baixo custo da atividade, levando em conta que cada coralista é seu principal instrumento. Porém, existem outros princípios do coro síncrono que podem ser transferidos para a prática remota, como a relação social de pertencimento a um corpo coletivo e a intenção de transmitir uma mensagem determinada por meio dos textos cantados, além de aspectos musicais propriamente ditos. Para Bendall, o “coro virtual apresenta novas maneiras de performance musical e colaboração adotando o modelo de funcionamento da música coral [tradicional e presencial] como seu principal quadro de referência” (Bendall, 2020, p. 73, tradução nossa).<sup>5</sup>

Ainda segundo o mesmo autor, ao que tudo indica, o termo “coro virtual” foi usado pela primeira vez em 2009, em uma gravação da peça *Sleep* para coro *a cappella* (SATB), de Eric Whitacre, dirigida e editada por Scott Haines. Segundo consta no site oficial de Whitacre<sup>6</sup>, o compositor teve a ideia da montagem da música em formato remoto a partir de um vídeo que recebeu de uma admiradora de seu trabalho, cantando a linha do naipe de sopranos da mesma obra. A partir disso, Whitacre imaginou como seria se 100 cantores gravassem suas respectivas partes utilizando uma mesma referência de áudio. A ideia culminou no projeto *Virtual Choir*, que teve seis edições próprias (a última lançada em 2020) e dois projetos parceiros.

---

<sup>4</sup> Synchronous Choir.

<sup>5</sup> [...] virtual choir presents new modes for musical performance and collaboration using the model of choral music making as its key frame of reference.

<sup>6</sup> *Virtual Choir 1: Lux Aurumque*. Disponível em <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/history/vc1-luxaurumque>. Acesso em maio de 2023.

O projeto de Whitacre já tinha grande projeção antes da pandemia, mas tornou-se o trabalho de referência para os coros que, obrigatoriamente, migraram para o ambiente virtual no período do isolamento social. Em seu texto *Coro Virtual: de Eric Whitacre aos coros amadores*, Susana Cecília Igayara-Souza (2020) discute questões relacionadas à prática do canto coral em formato remoto a partir da experiência do *Virtual Choir*:

Nos meus cursos de repertório coral, ele já é tema há muito tempo. Em 2009, Whitacre iniciou esse processo que foi ganhando escala: cada vez mais vídeos, mais pessoas, mais países representados (com brasileiros entre eles, é claro). A ideia principal é a formação de um coro "virtual", porque nunca se reunirá ao vivo. E o uso da tecnologia é o que permite essa "união" de cantores, a partir de um guia gravado em vídeo com o próprio compositor regendo (ele sempre usa suas próprias obras editadas). Quando o primeiro Virtual Choir foi lançado, a sincronização de tantos vídeos pareceu um projeto muito ambicioso, e muito caro. (IGAYARA-SOUZA, 2020, p. 2)

Durante o período de quarentena, a questão dos custos tecnológicos foi um fator decisivo para muitos grupos que optaram pela suspensão das atividades ou regentes que multiplicaram suas funções de trabalho. O *Coro de Câmara Comunicantus*, grupo com o qual desenvolvíamos nossa pesquisa à época, assim como outros coros, manteve seu trabalho de forma remota e passou a realizar seus ensaios – bem como outros encontros – por meio de plataforma de videoconferência *Zoom*, até meados de 2022. Muitos grupos, após alguns meses de isolamento mais rígido, retomaram as atividades a partir dos protocolos sanitários estabelecidos, cantando com máscaras, distanciamento entre os cantores e/ou divisórias de acrílico, como também buscando locais abertos para ensaios – com mais ventilação natural.

Observamos que foi necessária uma adaptação com relação ao nível de dificuldade do repertório para a montagem de obras de forma remota, principalmente em coros amadores. Além do uso das plataformas de videoconferência, os regentes que optaram pelo trabalho à distância precisaram tomar contato com recursos de edição e mixagem, produzir materiais didáticos e de apoio, que demandaram habilidades específicas antes não usuais ou essenciais<sup>7</sup>.

O *Coro de Câmara Comunicantus*, era um dos núcleos do *Comunicantus: Laboratório Coral*, e constituiu um projeto do Departamento de Música da ECA-USP, estando em atividade de 2013 a 2022. Desde 2019 o projeto era coordenado por Susana Cecília Igayara-Souza e tinha como regente titular Marco Antonio da Silva Ramos. O projeto era dividido em dois eixos de trabalho, que tinham por objetivo o ensino e a prática da performance coral, assim como a

---

<sup>7</sup> Em recente tese defendida na Universidade de São Paulo acerca dos processos relacionados à prática coral no ambiente virtual, José Luiz Ribalta (2022) discorre minuciosamente sobre os equipamentos e procedimentos adotados na prática coral à distância, a partir de experiência durante o período do distanciamento social imposto pela pandemia da Covid-19.

produção de materiais didáticos. Como consta no site institucional do *Comunicantus*, o grupo que integra o projeto era:

(...) formado por bolsistas de graduação, com participação também de alunos de pós-graduação. Os coralistas estão matriculados na disciplina Prática de Coro de Câmara. O projeto tem por objetivo a especialização no repertório camerístico e a preparação para a atividade profissional.

É um projeto aberto para alunos de toda a USP. No eixo de performance é necessário ter leitura musical, técnica vocal e experiência coral anterior. Para os alunos do Doutorado em Performance, o projeto permite o aprofundamento na regência coral, uma vez que atuam como assistentes do professor Marco Antonio da Silva Ramos e acompanham toda a dinâmica de ensaios do grupo.

O eixo de material didático é interdisciplinar, trabalhando aspectos ligados à tecnologia, mídias eletrônicas, produção de texto, tradução, editoração de partituras, gerenciamento de dados, entre outros aspectos.<sup>8</sup>

A equipe de trabalho do coro, dirigida por Marco Antonio da Silva Ramos e constituída pelos pós-graduandos, se reunia semanalmente para discutir os planejamentos e organização dos ensaios, escolha de repertório, bem como os desafios técnicos-vocais e estratégias adotadas para o preparo das obras. No ano de 2020, o grupo realizava dois ensaios semanais com 2 horas e 40 minutos de duração – que foram mantidos mesmo com a interrupção das atividades presenciais. As ações foram reestruturadas ao início do isolamento social, dando seguimento ao projeto com atividades de ensaio à distância<sup>9</sup>.

De modo a expandir as discussões de repertório e fomentar novas ações e composições que se adequassem ao momento vivido, gerando, também, produtos artísticos para um período posterior, o professor Marco Antonio da Silva Ramos, regente titular e orientador de nossa pesquisa, criou no primeiro semestre de 2020, o *Grupo de Criatividade*, composto pela equipe de trabalho; dois coralistas alunos do curso de graduação em Música, com habilitação em Composição; um aluno bolsista de edição e mixagem de áudio do laboratório; e a professora Susana Cecília Igayara-Souza, que teve a ideia inicial e participou das discussões como coordenadora do projeto do coro e docente de repertório coral. A partir desse movimento, duas obras foram compostas pelos alunos compositores e dedicadas ao *Coro de Câmara Comunicantus: Sonho Final*, de Vinícius Ponte e *Pesquisas de Solos n.9*, de Lucas Torrez.

---

<sup>8</sup> Informações retiradas do site institucional do Comunicantus: Laboratório Coral, disponível em: <https://comunicantus.eca.usp.br/index.php/coro-de-camara-comunicantus/>, acesso em janeiro de 2020.

<sup>9</sup> Ao longo do período com atividades remotas, de março de 2020 à julho de 2022, o *Coro de Câmara Comunicantus* fez a montagem de mais de dez obras corais, com sua maioria disponibilizadas para consulta em seu canal do YouTube.

A peça *Pesquisas de Solos n.9*, de Lucas Torrez, adequa-se à composição eletroacústica e adota o texto do poeta Matheus Guménin Barreto. O material sonoro, desenvolvido a partir do texto do poema, foi fornecido pelos coralistas a partir de diretrizes estabelecidas pelo compositor, discutidas nas reuniões do grupo e registradas em uma bula. O material incluía trechos do poema em voz falada e sussurrada, além da exploração de fonemas com ritmo livre a partir de alturas pré-determinadas pelo compositor. As gravações individuais foram retrabalhadas na composição, com auxílio de programação computacional, tendo elementos definidos pelo compositor e outros gerados a partir de algoritmos.<sup>10</sup>

Adotando critérios mais tradicionais com relação à escrita rítmico-melódica, a obra *Sonho Final*, para coro a *cappella*, tem música e texto compostos por Vinícius Ponte. Em um dos encontros do *Grupo de Criatividade*, Ponte expôs aspectos da escrita composicional que observou serem funcionais para o cenário que nos era imposto e que adotou como parâmetros em sua obra. Destacamos abaixo alguns dos pontos levantados pelo aluno-compositor, que compreendem características musicais que facilitariam o processo de gravação para os(as) coralistas e posterior mixagem, bem como procedimentos composicionais que poderiam ser explorados com mais facilidade em relação a um cenário presencial.

#### 1. Aspectos musicais a serem valorizados:

- Extensões melódicas pequenas;
- Movimentos intervalares simples nas linhas das vozes (não, necessariamente, entre as vozes);
- Andamento estático;
- Variações de andamento através da escrita rítmica;
- Dinâmica estática para diferença de volume;
- Peças com frases curtas para gravação.

#### 2. Aspectos composicionais a serem explorados:

- Variedade rítmica entre as vozes / polirritmia;
- Intervalos complexos entre as vozes;
- Uso de clusters e massas sonoras;
- Peças a mais de 4 vozes.

O uso de extensões melódicas pequenas, com movimentos intervalares mais simples nas linhas das vozes, bem como a escolha de peças com frases curtas para gravação, foram parâmetros escolhidos com intuito de ajudar o processo de gravação dos cantores, que cantavam sozinhos em suas casas. Muitos não tinham um ambiente ideal de gravação e

---

<sup>10</sup> O resultado final do trabalho pode ser acessado através do link <https://youtu.be/wEB2alic8D0>.

aparelhagem, tampouco acompanhamento individual de técnica vocal, recebendo a preparação vocal a partir do trabalho desenvolvido no coro. Se escolhêssemos peças com grandes frases ou que apresentassem muitas dificuldades técnicas e fossem gravadas em uma única faixa, por exemplo, a cada erro cometido, os cantores teriam que regravar todo o material novamente, gerando cansaço vocal – que poderiam levar a lesões, além do desgaste psicológico.

A adoção de peças que apresentassem andamento estático com variação através da escrita rítmica favorecia o trabalho de preparação dos áudios e vídeos guias, tal qual a posterior sincronização das vozes gravadas, porque teriam uma única marcação metronômica. Do mesmo modo, o emprego de dinâmica estática para diferenciação de volume, ou seja, peças com contrastes, mas sem tantas variações de crescendo e decrescendo na linha das vozes, também favorecia o processo de gravação e edição, levando-se em conta que os coralistas utilizam, principalmente, os gravadores dos celulares para captação do áudio, os quais são, em geral, de baixa qualidade, sem a capacidade de captar a maioria das nuances de volume.

Com relação aos procedimentos composicionais a serem explorados, o uso de áudios ou vídeos-guias individuais para a gravação das vozes favorece a exploração de processos considerados de complexa execução, como a formação de *clusters* cromáticos e polirritmia, levando em consideração que cada membro do coro grava sua parte individualmente. Claro que o trabalho coral prevê o desenvolvimento da escuta coletiva, mas adotando essa metodologia para a montagem de obras, com um objetivo específico, dentro de um contexto diferente do habitual, possibilitamos a execução de composições com maior nível de dificuldade.

Em uma análise preliminar da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), de Lindembergue Cardoso, identificamos muitas características que se aproximavam dos parâmetros estabelecidos pelo aluno-compositor Vinícius Ponte. Observamos que a composição apresentava desafios técnico-vocais com relação à tessitura e movimentação intervalar rápida, que exigiriam um trabalho vocal bastante específico. Porém, em contrapartida, a peça poderia ser seccionada em pequenas frases, o que facilitaria o processo de gravação. Também identificamos repetições estritas, na qual os meios eletrônicos poderiam ser explorados e trechos de caráter improvisatório que, utilizando gravações individuais dos coralistas, gerariam um produto sonoro bastante interessante. O ponto que mais nos chamou a atenção foi o andamento estático. Na partitura o compositor indica que a semínima vale 60 bmp e não há alteração de andamento ao longo da obra.

No processo de gravação e montagem, devido a sua complexidade técnica e tamanho, dividimos a peça em 11 seções de gravações, nomeadas pelas letras A-K, estruturadas a

partir da análise interpretativa e das dificuldades técnico-vocais identificadas. Para cada seção de gravação elaboramos um material de apoio diferente, que continha: um documento com orientações para a gravação – com a data de entrega dos materiais, principais informações da seção, aspectos interpretativos e vocais com os quais os coralistas precisavam prestar atenção; um áudio-guia com uma voz de referência e marcação metronômica; e uma partitura-guia<sup>11</sup> específica para cada naipe, que também continha informações adicionais técnicas e interpretativas. Para a seção de gravação I, além dos materiais citados, também preparamos um vídeo-guia de regência específico para cada naipe e elaboramos uma transcrição rítmica de notação não tradicional para notação métrica e tradicional, que será apresentada na análise interpretativa da obra. Além da produção e preparação do coro, juntamente com o orientador de nossa pesquisa, Marco Antonio da Silva Ramos, ficamos responsáveis pela direção musical do processo de edição e mixagem, no qual as gravações enviadas foram retrabalhadas e alguns aspectos interpretativos desenvolvidos. O produto final e artístico do trabalho (vídeo-partitura), apresentado no *Festival Comunicantus 2020*<sup>12</sup>.

## Características gerais da obra

*Dona Nobis Pacem Op. 28* é uma obra para coro *a cappella* a seis vozes (SSMsTTB), composta em 1973 por Lindembergue Cardoso (1939-1989). Segundo consta na partitura utilizada em nosso trabalho, cópia de manuscrito autógrafo do compositor, a obra tem duração aproximada de 5'20". Em nossa pesquisa sobre a obra coral do compositor, realizada em período anterior, levantamos 81 composições produzidas entre 1965 e 1989. Na análise dessa produção identificamos a década de 1970 como o principal período de composição de obras com caráter experimental.

Em seu livro *Música informal brasileira*, Paulo Moura (2011) apresenta um catálogo constituído de 249 obras que contemplam formação vocal, de compositores brasileiros e estrangeiros, residentes no país. O termo “música informal” se refere a obras que utilizam meios extramusicais, princípios composicionais aleatórios ou de estéticas indeterministas e uso de notação não tradicional. Moura destaca que 58% dessa produção concentra-se na

---

<sup>11</sup> Denominamos como “partitura-guia” edições das partes feitas exclusivamente para o processo de gravação das obras no formato remoto. De forma geral, a cada trecho a ser gravado, cada naipe recebe uma partitura com sua linha e com o máximo de informações que facilitem o processo. Estão inclusas na partitura-guia as informações contidas no áudio-guia, como notas de referência antes do início das seções; informações interpretativas específicas, como respirações e mudanças fonéticas (quando temos sons que terminam com as consoantes “s” ou “m”, por exemplo) e marcações metronômicas relacionadas ao pulso, bem como subdivisões que facilitem a execução da peça.

<sup>12</sup> O material pode ser acessado por meio do link <https://youtu.be/HMSUBRKJN0s>

década de 1970. Esses dados nos permitem aproximar, esteticamente, a obra de Lindenbergue a um contexto e uma tendência de composição coletiva.

*Dona Nobis Pacem Op. 28*, reúne em suas características diferentes procedimentos experimentais, tais como: exploração de massas de sons, utilizando muitos *clusters* cromáticos, diatônicos ou construídos sem alturas definidas; desenvolvimento do texto como recurso timbrístico e de construção textural; uso de repetição estrita e variada; e aproximação do atonalismo livre. A obra também possui uma escrita rítmica-melódica de complexa execução em contraste ao uso de procedimentos aleatórios e indeterminados.

De acordo com o último catálogo oficial do compositor de autoria de Ilza Nogueira (2009), publicado pela Universidade Federal da Bahia, como parte do projeto *Marcos Históricos da Composição Contemporânea*, não identificamos informações relacionadas à estreia da obra. Em nossa pesquisa de mestrado, desenvolvida entre 2016 e 2018, visitamos alguns acervos para coleta de partituras e documentos, com destaque para o *Memorial Lindenbergue Cardoso*, localizado na Universidade Federal da Bahia, no qual também não localizamos nenhum documento que indicasse que a peça havia sido interpretada. A falta de edição e algumas incongruências identificadas na cópia do manuscrito autógrafo também reforçam a possibilidade de a peça nunca ter sido montada. Diante disso, nossa performance junto ao *Coro de Câmara Comunicantus* constitui a estreia mundial da obra, bem como sua primeira gravação.

Fig. 1. Compasso inicial de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

The image shows the first measure of the vocal score for 'Dona Nobis Pacem Op. 28'. It features six staves for different vocal parts: Soprano (SOPR.), Soprano (SOPR.), Mezzo Soprano (M. SOPR.), Tenor (TENOR), Tenor (TENOR), and Bass (BAIXO). The time signature is 3/4 with a tempo marking of J:60. The lyrics for each part are: Soprano 1: 'DO...', Soprano 2: 'MA...', Mezzo Soprano: 'NO...', Tenor 1: 'BI... (S)', Tenor 2: 'PA...', Bass: 'CEM...'. The notation includes dynamic markings like *ff* and *f*, and rests for the vocal lines.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

A frase que dá título à peça compõe seu único conteúdo textual. Um dos primeiros aspectos que nos chamou a atenção é que o número de sílabas da frase *Dona Nobis Pacem* corresponde ao número de linhas vocais da obra, como vemos em seu compasso inicial

(figura 1), em que cada naipe canta, respectivamente, um dos fonemas dessa frase. Esse procedimento é presente em toda a peça e através dele vemos que o texto se converte em um dos importantes elementos para a construção textural e de massas sonoras, pois suas sílabas são exploradas timbricamente. O recurso de fragmentação de palavras em seus fonemas é bastante encontrado na produção coral do século XX, e identificado tanto em outras obras de Lindembergue Cardoso quanto de outros compositores brasileiros contemporâneos a ele.

A frase em latim *Dona Nobis Pacem* significa “dá-nos a sua paz” e compõe a última linha do texto litúrgico *Agnus Dei*, que integra o ordinário da missa católica, mas também é utilizada de forma isolada em inúmeras obras vocais do repertório erudito ocidental. Especificamente na obra que estamos analisando, para além do significado religioso, o texto tem relevante representação simbólica e relaciona-se diretamente ao principal material harmônico-melódico sobre o qual a composição é construída.

## Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora: aspectos contextuais

Dentre as características composicionais que marcam o conjunto de obras de Lindembergue Cardoso, autores como Gomes (2002), Pérez (2009) e Nogueira (2012) destacam a exploração de um acorde denominado “Acorde dos Sinos<sup>13</sup> da Igreja de Livramento de Nossa Senhora<sup>14</sup>”, formado pelas sucessões das quartas, Fá sustenido, Si, Mi e La (por vezes também aparecendo com notas homônimas a essas). Pérez (2009) dedica um capítulo de sua tese de doutorado para o assunto, no qual cita quatorze exemplos de obras compostas entre 1966 e 1985, em que o material é encontrado e também discute a relação que o agregado de alturas tem com as atitudes composicionais de membros do Grupo de Compositores da Bahia e com a memória afetiva que Lindembergue expõe em suas composições. Na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* identificamos este agregado de alturas como um *acorde motivico*, pois constitui o elemento central do desenvolvimento melódico-harmônico e simbólico da composição. O acorde é apresentado no primeiro compasso da peça, como podemos ver na figura 2, e utilizado – majoritariamente – em sua forma aberta (com dobramentos). Identificamos um momento da peça em que o agregado aparece em sua “posição fundamental”, com os intervalos fechados.

---

<sup>13</sup> Como o título do agregado das alturas é extenso, no decorrer de nosso trabalho iremos denomina-lo como *acorde dos sinos* ou nos referir a ele como acorde motivico.

<sup>14</sup> A igreja de Livramento de Nossa Senhora é a Catedral da cidade natal do compositor, que leva o mesmo nome.

Fig. 2. Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora na obra  
*Dona Nobis Pacem Op. 28.*



Fonte. Elaborada pelo autor

Apresentamos na tabela a seguir as quatorze obras analisadas por Pérez (2009) em que este agregado é recorrente, organizadas cronologicamente e acompanhadas de seu meio de expressão. Os dados das obras foram retirados do catálogo de Nogueira (2009). Observamos que oito, das quatorze obras apresentadas, têm algum caráter religioso, aspecto que acentua a característica simbólica do material musical, como seu próprio título sugere. Outro aspecto a ser destacado é que a data das duas primeiras obras coincide com o período de formação do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), do qual Lindembergue Cardoso foi um dos membros fundadores.

Tab. 1 - Obras em que o “Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora” foi identificado por Pérez (2009).

ANO	OBRA	MEIO DE EXPRESSÃO
1966	<i>O Fim do Mundo Op. 1</i>	Coro (SATB) e instrumentos
1966	<i>A Festa da Canabrava Op. 2</i>	Orquestra
1969	<i>Procissão das Carpideiras Op. 8</i>	Contralto, Coro Feminino e orquestra
1970	<i>Espectros Op. 10</i>	Coro (SATB) e orquestra
1971	<i>Kyrie-Christe Op. 22</i>	Soprano, Coro (SATB), trombone tenor e quinteto de cordas
1972	<i>Santo Op. 23</i>	Coro (SATB)
1972	<i>Sanctus Op. 26</i>	Coro (SATB) e órgão
1973	<i>Sedimentos Op. 27</i>	2 violinos, viola e violoncelo
1973	<i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i>	Coro (SSMsTTB)
1974	<i>Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32</i>	Dois Coros (SATB) e orquestra
1975	<i>Caleidoscópio Op. 40</i>	Coro (SATB)
1976	<i>Ave Maria Op. 46</i>	Soprano e Coro (SATB)
1982	<i>Rapsódia Baiana Op. 85</i>	Orquestra
1985	<i>Sinfonia Op. 100</i>	Orquestra

Fonte: Elaborada pelo autor.

O Grupo de Compositores da Bahia (GCB) foi um movimento artístico de vanguarda que se organizou dentro do contexto do ensino de música da Universidade Federal da Bahia e teve como seu marco inicial um concerto organizado pelo compositor Rinaldo Rossi na Semana Santa de 1966, em Salvador, onde foram estreados sete pequenos oratórios para coro, sopros e percussão, de compositores que vieram a formar o grupo, como destaca Gomes:

Na ocasião, foram apresentadas as obras: *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, de Ernst Widmer; *Elegia – Eu Vos Anuncio o Consolação*, de Fernando Cerqueira (1941), *Nu*, de Jmary Oliveira (1944); *Exortação Agônica*, de Milton Gomes (1971-1973); *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi (1945-1984?); *Pilatus*, de Nicolau Kokron Yoo (1936-1971); e *Impropérios*, de Antônio José Santana Martins [Tom Zé] (1936). Além dos compositores anteriormente mencionados, como membros fundadores, participaram: Lindembergue Cardoso (1939-1989), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951) e Carmen Metting Rocha (1974) (GOMES, 2002, p.1).

Pérez (2009) levanta a hipótese que a obra *O Fim do Mundo Op. 1* (1966), de Lindembergue Cardoso, teria sido composta para mesma ocasião, mas foi estreada no ano seguinte, 1967, na inauguração do Teatro Castro Alves, também em Salvador. Além da unidade temática, as obras apresentadas nesse concerto partilham de características musicais similares. Como procedimento composicional comum encontrado nelas, Pérez (2009) destaca o uso de agregados de alturas, formados pela superposição de intervalos de quartas ou quintas que “são utilizados ora expressivamente ora estruturalmente pelos compositores acima citados e tendo em conta o conceito de equivalência de oitava” (PÉREZ, 2009, p. 392).

Todos os compositores que formaram o GCB eram alunos do compositor Ernst Widmer à época do surgimento do grupo e Pérez sugere que foi a partir da composição *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, de Widmer, que as demais obras foram escritas. Para o autor, o *acorde dos sinos*, acima referido, também teve origem nesta mesma composição. Encontramos duas análises da peça *Officium Sepulchri* que nos possibilitam delinear importantes paralelos com a obra de Lindembergue. A primeira análise, de Ilza Nogueira (2001), acompanha a edição da partitura da peça, publicada pela UFBA, e a segunda é presente no trabalho de Pérez, e tem como principal intuito identificar a gênese do acorde de quartas tão explorado por Lindembergue e também evidenciar a relação de mestre-discípulo construída com Widmer.

A obra *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, foi escrita para três sopranos solistas, coro SATB, sopros e percussão, com 4’30” de duração. A temática da obra refere-se à cena da ressurreição de Jesus, apresentada nos evangelhos da Bíblia, na qual tem como personagens principais Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, Salomé<sup>15</sup> e o anjo que anuncia a ressurreição. O texto da obra compõe o diálogo curto entre os anjos e as mulheres e é utilizado tanto em latim, quando em português. Nogueira (2001) destaca que a organização harmônica da peça é composta a partir de sequências de intervalos de quinta e traça uma comparação composicional com a peça *A Catedral Submersa*, de Debussy.

---

<sup>15</sup> Conforme consta no evangelho de Marcos, capítulo 16, versículo 1.

Em toda a primeira parte, é notável a organização harmônica formada basicamente a partir de seqüências de quintas, formando contextos mais ou menos densos, variando geralmente de tricordes a hexacordes. Essa formação harmônica nos traz à memória certos exemplos da literatura ocidental cujo programa extra-musical conduz à ideia do efeito de sinos, como, por exemplo, *A Catedral Submersa* de Debussy. Se no catolicismo romano os sinos simbolizaram o paraíso e a voz de Deus, e suas funções mais difundidas são a anúncio de eventos, a expressão de júbilo, ou marcar momentos significativos num ritual, vemos com propriedade o uso dessa simbologia sonora nesta peça de Widmer. A estrutura acústica complexa dos sinos, com seus parciais harmônicos e inarmônicos, faltando clareza de definição, é elaborada através de choques cromáticos, para os quais uma outra função dificilmente se compreenderia. O objetivo composicional parece ser a evolução de campos harmônico que se alternam ou se superpõem, que se adensam ou diminuem através de maiores ou menores superposições de quintas, e se diferenciam através da distribuição em registros, bem como do uso de segmentos de quintas sequentes completos ou incompletos, à maneira como o faz Debussy na sonoridade diatônica da sua *Catedral Submersa*. (NOGUEIRA, 2001, p.12)

Como veremos adiante, os procedimentos composicionais descritos por Nogueira, bem como a simbologia explorada através deles, aproximam-se bastante dos recursos e ideias encontradas em *Dona Nobis Pacem Op. 28*. De forma também comparativa, Pérez, em sua análise, assemelha a estrutura de alturas dodecafônicas encontradas em *Officium Sepulchri* com a série dodecafônica identificada no *Concerto para violino*, de Alban Berg, “a qual também, mas de uma outra forma valoriza o intervalo de quinta perfeita (intervalo 7), intervalo que para Alban Berg estava associado à morte, como se pode verificar no terceiro acto de *Wozzeck*, e no momento da morte do Dr. Schön, em *Lulu*.” (PÉREZ, 2009, p. 381-382). Para o autor, “o material musical de ambos os compositores participa da mesma estrutura musical e simbólica, a saber: sucessão de acordes tríade e um símbolo fúnebre na finalização, além da valorização do intervalo de quinta. (Idem, p. 382).

Apesar de agregados semelhantes serem encontrados nas obras apresentadas na Semana Santa de 1966 pelos compositores do GCB, para Pérez, é no conjunto de obras de Lindembergue Cardoso (dentro do contexto do movimento baiano), que o material simbólico-musical se transforma em marca pessoal e intransmissível. “Lindembergue Cardoso apropriou-se dos Símbolos, utilizou-os até em contextos mais ‘profanos’, onde talvez o Sentido Original se dilui num sentido mais estrutural ou ocasional. (Idem, p. 399)

Em *Dona Nobis Pacem Op. 28* vemos que o *acorde dos sinos* constitui um importante elemento simbólico e representativo de diferentes **gestos musicais**, por meio dos quais o compositor busca representar, principalmente, sonoridades que retratam badaladas de sinos, em seus diversos tipos de repique. Em seu artigo *O uso musical do silêncio*, Ramos (1997, p. 148) vincula e define o termo gesto musical ao “momento em que o discurso musical se

constrói a *partir de* ou *sobre* uma referência exterior a ele mesmo”, para Ramos o gesto musical encontra-se no “momento em que a música aborda ou assume discursos externos a ela, qualquer que seja este exterior”.

O autor identifica o uso do gesto musical em dois grandes níveis no discurso musical: 1) “O gesto musical sobre referência musical” e 2) “O gesto musical sobre referências não-musicais”. No primeiro enquadram-se composições que adotam o gesto musical de forma metalinguística: quando em uma obra encontramos referências a outras composições, como, por exemplo, o Primeiro Movimento da *Quinta Sinfonia* de Mahler, que faz alusão direta ao tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. O gesto sobre referência musical também pode ser conceitual, “em que o comentário se dá menos a obras específicas e mais a ideias musicais ou à música como própria entidade”. (Idem, p. 150)

Já “o gesto musical sobre referências não-musicais” traz ao discurso musical alusões à literatura, imagens visuais, natureza e psicologia. Dentro deste campo encontram-se os “**gestos musicais descritivos**” e “**gestos musicais dramáticos e/ou narrativos**”. Na conceituação de Ramos esses dois eixos ainda podem ser subdivididos da seguinte forma:

A) GESTOS MUSICAIS DESCRITIVOS

- a- Gestos musicais descritivos de situações psicológicas;
- b - Gestos musicais descritivos de situações visuais;
- c - Gestos musicais miméticos.

B) GESTOS MUSICAIS DRAMÁTICOS E/OU NARRATIVOS

- a - Inflexionais;
- b - Integrados à ação como narração de fatos e enredos;
- c - Integrados à representação de um papel teatral. (Idem, p. 150-151)

Os “gestos musicais descritivos de situações psicológicas” relacionam-se a obras que buscam, no tratamento do material musical, reproduzir determinadas sensações e emoções, de forma intencional. Podemos tomar como exemplo disso a segunda canção do conjunto para coro *a cappella Trois Chansons* (1914-15), de Maurice Ravel. Em *Trois beaux oiseaux du Paradis* (Três lindos pássaros do paraíso), o compositor refere-se à Primeira Guerra Mundial e com uma expressão nacionalista relaciona os três pássaros às três cores da bandeira da França. Quando os gestos procuram retratar um objeto visual através do contorno musical melódico, pelo encaminhamento harmônico ou rítmico, podem ser classificados como “gestos musicais descritivos de situações visuais”. Podemos tomar como exemplo o método adotado por Villa-Lobos, denominado milimetrização, que retrata o contorno geométrico de uma paisagem em linhas melódicas. Uma de suas obras mais conhecidas relacionadas a essa técnica é a *Sinfonia nº6*, que leva o subtítulo *Sobre a Linha das Montanhas do Brasil*.

Recursos descritivos mais onomatopaicos constituem “gestos musicais miméticos”, pois “buscam aproximações com sons característicos de vida, seja na natureza ou em alguma ação do homem ou seus inventos. A ideia é utilizar este tipo de imitação trazendo o material assim obtido para uma organização de fato musical.” (RAMOS, 1997, p. 153). Ramos destaca diversas obras renascentistas em que encontramos esses recursos, como *Il Grillo è buon cantore*, de Josquin des Près, que imita o canto de um grilo. Também se aproxima desse gesto a referência aos sinos, proposta na análise de Ilza Nogueira, da obra *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer.

Como parte dos “gestos musicais dramáticos e/ou narrativos”, destacamos o gesto inflexional, definido pela adoção no discurso musical de recursos da entonação do discurso falado.

Certas cadências afirmativas ou suspensivas, certos adiamentos no perfil melódico, certos descompassos rítmicos podem conferir ao discurso musical uma extrema proximidade com o discurso (narrativo, coloquial ou dramático) falado. Justapostos ao texto, tanto recitativos, em óperas cantatas, tantos madrigais, tantas obras contemporâneas, tantas canções populares buscaram este caminho (Idem, p. 156).

O conjunto de obras de Lindembergue Cardoso é permeado por diferentes gestos musicais. Rastros de memória relacionados a alguma experiência de vida, desde sua infância e juventude, até o período de maturidade do compositor, é um aspecto a ser destacado. Pelos fatos apresentados, vimos que o *Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora* foi imbuído de alguma simbologia religiosa a partir dos materiais musicais que o compositor tomou como referenciais. Porém, como fator externo ao contexto do Grupo de Compositores da Bahia, Lindembergue intitula o agregado de alturas referindo-se aos sinos da Catedral de sua cidade natal, Livramento de Nossa Senhora, localizada na região da Chapada Diamantina. Além disso, diversas obras em que o acorde é encontrado são contextualizadas no ambiente religioso e social, vivido por Lindembergue em sua infância e juventude.

## Questões notacionais

O documento da partitura que tivemos acesso refere-se à cópia do manuscrito autógrafo do compositor, composto de quatro páginas e foi adotado como principal recurso visual na montagem da vídeo-partitura. Na partitura observamos o uso de notação mista, com predominância de grafia tradicional e adoção de notação não tradicional associada a propostas de escrita rítmica com durações indeterminadas, uso recursos vocais não convencionais e seções de caráter improvisatório. A partitura não é acompanhada de bula explicativa. No rodapé da página 3 (figura 3) o compositor faz indicação do significado de dois elementos (figura 4). Apesar da cópia do documento cortar parte do texto, na figura 3

conseguimos identificar que o primeiro asterisco é relacionado às setas de regiões frequenciais, em que está escrito *agudo* e *grave* e os dois asteriscos seguintes referentes aos elementos pontilhísticos, para os quais o compositor instrui “*falar o texto rápido: Dona Nobis Pacem*”.

Fig. 3. Rodapé da página 3 da cópia do manuscrito autógrafa da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fig.4. Elementos identificados pelo compositor na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

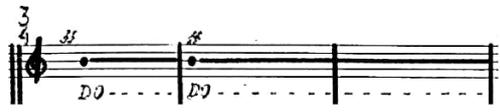
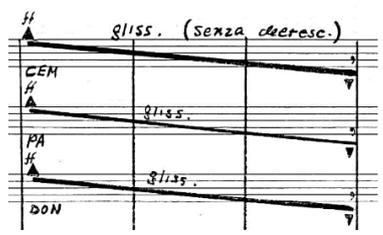
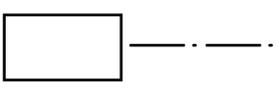
O *glissando* entre regiões frequenciais é comum em outras obras e de fácil identificação, porém, o elemento grafado com pontilhismos não seria identificável sem a anotação do compositor. A primeira versão da partitura que tivemos acesso estava com o rodapé cortado. Por essa razão, em nossas análises iniciais, tendo como base o estudo interpretativo e notacional da produção coral de Lindembergue realizado em nossa pesquisa de mestrado<sup>16</sup>, levantamos a hipótese de que o pontilhismo poderia representar a exploração dos fonemas isolados da frase *Dona Nobis Pacem* em *staccato*, diferindo completamente da proposta original do compositor. Ponto que ratifica a importância de bulas explicativas em peças que utilizam novas grafias, pois pela dificuldade de sistematização, é comum que um mesmo símbolo apresente significados distintos em diferentes composições.

Através de investigação realizada em nossa pesquisa de mestrado na qual levantamos e identificamos os símbolos de notação não tradicional adotados em toda obra coral de Lindembergue Cardoso, conseguimos entender com facilidade as demais propostas de grafia utilizadas na peça, mas para intérpretes não familiarizados a esse tipo de repertório, talvez alguns símbolos possam representar uma barreira interpretativa. Apresentamos, abaixo, uma

<sup>16</sup> Em nossa dissertação de mestrado (COCARELI, 2018) identificamos que a maioria das peças em que a grafia com pontilhismos era recorrente representavam atividades sonoras em *staccato*, com uso de fonemas ou sons curtos.

pequena tabela explicativa (tabela 2), contendo os símbolos não tradicionais encontrados nesta peça, bem como seu significado.

Tab. 2. Tabela explicativa – notação não tradicional em *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

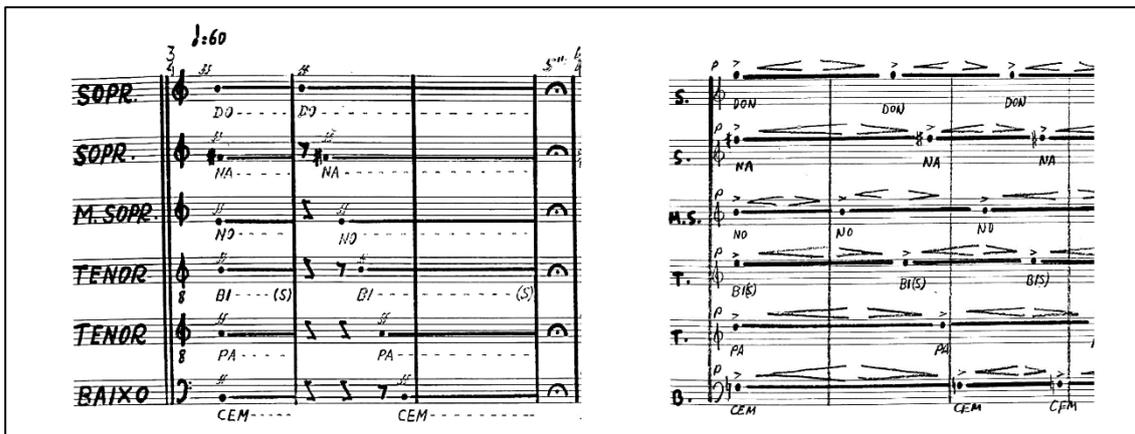
NOTAÇÃO	SIGNIFICADO
	<p><b>Som sustentado com altura determinada</b>                      Sua duração pode ser determinada pelo contexto rítmico do compasso, de forma estrita, ou com duração aproximada.</p>
	<p><b>Glissando entre regiões frequenciais</b>                      Do mais agudo possível para o mais grave possível.</p>
	<p><b>Falar o texto rápido: Dona Nobis Pacem</b>                      O símbolo pontilhístico também indica bastante atividade sonora.</p>
	<p><b>Indicação rítmica</b>                      O corte na haste significa que se deve realizar o movimento rítmico o mais rápido possível.</p>
	<p><b>Módulo de caráter improvisatório</b>                      O quadrante representa o módulo onde o material musical é inserido e o sinal de tracejado representa sua repetição.</p>
	<p><b>Voz falada</b>                      Voz falada com ritmo determinado.</p>

Fonte: Elaborada pelo autor, utilizando imagens da cópia do manuscrito autógrafo da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Apesar de adotar o pentagrama e o sistema rítmico proporcional em toda a obra, ao indicar sons de longa duração, Lindembergue Cardoso opta pela notação não tradicional de sons sustentados, sem mensurar, necessariamente, a duração das notas (figura 5). Como a notação está inserida dentro dos compassos, com exceção da terceira parte da obra, conseguimos mensurar os valores desses sons a partir do conhecimento de leitura tradicional. Entendemos que o uso desse elemento nos traz, além de uma percepção estilística comum

ao momento em que a obra foi composta, uma indicação interpretativa relacionada à construção de sonoridade proposta pelo compositor.

Fig. 5. Exemplo do uso de sons sustentados em *Dona Nobis Pacem Op. 28*.



Fonte: Excertos da cópia do manuscrito autógrafo da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Fig. 6. Módulos de caráter improvisatório.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28*

Fig. 7. Indicação de voz falada.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Identificamos outros dois símbolos presentes na partitura sem indicação de significado, ambos na última página da peça. No primeiro, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório. Cada módulo (quadrante em que estão inseridas as notas) é composto por duas alturas. O símbolo de corte na haste das notas significa que essas figuras devem ser executadas da forma mais rápida possível e o sinal de tracejado refere-se à repetição do material (figura 6). O último símbolo não tradicional utilizado indica uso de voz falada e

encontra-se no compasso final da peça, em que todo o coro deve falar a palavra **pacem** em dinâmica *ff* (figura 7).

## Incongruências do manuscrito

Ao longo do estudo de uma obra, principalmente direcionada à performance, é comum observarmos erros ou incongruências de edições ou manuscritos, que se destacam muitas vezes por não serem parte do contexto musical em que estão inseridos. No trabalho analítico e de montagem de *Dona Nobis Pacem Op. 28*, identificamos três alturas, duas localizadas na linha de soprano 2 uma na linha de mezzo-soprano que, ao que tudo indica, foram grafadas de modo errado. Além desses apontamentos, encontramos uma falta de colocação de texto no compasso 13, na linha de mezzo-soprano.

O compositor explora o recurso de fragmentação das palavras em suas sílabas em grande parte da obra e ao utilizar o texto “bis”, em geral, indica a localização aproximada da articulação da consoante “s”. Contudo, no compasso 13 vemos a falta da consoante em questão (figura 8). Como o compositor não adota o uso do fonema [bi] em nenhum momento da peça, entendemos que houve um esquecimento de grafar a consoante “s” nesse compasso.

Fig. 8. Falta da consoante [s] na linha de soprano 2 – compasso 13.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Com relação aos erros e incongruências das alturas, a primeira ocorrência foi identificada na linha das sopranos 2, no compasso 5, no qual todas as vozes realizam movimento melódico repetitivo, de alternâncias das notas com intervalos de segunda, que remete visualmente ao padrão geométrico de ziguezague. Ao final do compasso, no quarto tempo, vemos que somente o naipe de soprano 2, que alternava entre as alturas Fá sustenido e Sol, repete o Sol. Dentro do contexto melódico-harmônico entendemos que houve um pequeno na grafia e inserimos a nota Fá sustenido no lugar do Sol (figura 9).

Fig. 9. Altura grafada errada na linha de soprano 2 – compasso 5.

The image shows a musical score for Soprano 2, measure 5. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of a series of eighth notes. A red box highlights a note in the second measure of the system, which is a whole note. This note is a whole note F natural, which is incorrect according to the caption. The rest of the score in the image shows the continuation of the eighth-note pattern.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

O segundo caso, localizado no compasso 20, vemos que a partir de um *cluster* formado por todos os naipes no compasso 19, as vozes encaminham-se para um uníssono em Fá sustenido, exceto a linha do mezzo-soprano, que está grafada como Fá natural (vide figura 10). Observamos que neste momento não há nenhuma indicação diferenciada de dinâmica ou articulação para o naipe de mezzo, que o destacaria dos demais, pois pelo som da massa do coro, esse Fá natural praticamente não seria ouvido. Além disso, interpretamos a condução ao uníssono como uma finalização da proposta musical, pois o compositor introduz, logo em seguida, uma nova ideia. Portanto, alteramos o Fá natural por um Fá sustenido.

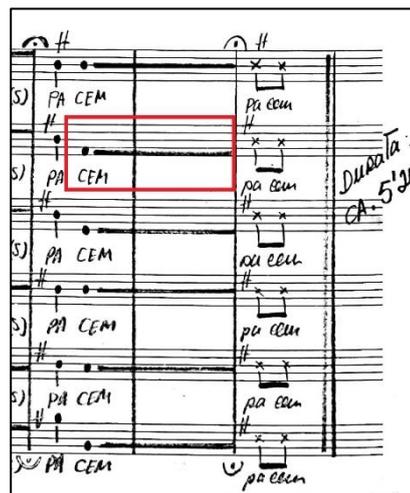
A terceira nota foi de identificação mais intuitiva e refere-se à última altura cantada pelas sopranos 2 no compasso 71, ao final da obra (figura 11). Como já apresentado no texto, a estrutura melódica-harmônica da peça é baseada no *acorde dos sinos* e, em todos os momentos que este agregado é utilizado, as sopranos 2 cantam a altura Fá sustenido. Porém, neste compasso, o Fá está natural, mas sem indicação de bequadrado, o que nos leva a entender que foi um erro de cópia do compositor.

Fig. 10. Altura incongruente na linha de mezzosoprano - compasso 20.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Fig. 11. Altura grafada errada na linha de soprano 2 - compasso 71.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

## Estrutura formal

Dividimos a obra em quatro partes, com uma introdução e codeta. A estrutura da obra não expressa simetria e essas partes são de fácil identificação em uma análise inicial da partitura, pois apresentam características musicais contrastantes entre si. O fator que produz interdependência entre elas é a presença condutora do *acorde motivico*. Nessas partes observamos alguns momentos de transição, mas que não configuram, necessariamente, subseções, por isso optamos em apresentar a tabela da estrutura com uma visão macro da forma da obra. Na análise interpretativa adotamos a terminologia de **partes** para a divisão formal, pois no processo de montagem da peça fizemos uma nova divisão. A partir dessa grande estrutura, para as gravações individuais dos coralistas, organizamos as partes em **seções** menores, nomeadas por letras.

Tab.3. Estrutura forma identificada em *Dona Nobis Pacem Op.28*.

PARTES	Intro	1	2	3	4	Codeta
COMPASSOS	1-4	5-22	22-43	44-60	61-66	67-73

Fonte: Elaborada pelo autor.

## Introdução da obra

Na introdução da peça, composta por quatro compassos, o compositor apresenta alguns dos principais materiais e ideias musicais que serão desenvolvidas no decorrer da composição, relacionados ao tratamento do texto, das alturas, ritmo e uso do silêncio. Como vemos na

figura 12 e já citado em nosso trabalho, no primeiro compasso da obra, Lindembergue expõe o texto em forma de bloco, fragmentando-o em suas sílabas. No compasso seguinte o compositor lança mão do mesmo material melódico e textual, com uma proposta rítmica diferente, ao criar um efeito cascata a partir de entradas sucessivas das vozes, tendo diferença de uma colcheia para cada ataque (destacado em verde), tornando claro ao ouvinte o conteúdo textual, agora de forma linear.

A introdução da peça corresponde ao único momento em que é adotada a métrica ternária (destacado em vermelho). A partir do compasso 5 a proporção se torna quaternária e, graficamente, não é mais alterada. Destacamos em azul a fermata de silêncio com duração de 5 segundos, sinalizada acima do sistema. Todos os silêncios gerais da peça são grafados por meio de fermatas, sendo este o único ponto onde há indicação cronométrica de duração.

Fig. 12. Introdução de *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

## Parte 1

Quebrando o silêncio de cinco segundos, tem início o que denominamos como primeira parte da obra. Composta por 17 compassos (compasso 5-22), essa grande seção é marcada pelo desenvolvimento dos elementos rítmicos e melódicos, que geram um processo de adensamento progressivo da textura, tanto em seu sentido horizontal, quanto vertical. No que concerne ao tratamento rítmico, o compositor opta por uma escrita estrita e de difícil execução para o coro, trabalhando com polirritmias e criando a sensação de aceleração por meio da mudança de figuras, sem alterar o andamento.

Entre os compassos 5 e 14 identificamos um processo imitativo, o qual denominamos como *progressão rítmica*, que resulta em uma polirritmia complexa desenvolvida por meio da

superposição de divisões rítmicas de 3 contra 2. Para melhor compreensão da progressão, elaboramos uma redução rítmica desse trecho, com as sequências de divisões realizadas pelas vozes a partir do compasso 5 (figura 13). Ao analisarmos a partitura da obra, veremos que não há mudança rítmica em um mesmo compasso, cada compasso utiliza apenas uma divisão. Na redução optamos por adotar cores diferentes para cada figura rítmica de forma a ressaltar visualmente o processo que descreveremos.

O processo imitativo tem início a partir de um movimento homorrítmico em colcheias – que se estende por três compassos. As sopranos iniciam a aceleração dos valores com uso de semicolcheias no compasso 8. A partir do compasso 9 instaura-se a polirritmia com cada voz utilizando uma divisão rítmica diferente. Entre os compassos 9 e 12 observamos o desenvolvimento da progressão que culmina com todas as vozes executando sextinas no compasso 13. Utilizamos o termo *progressão*, pois identificamos que todos os naipes realizam o processo de aceleração a partir da mudança de figuras rítmicas mais longas para mais curtas, com o uso de quiálteras, o que resulta no adensamento textural em seu sentido horizontal. As vozes encaminham-se para a sextina de forma gradativa e sucessiva a partir das sopranos 1, por meio da imitação, mas não de forma estrita em todas as vozes. Destacamos em azul a imitação estrita que ocorre entre soprano 1 e soprano 2, que não fazem uso de tercinas de colcheias. Destacamos em verde a imitação estrita que ocorre entre mezzo-soprano, tenor 1 e tenor 2, que utilizam respectivamente colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias e sextinas. O naipe dos baixos, no processo imitativo, não utiliza figuras de semicolcheias, passando das tercinas de colcheias para as sextinas, por isso não está destacado como os demais.

No compasso 9, onde cada naipe apresenta uma divisão rítmica diferente, ocorre o maior grau de polirritmia e podemos destacar como o momento de maior densidade no sentido vertical, que se dá pela superposição rítmica, associada ao tratamento das alturas e também ao uso de diferentes fonemas entre as vozes.

Ao analisarmos os componentes melódicos, verificamos a presença do *acorde motivico* em todos os compassos. As mudanças intervalares que acontecem entre as vozes partem desse acorde e retornam para ele. Na construção das linhas dos naipes, também observamos que cada divisão rítmica é acompanhada de um movimento intervalar diferente, partindo de intervalos de segundas e, conforme a progressão se desenvolve, as vozes chegam a atingir saltos de terças e/ou quartas.

Fig. 13. Redução da progressão rítmica da parte 1 – *Dona Nobis Pacem Op.28*.

**Redução Rítmica**  
Parte 1 - *Dona Nobis Pacem Op.28*

Denise Castilho Cocareli Lindembergue Cardoso

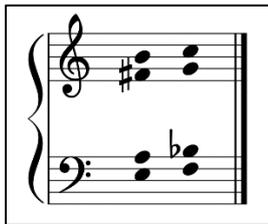
The score is divided into two systems. The first system covers measures 5-10, with measure 5-7 grouped as 'Comp. 5-7'. The second system covers measures 11-14. The vocal parts are: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-soprano, Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The notes are color-coded: orange for the first system, blue for the second system, green for the third system, and pink for the fourth system. Brackets below the notes indicate rhythmic groupings: '6' for sixteenth-note groups and '3' for triplet groups.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao extrairmos as notas utilizadas nos compassos 5 e 6 identificamos, além do acorde motivico, alturas que se referem a transposição deste acorde uma segunda menor acima (figura 14) acentuando a movimentação paralela. Porém esse tratamento ocorre somente neste momento, não constituindo nenhum padrão dentro da obra. Observamos que no decorrer da progressão o compositor cria agregados com diferentes características, ora com

caráter mais cromático, ora mais diatônico. No compasso 9 – que já destacamos como momento de maior densidade textural – verificamos o uso de um agregado cromático constituído das alturas entre Mi e Dó (figura 15). No compasso 13, em que todas as vozes estão em sextinas, identificamos a utilização de todas as alturas que compõe a escala de Dó maior, acrescido o Fá sustenido, que integra o acorde motivico (figura 16).

Fig. 14. Acorde motivico transposto, identificado nos compassos 5 e 6.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Fig. 15. Agregado cromático do compasso 9 – *Dona Nobis Pacem Op.28.*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Fig. 16. Alturas extraídas do compasso 13 – *Dona Nobis Pacem Op.28.*



Fonte: Elaborada pelo autor.

O processo que denominamos como *progressão rítmica*, se encerra no compasso 14, em que há uma brusca mudança rítmico-melódica e textual: pela primeira vez na peça temos um movimento homofônico no qual todas as vozes executam o mesmo texto com sons sustentados (acorde motivico dos sinos). O desenvolvimento da dinâmica no compasso anterior, com um crescendo bastante expressivo e todas as vozes em sexta, acentua o adensamento tímbrico, bem como o contraste da textura. Entre os compassos 14 e 18 encontramos uma única mudança harmônica, localizada no compasso 17, em que o compositor cria um *cluster* a partir da superposição dos acordes de fá maior (vozes masculinas) e fá sustenido maior (vozes femininas). Em seguida há o retorno ao acorde motivico em formação fechada (o único momento da obra em que isso acontece). No início do compasso 20 destacamos um uníssono, em Fá sustenido, que acontece entre dois *clusters*: o primeiro (destacado em verde) com um pentacorde composto pelas alturas Ré, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol, enquanto o segundo, um *cluster* cromático nas vozes femininas, retomando a proposta rítmica apresentada na introdução da peça, criando um efeito de entradas em cascata.

Fig. 17. Excerto da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28* – compassos 13-21.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafa da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Apesar de não identificarmos nenhuma caracterização serial, verificamos que o compositor perfaz o total cromático dos 12 sons, a partir do compasso 5 e finaliza esse total com o Mi bemol das mezzo-sopranos no compasso 20 (destacado em lilás na figura 17), como uma presença que demonstra a ausência anterior. Por essa razão entendemos que toda essa estrutura pertence a uma mesma grande ideia, porém, auditivamente podemos compreender, também, os compassos 20-21 como um momento de transição. Com o intuito de enfatizar a tensão harmônica criada no agregado das vozes femininas do trecho em questão, em nossa interpretação da obra, propusemos uma mudança de andamento, com um *rallentando* que retoma o andamento original na entrada das vozes masculinas do compasso 22.

Em nossa concepção interpretativa, compreendemos que a organização dos materiais musicais proposta pelo compositor, com ênfase no desenvolvimento da progressão que descrevemos, faz prevalecer ao ouvinte a movimentação de massas sonoras, como um gesto musical mimético<sup>17</sup>, que remete à descontinuidade e somatória de harmônicos produzida por

<sup>17</sup> A partir da conceituação proposta por Ramos (2003).



Fig. 19: Imitação por transposição intervalar – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

The image shows a musical score for three voices: Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The music is in 4/4 time. The lyrics are "Do - na no-bis pa - cem". The Tenor 1 part starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Tenor 2 part starts with a whole rest, followed by a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Baixo part starts with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are "Do - na no-bis pa - cem".

Fonte: Elaborada pelo autor.

A sensação de polirritmia se constrói na sobreposição desse padrão de forma defasada, porém, só é perceptível por conta da diferença melódica e de acentuação de texto nas vozes. Como apresentamos na figura 20, se observarmos as sobreposições rítmicas de forma isolada, tendo como parâmetro somente as unidades de valores, veremos que a partir da primeira imitação todas as semicolcheias do compasso são executadas, não havendo, na escuta coletiva, quebras de tempo. No entanto, a tensão causada pelos intervalos de segunda, além da articulação, acentuação do texto e do tratamento dado à dinâmica, expressam a mesma escrita de forma mais complexa, o que destaca a importância de analisarmos e explorarmos todos os parâmetros utilizados pelo compositor, bem como entendermos que a construção musical acontece nas relações de interdependência que os elementos têm entre si.

Fig. 20. Ritmo isolado do ostinato sobreposto – Parte 2 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

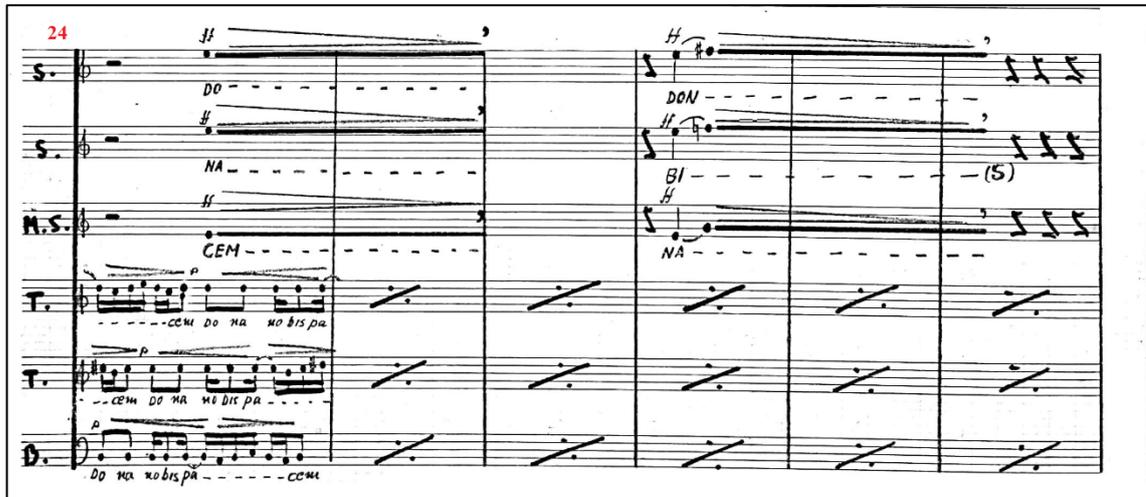
The image shows a musical score for three voices in 4/4 time, illustrating the isolated rhythm of the ostinato. The notes are eighth notes. Red brackets below the notes indicate the rhythmic structure, showing that all eighth notes in the measure are executed, creating a continuous rhythmic pattern.

Fonte: Elaborada pelo autor.

O ostinato proposto para as vozes masculinas tem indicação de *piano* com uma sinalização de crescendo e decrescendo durante a frase. As vozes femininas entram dois compassos em seguida cantando a altura Mi (mesmos e sopranos em oitavas diferentes) em fortíssimo com um lento decrescendo, gerando o primeiro contraste entre as camadas. Na segunda entrada, as vozes femininas partem da mesma altura, mas encaminham-se para um *cluster* cromático com alturas Fá, Fá sustenido e Sol, mantendo a mesma proposta de dinâmica. Contudo, a

compressão intervalar gerada pela superposição dessas alturas, resulta em um adensamento ainda maior com relação à entrada anterior (figura 21).

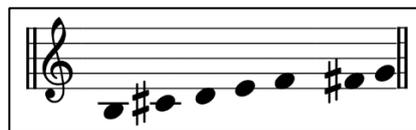
Fig. 21. Parte 2 – compassos 24-29 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.



Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Um aspecto nos chamou a atenção com relação à organização melódica: analisando as alturas que têm maior predominância nos ostinatos das vozes masculinas, somadas às alturas exploradas nas vozes femininas, podemos encontrar a seguinte sequência: Si, Dó sustenido, Ré, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol (figura 22). Constatamos que essas alturas são apresentadas em ordem ascendente, primeiro nas entradas das vozes masculinas (Si, Dó sustenido e Ré), em seguida com o unísono das mulheres (Mi) e por último no *cluster* (Fá, Fá sustenido e Sol).

Fig. 22. Sequência melódica identificada na Parte 2.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Após o *cluster* cromático, as duas próximas entradas em bloco das vozes femininas exploram materiais musicais não convencionais e sem alturas definidas. Entendemos como um ápice da tensão construída a partir dessas superposições de alturas dos compassos 27 e 28, o terceiro bloco das vozes femininas, constituído por um grande *glissando* em fortíssimo (sem decrescendo), partindo da região mais aguda possível para a mais grave, mantendo a proposta de cada naipe cantar um fonema. Aqui o aumento da densidade pela compressão indefinida dos intervalos é levado ao extremo das suas possibilidades.

No último bloco das vozes femininas, o compositor adota o recurso de voz falada, em que cada coralista deve pronunciar rapidamente, em piano, a frase *dona nobis pacem*. A resultante

dessa massa sonora nos remete ao uso de mais um gesto musical, que sugere um caráter dramático e narrativo, no qual o discurso musical que se aproxima de um contexto religioso, mas também pode se associar a um mimetismo, que nos conduz à imagem de uma procissão ou reuniões de orações das igrejas católicas.

Como vemos na figura 23, após o trabalho com camadas, identificamos o único momento da obra em que há naipes solistas (compassos 39 e 40), respectivamente, baixos e tenores 1. O acorde motivico é empregado ao final da seção, a partir de um uníssono com a altura La no compasso 41, e explorado com ritmo livre: o compositor define a duração das alturas dos naipes, mas cada coralista cria o próprio ritmo com a frase *Dona Nobis Pacem*, como uma pequena improvisação coletiva guiada. As saídas das vozes acontecem de forma sucessivas, mas invertida em comparação à proposta da introdução da obra, dos baixos para as sopranos.

Fig. 23. Parte 2 – compassos 37-43 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

### Parte 3

Em contraste com as duas primeiras partes da obra, em que há muita atividade sonora, bem como a exploração de diferentes recursos concomitantes, a terceira parte apresenta uma mesma grande ideia: encadeamentos de acordes (fora do contexto tonal) com formação de *clusters* diatônicos e cromáticos, agora por meio da sustentação de alturas, com notação rítmica aproximada. O texto é apresentado como na introdução e trabalhado de forma fragmentada. Por meio do desenvolvimento rítmico, valendo-se mais uma vez de entradas subsequentes, a articulação das sílabas é manipulada para a formação da frase *dona nobis pacem* em várias direções, como, por exemplo, no principal efeito cascata entre os compassos 50 e 51, em que o ouvinte pode identificar a sequência: “*na no-bis pa-cem don-na no-bis pa-cem*”.

Nas figuras 24 e 25 inserimos todos os compassos que compõem essa parte da peça. Com relação aos aspectos frequenciais, podemos observar que há uma predominância na

condução de vozes pelo encaminhamento cromático. Ao longo dos encadeamentos, identificamos que o compositor, mais uma vez, perfaz o total cromático dos 12 sons – do compasso 44 ao 54 – a altura de Si bemol, escrita na linha de soprano 1 e destacada em verde, encerra esse ciclo. Destacamos em amarelo dois compassos que Lindemberg trabalha com alturas do campo harmônico de Dó maior, sem trazer a sonoridade tonal. As entradas sequenciais do compasso 52 sugerem uma sonoridade modal, formando o hexacorde com Mi, Fá, Sol, La, Si e Dó.

Após perfazer o total cromático, há um direcionamento harmônico para o acorde de sol maior, que se destaca em meio ao uso de inúmeros agregados diatônicos e cromáticos. Por fim, o compositor insere a sétima maior deste acorde (Fá sustenido) na linha de soprano 2 e de forma gradativa desconstrói a sugestão tonal, finalizando a seção com a montagem do acorde motivico da obra. De forma geral, também podemos compreender construção dessa seção a partir de um gesto musical mimético que faz alusão ao som de sinos, porém com um caráter oposto ao explorado na primeira parte da obra.

Fig. 24. Parte 3 (comp. 44-49) *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Sobre a escrita rítmica, em uma primeira análise visual da partitura, não é possível mensurar a duração de cada som. Observamos que após o ataque inicial em *tutti* no compasso 44 (figura 23), as demais entradas das vozes acontecem em momentos diferentes, com exceção do compasso 58, em que os ataques de mezzo-soprano e baixo coincidem. Em alguns compassos da seção temos seis entradas distintas, o que demanda precisão rítmica e gestual do regente. No trabalho de montagem da obra de forma remota, para facilitar o processo de gravação das vozes individuais, fizemos uma transcrição rítmica de toda essa parte, adequando a notação não tradicional aos moldes de uma escrita métrica e proporcional.

Provavelmente, mesmo em uma montagem da peça em ambiente presencial, o regente poderia recorrer a alguma transcrição para o seu estudo analítico e gestual, tendo em vista a dificuldade interpretativa estabelecida, a partir do grande número de entradas e cortes sem duração definida.

Fig. 25: Parte 3 (comp. 50-60) – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Fonte: Excertos da cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

Experimentamos cerca de cinco transcrições diferentes até estabelecermos a versão final. Na transcrição inicial alteramos a fórmula de compasso de simples para composto, porque identificamos diferentes compassos com seis entradas distintas. Com uma divisão composta conseguiríamos inserir essas entradas de forma proporcional. Porém, isso também alterou o pulso e a duração da seção. Então, em discussões com nosso orientador, optamos por manter a proporção quaternária e o número de compassos exatos que Lindembergue propunha na partitura original, adotando o uso de quiáleras nos compassos com mais entradas ou quando entendemos que se aproximava mais da proposta gráfica original. Dessa forma não alteramos a duração dos pulsos e mantivemos a sonoridade que interpretamos a partir da notação musical usada pelo compositor. Apresentamos na figura 26 um excerto da transcrição sem as marcações de dinâmica, para destacar o trabalho realizado com a escrita rítmica.

Fig. 26. Excerto da transcrição rítmica da Parte 3 (Seção I de gravação) – *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

**Dona Nobis Pacem Op. 28**  
Transcrição Rítmica - Seção I de gravação

Transc. Denise Castilho Cocareli Lindembergue Cardoso

$\text{♩} = 60$

44

Soprano 1  
Don don don don

Soprano 2  
Na na na na

Mezzo-soprano  
No no no no

Tenor 1  
Bi(s) bi(s) bi(s) bi(s) bi(s)

Tenor 2  
Pa pa pa pa

Baixo  
cem cem cem cem

Fonte: Elaborada pelo autor.

## Parte 4

Adotando um novo contraste textural com relação à seção anterior, na quarta parte da peça, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório, divididos em três blocos, com indicação de serem executados da mais forma mais rápida possível. Cada naipe executa um módulo diferente, que é composto por duas alturas, com concepção melódica que se assemelha muito à parte 1 da obra, partindo sempre do acorde motivico e criando diferentes aglomerações, desenvolvidas com uma proposta rítmica aleatória, em oposição à escrita estrita da primeira parte da peça, o que cria uma expectativa de densidade maior em comparação a primeira parte. Nos dois primeiros blocos, o compositor propõe um fonema diferente para cada naipe e no último bloco cada naipe executa dois fonemas repetidos, fator que também gera maior adensamento tímbrico e textural. Apresentamos a seguir a partitura utilizada no processo de gravação da obra, que contém os três blocos descritos acima.

Fig. 27. Parte 4 – partitura utilizada no processo de gravação da obra *Dona Nobis Pacem Op.28*.

**Dona Nobis Pacem Op. 28**  
Parte 4 - Seção J de gravação  
Lindemberg Cardoso

61

Sop. 1: *ff* na don na na

Sop. 2: *ff* don na no no

MzS.: *ff* no no pa pa

Ten. 1: *ff* bis bis don don

Ten. 2: *ff* pa bis pa pa

Bax.: *ff* cem cem cem cem

Fonte: Elaborada pelo autor.

## Codeta

Assim como na introdução, ao final da obra o compositor adota o silêncio total, por meio do uso de fermatas indicadas entre os compassos. A diferença com relação à introdução é que não temos indicações cronométricas. Entendemos o primeiro silêncio como estruturante, dado que separa a Parte 4 da Codeta, e os três seguintes como grandes respirações, também estruturais. Identificamos uso de homofonia e todo coro canta o mesmo texto, com fermatas separando as palavras *dona | nobis | pacem*. Como material melódico-harmônico, além do acorde motivico ao final, destacamos a exploração de um hexacorde diatônico, composto pelas alturas Sol, La, Si, Dó, Ré e Mi (figura 28), identificado nos compassos 67-70, como vemos no excerto da partitura (figura 29). No compasso 69 (destacado em vermelho), o hexacorde é apresentado de forma sequencial, a partir da linha dos baixos. Lindemberg Cardoso conclui a obra com um gesto de caráter dramático e narrativo inflexional: evocando uma palavra de ordem, temos um grande tutti em voz falada: *PACEM*. Localizando a obra em seu contexto histórico-social, de ditadura militar, podemos compreender sua temática e este gesto musical, em especial, como uma atitude de protesto frente à repressão imposta e suas tristes consequências.

Fig. 28: Hexacorde utilizado na Codeta – *Dona Nobis Pacem Op.28*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Fig. 29. Codeta – *Dona Nobis Pacem Op.28*.

Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo da partitura *Dona Nobis Pacem Op.28* com destaques do autor.

## Considerações finais

O uso não sistemático de diferentes técnicas composicionais, por vezes exploradas em uma mesma obra, configura uma característica que marca tanto a produção de Lindembergue Cardoso, como destacado por Pérez (2009), quanto reflete a postura experimental do movimento artístico que o compositor fez parte.

O eclétismo em Lindembergue Cardoso observa-se também, e caracterizando a sua produção musical, dentro de uma mesma obra. Nas análises apresentadas no corpo deste trabalho [tese de doutorado do autor] pode observar-se como numa mesma obra participam gestos tonais, modais, atonais, e técnicas de composição que vão desde o tratamento especulativo de conjuntos de classes de notas, até ao trabalho com massas de sons. (PÉREZ, 2009, p. 204)

Fernando Cerqueira (1985) elenca características do que denomina como tendência experimental de composição, que representam de forma macro procedimentos em comum utilizados pelos integrantes do Grupo de Compositores da Bahia e que, em muitos aspectos, convergem para o tratamento dos materiais musicais em *Dona Nobis Pacem Op. 28*. Segundo Paula Oliveira (2010, p. 27), o discurso de Cerqueira “pode ser interpretado como representativo de uma identidade [...] em seu contexto sócio-político-artístico-composicional”.

Sobre o mesmo trabalho, Wellington Gomes (2002, p. 3) afirma que “este texto de Cerqueira não é apenas fruto de uma inquirição analítica da relação entre velhas e novas estratégias composicionais, mas, sobretudo, da reflexão de uma experiência prático-composicional vivida, pelo mesmo, na intensa e inovadora escola de composição à qual ele pertenceu”. Elencamos as seguintes características apontadas por Cerqueira (1985) e citadas por Paula Oliveira (2010) que se destacam em *Dona Nobis Pacem Op.28*:

- substituição do discurso sonoro convencional por novas relações de tempo e silêncio, gerando texturas onde podem se alternar aspectos de linearidades e pontilhisismos com resultados verticais variados; [...]
- assimetrias provocadas pela contínua transformação dos elementos na estrutura, metamorfoses não temáticas, e recusa da repetição como fator privilegiado de equilíbrio estrutural; [...]
- polifonias lineares pela simultaneidade ou alternância de ideias opostas, sem definição de prioridades; [...]
- pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre, articulação e ritmo, sem submissão às relações de alturas (melódico-harmônicas), além do uso de agregados de alturas que resultem em qualidades de timbre; [...]
- entendimento de cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas que podem criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras (CERQUEIRA, 1985, p. 97-99, apud OLIVEIRA, 2010, p. 26-27).

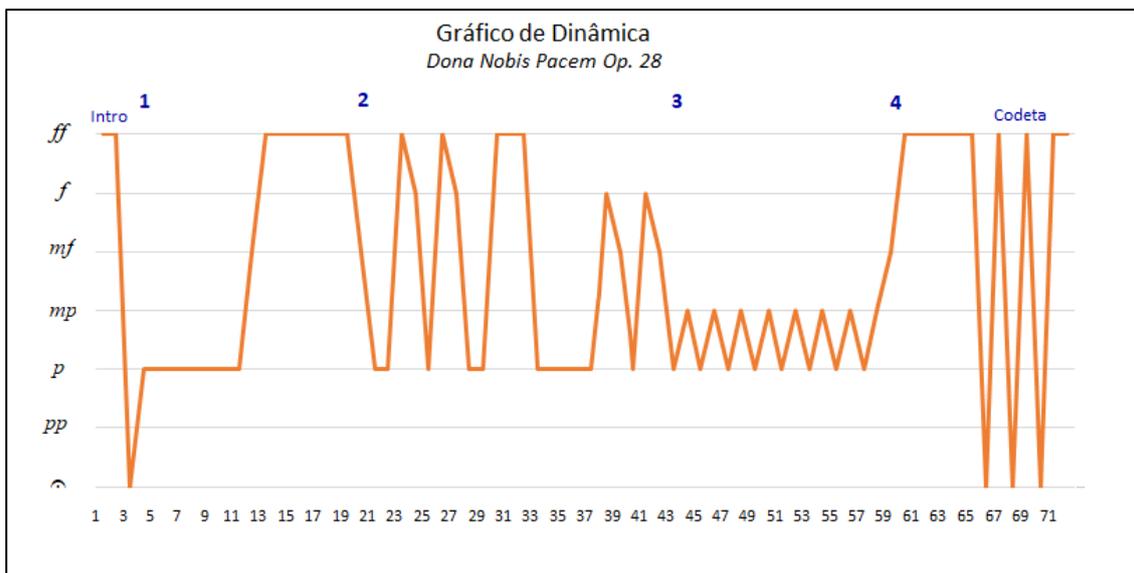
Lindembergue Cardoso reflete essa postura inovadora e de experimentação em toda a sua produção. Com relação especificamente à obra que analisamos, vemos a utilização de diferentes ferramentas composicionais de forma plural, tendo como objetivo central o desenvolvimento de novas texturas e exploração timbrística. Com relação ao tratamento melódico observamos que o compositor não desenvolve linhas melódicas e todas as vozes podem ser consideradas como possuindo igual importância. Há maior interesse na formação de massas sonoras do que na condução de possíveis melodias.

O tratamento dado às dinâmicas segue a mesma proposta, com predominância de indicações iguais para todos os naipes. Podemos verificar que a segunda parte da obra é a única seção onde há diferenciações de intensidade entre as vozes, na qual o compositor trabalha com duas camadas de texturas distintas entre as vozes masculinas e femininas. Mesmo assim, as diferenças acontecem entre essas duas camadas e não entre todos os naipes.

Elaboramos um gráfico de dinâmicas que explicita esse tratamento, apresentado na figura 30. No eixo vertical indicamos as intensidades adotadas por Lindembergue e no eixo horizontal os compassos da peça (apresentados em intervalos numéricos de dois). De modo a orientar melhor a visualização, também inserimos acima das linhas as indicações da divisão estrutural.

Como primeiro dado do eixo vertical incluímos a fermata, que em *Dona Nobis Pacem* representa os silêncios totais, entendendo-a como um fator que acentua os contrastes propostos pelo compositor. Pela leitura do gráfico, vemos que há predomínio no uso de dinâmicas antagônicas como fortísimos ou pianos. Na partitura não há indicações de *mezzo forte* ou *mezzo piano*, por exemplo, posto que as variações presentes no gráfico se referem a indicações de crescendos ou decrescendos – como na parte 3<sup>18</sup>, em que vemos a alternância entre *p* e *mp*. Para todos os sons sustentados dessa seção, Lindenbergue indica a *mesa di voce*, com crescendos e decrescendos simétricos que partem do *piano*. A condução das vozes não acontece de forma homofônica e compreendemos essa construção da dinâmica como um recurso para melhor audição da polifonia proposta. Contudo, apresentamos neste gráfico um olhar para o contexto geral do desenvolvimento das dinâmicas, de acordo com nossa concepção interpretativa, por isso propusemos somente uma variação. Seguindo o mesmo princípio, na segunda parte da obra, em que vemos o trabalho em camadas, demos ênfase às intensidades que se destacavam, como as indicações de *ff* com decrescendo das vozes femininas dos compassos 24 e 27.

Fig. 30. Gráfico de dinâmicas elaborado para análise interpretativa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

No desenvolvimento dos elementos rítmicos, vimos que a peça apresenta uma variação bastante grande, contrastante de seção para seção. Verificamos que não há uma figura rítmica específica preponderante, mas sim uma proposta, que também se aproxima da

<sup>18</sup> Parte 3 é a seção que o compositor trabalha com alturas sustentadas e notação rítmica aproximada.

construção de massas sonoras, relativa ao uso de sons longos sustentados, só não são utilizados na parte 4 da peça, composta pelos módulos de caráter improvisatório.

Garretson (1993), em seu trabalho sobre estilo e interpretação de obras corais, ao apresentar um panorama histórico do repertório, afirma que a música de vanguarda, que esteticamente se adequa à peça analisada, acrescentou uma nova dimensão ao som como uma arte expressiva e, no âmbito coral, abriu os ouvidos dos cantores, por assim dizer, a sons novos e antigos. O repertório de procedimentos composicionais foi expandido com a exploração de diferentes sonoridades que trazem consigo numerosas possibilidades interpretativas.

Ao tratar sobre a escolha e a interpretação de repertório para coros não profissionais, Gallo (2006) questiona o fato de muitas obras corais denominadas contemporâneas e de caráter experimental serem de difícil execução, o que afasta os intérpretes desse tipo de produção. Gallo incentiva compositores a escreverem obras que “respondam às exigências da linguagem contemporânea, mas elaboradas de forma a poderem ser executadas pelos muitos coros amadores que existem” (GALLO, GRAETZER, NARDI e RUSSO, 2006, p. 208, tradução nossa<sup>19</sup>). Dentro do contexto histórico em que seu texto foi inicialmente publicado (1979), o qual Moura (2011) destaca como a década de maior produção desse tipo de repertório, Gallo – de maneira bastante incisiva – chama os regentes corais a inserirem no repertório de seus coros obras que exploram diferentes procedimentos composicionais, estabelecendo, assim, o “compromisso com a arte contemporânea”.

Entendemos que hoje já há um distanciamento histórico do auge da produção tida como de vanguarda, mas ressaltamos a importância de nos voltarmos para diferentes práticas de repertório, buscando a produção dos compositores brasileiros. Este aspecto era uma ênfase na proposta artística e pedagógica do *Coro de Câmara Comunicantus*, que corroborava com o pensamento de Gallo, ao afirmar que “cada obra escolhida deve ser utilizada para o aprendizado de cada um dos membros e do coro como um todo, tanto em seu aspecto técnico quanto em seus aspectos históricos, estilísticos e expressivos” (Idem, 2006, p.211, tradução nossa<sup>20</sup>).

Por meio da análise interpretativa, levantamos a hipótese de que um dos principais motivos da peça não ter sido executada anteriormente à nossa montagem, se deve aos seus grandes desafios técnicos e interpretativos, os quais se tornaram mais acessíveis em decorrência dos

---

<sup>19</sup> (...) respondan a las exigencias y al lenguaje contemporáneos, pero elaboradas en forma tal que sean ejecutables por los numerosos coros vocacionales que existen.

<sup>20</sup> Toda obra elegida deve servir para el aprendizaje de cada uno de los integrantes y del coro en su totalidad, tanto en su aspecto técnico como en el histórico, estilístico y expresivo.

métodos que adotamos para as gravações individuais feitas pelos coralistas, em um contexto específico.

Observamos que as condições estabelecidas pelo isolamento social durante a pandemia do novo coronavírus modificaram nossas possibilidades de montagem de repertório, mas não necessariamente diminuíram a qualidade artística e o nível técnico. Junto com as inúmeras adaptações emergiram novos conhecimentos e diferentes abordagens pedagógicas voltadas às práticas de ensaio e possibilidades interpretativas.

Por fim, destacamos que a multiplicidade de sonoridades construídas na obra analisada, desenvolvida tematicamente a partir do *Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora*, carrega em seu simbolismo uma temática universal que ultrapassa possíveis fronteiras religiosas e alcança ouvintes leigos ou mesmo não habituados ao repertório da segunda metade do século XX.

## Referências

- BENDALL, Cole. Defining the Virtual Choir. *The Choral Journal*. American Choral Directors Association. v. 61, n. 5, p. 69-77, dec. 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27035011>. Acesso em abril 2023.
- CARDOSO, Lindembergue. *Dona Nobis Pacem Op. 28*. Coro (SSMstTB). Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo. 5p. 1973.
- COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. *A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional*. 196 p. Susana Cecília Igayara-Souza (orientadora). Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS. In: *Comunicantus: Laboratório Coral – Performance, Ensino e Pesquisa*. Disponível em: <https://comunicantus.eca.usp.br/index.php/coro-de-camara-comunicantus/>. Acesso em janeiro de 2020.
- ERICSON, Eric; OHLIN, Gösta; SPANGBERG, Lennart (1976). *Choral Conducting*. New York: Walton Music Corporation, 1976.
- GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor; RUSSO, Antonio. *El Director de Coro*. 2ª.ed. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2006.
- GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia*. Estratégias Orquestrais. Salvador: UFBA, 2002.
- IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. *Coro Virtual: de Eric Whitacre aos coros amadores*. Reflexão sobre a prática coral em tempos de isolamento social. Material didático produzido para a disciplina História do Repertório Coral. Departamento de Música, ECA-USP, 2020. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/SusanalgayaraSouza>. Acesso em abril de 2023.
- KOHUT, Daniel L.; GRANT, Joe W. *Learning to Conduct and Rehearse*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- MOURA, Paulo. *Música informal brasileira*. estudo analítico e catálogo de obras. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

- NOGUEIRA, Ilza. Officium Sepulchri, de Ernst Widmer: Comentários analíticos. In: *Widmer, Ernst. Officium Sepulchri*. Diálogo do Anjo com as Três Mulheres. Série “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, n. 1, Partitura (17p.), p. 11-18 (comentários analíticos), Salvador: EMUS/UFBA, 2001.
- \_\_\_\_\_. Lindembergue Cardoso: Catálogo de Obras. 2009. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web / Volume 2. 1.<sup>a</sup> Edição. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2009.
- \_\_\_\_\_. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, 2012, p.7-26.
- OLIVEIRA, Paula. Grupo de *Compositores da Bahia (1966-1974)*: Desenvolvimento e identidade. 202p. Leonardo Boccia (orientador). Dissertação (Mestrado em Estudos Multidisciplinares em Cultura). Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- PÉREZ, Roberto Alejandro. *Lindembergue Cardoso*: técnicas e atitudes composicionais – o estudante e o compositor. 2009. 490 p. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Departamento de Música, Universidade de Évora, 2009.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. O uso musical do silêncio. In: *Revista Música*, São Paulo, v.8, n.1/2, p. 129-168, maio/nov.1997.
- \_\_\_\_\_. *O ensino da regência coral*. Tese (Livre Docência) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- RIBALTA, José Luiz Chamorro. *A construção interpretativa em ambiente coral virtual*: Tecnologia, criatividade e didática na busca por resultados artísticos. 2v. Marco Antonio da Silva Ramos (orientador). Tese (Doutorado em Regência Coral). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.
- RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: CHUEKE, Zelia (org. e trad.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Livro Digital. Curitiba: Editora UFPR, 2019.
- THOMAS, Kurt. *The Choral Conductor*. New York: American Choral Review, 1971.



# A “Babel invertida” da Orquestra Popular de Câmara: projeto estético e processo criativo na Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)

Paula de Q. C. Zimbres  
Unicamp  
[paulazimbres@gmail.com](mailto:paulazimbres@gmail.com)

**Resumo:** A Orquestra Popular de Câmara foi um coletivo criado em São Paulo em 1997, por iniciativa de Benjamim Taubkin, com o objetivo estético de promover a confluência entre musicalidades “regionais” e “cosmopolitas”, “tradicionais” e “modernas”, “rurais” e “urbanas” – em suma, entre as polaridades ou “linhas de força” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) em torno das quais giram as discussões sobre a identidade na música brasileira. Entendendo tais polaridades, não como categorias fixas, mas como modulações de características dispostas em um contínuo, procuramos neste artigo identificar, a partir da análise do fonograma *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)* (1998), como esse projeto estético de integração “babélica” de musicares se expressa, concretamente, na música da Orquestra, e quais procedimentos e sonoridades são usados, aqui, para evocar esses diferentes “mundos”. Abordando os conceitos da “estética da sonoridade” de Didier Guigue conforme aplicados por Sérgio Molina à música popular, descrevemos a estrutura da *Suíte...* como uma justaposição de “momentos-estado” – seções de harmonia estática movidas pela interação improvisada – e “momentos-processo” – seções predeterminadas, com temas definidos e desenvolvimento harmônico –, representando um entrelaçamento entre a modernidade “tonal” e a tradição “modal”, conforme a distinção proposta por José Miguel Wisnik.

**Palavras-chave:** Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), Nacionalismo Musical, Estética da Sonoridade, Tonal x Modal.

## Orquestra Popular de Câmara’s “Inverted Babel”: Aesthetic Project and Creative Process in Brazilian Popular Instrumental Music

**Abstract:** Orquestra Popular de Câmara [Popular Chamber Orchestra] was an ensemble created in São Paulo in 1997, by initiative of pianist Benjamim Taubkin, aiming at promoting a confluence of musicalities, conjoining the “regional” and the “cosmopolitan”, the “traditional” and the “modern”, the “rural” and the “urban” – in sum, bridging the polarities around which discourses on identity in Brazilian music tend to revolve. Viewing such polarities not as fixed categories but rather as modulations of traits placed on a continuum, this article intends to identify, through an analysis of the phonogram

*Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)* (1998), how the aesthetic project of a “Babelic” integration of musicalities finds concrete expression in the Orchestra’s music, and which procedures and sonorities are used, here, to evoke these different “worlds”. Drawing on the concepts of Didier Guigue’s “aesthetics of sonority” as applied to popular music by Sérgio Molina, we describe the structure of the *Suíte...* as a juxtaposition of “state-moments” – harmonically static sections driven by improvised interaction – and “process-moments” – predetermined sections, with defined themes and harmonic development – in which “tonal” modernity is interwoven with “modal” tradition, according to the distinction proposed by José Miguel Wisnik.

Keywords: Brazilian Popular Instrumental Music, Musical Nationalism, Aesthetics of Sonority, Tonal x Modal.

## Introdução

A Orquestra Popular de Câmara foi um coletivo musical criado na cidade de São Paulo em 1997, por iniciativa do pianista Benjamim Taubkin, com o objetivo estético de promover a confluência entre musicalidades “regionais” e “cosmopolitas”, “tradicionais” e “modernas”, “rurais” e “urbanas” – em suma, entre as polaridades ou “linhas de força” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) em torno das quais giram as discussões a respeito da identidade na música brasileira pelo menos desde o século XIX. Nos termos do próprio release do grupo, tratava-se de buscar “uma nova sonoridade [...] a partir do encontro do mundo contemporâneo com o tradicional” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a). O grupo foi criado para o evento *Sons de Orquestra*, promovido pelo SESC Pompeia em 1997, participou de diversos festivais no Brasil e no exterior ao longo dos anos seguintes, e lançou dois trabalhos fonográficos: o álbum de estúdio *Orquestra Popular de Câmara* (1998) e *Danças, jogos e canções* (2002), gravado ao vivo no SESC Ipiranga em outubro de 2002 (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a, c2015b). Taubkin relata:

Uma hora me ocorreu e eu pensei: caramba, me deu o maior desejo de fazer uma orquestra com instrumentos brasileiros – bandolim, acordeom, viola caipira, percussão, flauta – misturados ao violoncelo, ao piano, ao saxofone e foi aí que nasceu a orquestra pra fazer esse projeto. Eu tive essa ideia e comecei a pensar nas pessoas. (TAUBKIN apud CIRINO, 2009, p. 89).

Configurou-se, então, uma formação relativamente ampla (da gravação do primeiro álbum participaram 14 músicos, contando os membros “efetivos” da Orquestra e o percussionista Naná Vasconcellos, como convidado especial) que incluiu várias figuras de destaque da cena musical paulistana. De um lado, entre os “instrumentos ligados à cultura urbana, como saxofone, piano, cello e contrabaixo” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a), estavam os multissopristas Teco Cardoso e Mané Silveira; os violoncelistas Dimos Goudarolis e Lui Coimbra; o contrabaixista Sylvio Mazzucca Jr.; e o próprio Taubkin ao piano. O “rural da viola caipira, bandolim, acordeom, zabumba e pífanos” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a) era representado pelo violeiro Paulo Freire, o bandolinista Ronen Altman, o acordeonista Toninho Ferragutti e um naipe de percussões formado por Caíto Marcondes, Zezinho Pitoco e Guello, além da já mencionada participação especial de Naná Vasconcellos. Os pífanos estavam a cargo, também, de Teco Cardoso, e a voz de Mônica Salmaso, usada como instrumento, sem texto, tornou-se característica marcante da sonoridade do grupo.

Assim, o grupo se propunha, já de início, a ativar certas tensões ou dicotomias que são centrais para os processos culturais brasileiros, e que se fazem presentes, de forma muito

particular, no campo da chamada “música popular instrumental brasileira”, ou MPIB (CIRINO, 2009), gênero que, estando “às margens dos processos ritualizantes de construção da identidade nacional” (CIRINO, 2009, p. 25), tende a apresentar, em sua produção sonora, uma imagem de Brasil “não-monolítico, de um Brasil contraditório e plural” (CIRINO, 2009, p. 19): ao justapor sonoridades que carregam consigo associações culturais contrastantes, essa produção não oblitera, mas, pelo contrário, deixa “expostas as arestas da montagem” (CIRINO, 2009, p. 146), as contradições e as fissuras da sociedade brasileira.

O projeto estético da Orquestra Popular de Câmara, portanto, está em consonância com a busca pela identidade através da multiplicidade que informa a MPIB como gênero – mais especificamente a MPIB paulistana, cena sobre a qual se debruça a pesquisa de Cirino. Visto de forma ainda mais ampla, está em consonância com toda uma longa linhagem de pensadores e criadores que vêm refletindo sobre a identidade brasileira e sua expressão nas formas artísticas, inquietação que teve sua cristalização mais pungente, e de ressonâncias mais duradouras, na Semana de Arte Moderna de 1922 e na obra posterior de seus participantes, especialmente na de Mário e Oswald de Andrade.

É em constante diálogo com esse referencial – “a ideia sempre recorrente do Turista Aprendiz do Mário de Andrade” (TAUBKIN apud MATOS, 2020, p. 12) – que Taubkin descreve a motivação para o surgimento da OPC. A decisão de criar uma orquestra onde instrumentos “brasileiros”, comumente associados às musicalidades “regionais” ou de tradição oral (viola caipira, bandolim, acordeom, pífanos, percussões diversas) fossem colocados lado a lado com instrumentos “cosmopolitas”, como o piano, o violoncelo, o saxofone e a flauta transversal (TAUBKIN apud CIRINO, 2009, p. 89-90), surge, segundo ele, do desejo de estabelecer diálogos ou pontes entre diferentes musicalidades. Mas não são apenas as musicalidades “brasileiras” (sejam “rurais” ou “urbanas”, “tradicionais” ou “modernas”) que são postas em diálogo aqui; referências a musicalidades de outras regiões do chamado “Sul global” são parte importante do fazer musical da OPC, bem como da produção posterior de Taubkin e seus companheiros<sup>1</sup>.

Ingrid Monson (1996), referenciando Steven Feld (1981, 1984), sugere a relevância de se prestar atenção nas metáforas utilizadas pelos músicos em seu discurso sobre o próprio fazer musical. Em sua pesquisa, ela identifica a importante recorrência da metáfora da

---

<sup>1</sup> O primeiro álbum da OPC, por exemplo (*Orquestra Popular de Câmara*, 1998), começa com a faixa *Bayaty*, baseada em um tema do compositor azerbaijano Eldar Mansurov que referencia um dos *maqams* da música árabe (TOUMA, 1971), e termina com a *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)*, que representa, como o título indica, um “passeio” por gêneros e ritmos populares brasileiros. As duas “extremidades” do álbum servem, portanto, para delinear o escopo estético pelo qual a OPC pretendia transitar.

“conversa” na fala de músicos de jazz norte-americanos; a mesma metáfora aparece também no discurso dos músicos paulistanos envolvidos na OPC e na cena em que ela está inserida. O piano que conversa, por exemplo, é o título de um documentário, lançado em 2017, que acompanha Taubkin em uma série de viagens e encontros musicais com músicos brasileiros, bolivianos e sul-coreanos<sup>2</sup>, descritas pelo pianista como “aventuras de compreensão” (TAUBKIN in UM CAFÉ LÁ EM CASA, 2020) – tentativas de apreender os procedimentos e critérios estéticos que pautam a prática desses músicos e encontrar pontos de contato com o seu próprio musicar<sup>3</sup>. Nas palavras do violinista Ricardo Herz, um dos músicos que acompanhou Taubkin nessas viagens, tratava-se de “tentar conversar mesmo falando duas línguas diferentes, e tentar fazer um negócio que seja um terceiro negócio” (HERZ in MMTV, 2017b).

Subentendida na metáfora da conversa, e mais ainda da conversa intercultural, está, obviamente, a metáfora da música como linguagem. Diferentes musicalidades ou sistemas representariam diferentes idiomas, e o desafio consistiria em estabelecer o diálogo não a partir de uma tradução, que acabaria por privilegiar uma das linguagens, mas da procura de um “terceiro negócio” que surgiria processualmente, a partir do ato de musicar juntos, buscando compatibilidades e, ao mesmo tempo, revelando os contrastes entre os gestuais e os universos aurais de cada tradição. É essa a proposta já presente, anos antes de O piano que conversa, na OPC: entendendo que, mais do que timbres, cada instrumento traz consigo um fazer e uma linguagem (relacionados tanto aos referenciais históricos de seus repertórios, origens, contextos de uso etc., quanto à própria materialidade do instrumento, que, pode-se considerar, condiciona ou sugestiona em certa medida o gestual do instrumentista e, conseqüentemente, sua produção sonora<sup>4</sup>), Taubkin concluíra que colocar lado a lado instrumentos associados a cada um dos “polos” formadores da cultura brasileira significaria oportunizar a criação de um “terceiro negócio” a partir da conjunção “babélica” de musicares.

Chegamos, então, a uma terceira metáfora, derivada das duas primeiras, que é central no discurso desses músicos: a música como “Babel invertida”. Teco Cardoso, por exemplo, descreve a proposta da OPC como “[...] uma conversa entre povos distintos, idiomas

---

<sup>2</sup> Direção de Marcelo Machado. Ver < <https://revistadecinema.com.br/2017/09/o-piano-que-conversa/>>. Acesso em: 9 nov. 2022.

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, a fala de Taubkin sobre “O gesto na música coreana”, em UM CAFÉ LÁ EM CASA, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/UjQxJaY2TTg>>. Acesso em: 13 out. 2022.

<sup>4</sup> Especulando a respeito da flagrante diferença entre os estilos vocais e os instrumentais de cada povo, Bruno Nettl sugere, em *Theory and method in ethnomusicology*, que, pelo menos em parte, isso pode dever-se à própria estrutura dos instrumentos; que tais estilos são provavelmente moldados pelos “tipos de coisas que as mãos humanas podem fazer com um instrumento, os tipos de coisas que o tocar aleatoriamente vai produzir” (NETTL, 1964, p. 208, tradução da autora). A noção de “interface humano-instrumento musical” desenvolvida por John Baily vai ao encontro dessa perspectiva (BAILY, 2006, p. 107).

distintos, mas que podiam, nesta linguagem babélica que é a musical, ocupar o mesmo espaço” (CARDOSO apud MATOS, 2020, p. 8; grifo da autora). Ao definir a linguagem musical como “babélica”, Cardoso se afasta deliberadamente da concepção corrente, mais próxima do senso comum, da música como “linguagem universal”, concepção que pretende obliterar as diferenças em favor de uma suposta comunicação direta entre indivíduos e povos. Ricardo Herz elabora a questão da seguinte forma:

Muitas vezes você vai num show e aí você ouve a frase, “a música é universal”. Mas na verdade, eu não acredito que a música seja universal. Acho que na verdade existem várias linguagens musicais, como existem várias linguagens faladas também. Então, mesmo quando você não entende o coreano, você entende quando eles estão brigando um com o outro, quando eles estão sendo carinhosos um com o outro, quando eles fazem gestos “vem aqui”... Então você consegue captar mais ou menos o que está acontecendo, mas você não entende realmente a língua deles. A gente tem que acabar falando uma língua meio híbrida. [...] então a gente acaba criando uma outra coisa que não é nem música brasileira nem música coreana, é uma coisa que a gente tá criando junto aqui (HERZ in MMTV, 2017b).

Essa concepção da música como “linguagem babélica”, que, como vimos, informa a prática desses músicos profundamente vinculados à cena paulistana de MPIB, representa um importante elo dessa mesma cena com o processo de construção de identidade da própria cidade de São Paulo ao longo do século XX, conforme descrito por Nicolau Sevckenko (1992). É essa relação que pretendemos abordar na seção seguinte.

## São Paulo como “Babel invertida”

E começaremos a realizar uma gloriosa inversão do mito de Babel – a tornada dos povos dispersos pela terra ao seio de uma pátria humana, [...] onde [...] surgirão como num encantamento as novas arquiteturas da sociedade futura (NOGUEIRA apud SEVCENKO, 1992, p. 37).

Esses encontros, eles são quase o futuro, sabe? Eles são o futuro possível para a humanidade. Quando as pessoas se encontram mantendo as suas tradições, mas se misturam também. Você não tem medo do outro. Então acho que esse é o projeto humano que me interessa. Trazendo as culturas, trazendo a diversidade. Mesmo no Brasil (TAUBKIN in MMTV, 2017a).

As duas citações acima, distantes quase cem anos<sup>5</sup>, sugerem a continuidade de uma perspectiva utópica, produzida especialmente pela experiência paulistana, focada no potencial dos encontros interculturais como fomentadores de um “projeto humano” de

---

<sup>5</sup> A primeira citação foi extraída por Nicolau Sevckenko do artigo “A invasão de um mito”, escrito pelo jornalista J.A. Nogueira e publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 02/04/1920; a segunda, do vídeo *teaser* do documentário *O Piano que Conversa* (Núcleo Contemporâneo/MMTV, 2017).

integração e fraternidade. Embora se trate claramente de uma utopia, como já dito – afinal, integração e fraternidade não têm sido exatamente a tônica da sociedade brasileira ou da paulistana ao longo do último século –, a recorrência dessa temática indica o quanto a busca por soluções para o dilema brasileiro empreendida no início do século vinte continua a reverberar e a informar o discurso e a prática de artistas atuantes no século vinte e um. As constantes menções ao Movimento Modernista nas falas desses artistas são uma evidência desse fato; a compreensão da música como “Babel invertida” é outra, relacionada mais especificamente, como dissemos, aos processos culturais da cidade de São Paulo, cujo crescimento súbito e inaudito nas primeiras décadas do século passado representa um caso exemplar de *throwntogetherness* (MASSEY, 2005, p. 151).

De fato, como narra Nicolau Sevcenko (1992, p. 31), a confluência de imigrantes de todas as partes do Brasil e do mundo que chegavam aos borbotões à São Paulo do início do século vinte gerou um “estranhamento” que “envolvia a própria identidade da cidade” (SEVCENKO, 1992, p. 31):

Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 1992, p. 31).

Para resolver esse “enigma” e atribuir sentido à própria experiência, fazia-se necessário encontrar “um eixo de solidez que lhes [desse] base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsistente” (SEVCENKO, 1992, p. 31). Para Sevcenko, o recurso encontrado foi, justamente, a fórmula mítica da “Babel invertida”:

A velha Europa, que divide os homens pelo ódio, lançando-os uns contra os outros, destruindo o alto edifício da civilização, é a velha Babel rediviva. O mundo novo, representado por São Paulo [...] é a nova terra da promessa, onde se vão erguer as torres sólidas das “novas arquiteturas da sociedade futura”, a Babel invertida, a Babel que une e, portanto, leva ao clímax, à consumação da missão mística que a sua antecessora frustrara (SEVCENKO, 1992, p. 38).

Por um lado, “o novo mito vem a calhar [...] porque atribui um sentido – claro e promissor ademais – para os magotes de estranhos, balbuciando suas línguas esdrúxulas, que se acotovelam impacientes por todos os recantos de São Paulo” (SEVCENKO, 1992, p. 37). Por outro, ele condiz com a concepção de “país novo, que ainda não pudera realizar-se mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, 1989

[1970], p. 140), predominante entre nós, segundo Antônio Candido, até os anos 1930, antes que a consciência agônica do “subdesenvolvimento” assumisse precedência, e com as concepções de “um curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e amar a pujança da América e a ‘magia dos trópicos’” (SEVCENKO, 1992, p. 255). Trata-se de uma formulação baseada em uma “linguagem de reconstrução [...] [que] opõe o ‘velho mundo’ – com todos os estigmas da degenerescência, ‘as velhas opressões, secularmente organizadas’ – contra o ‘novo’, com suas conotações geológicas, miraculosas, divinas, místicas, inexoráveis” (SEVCENKO, 1992, p. 37-38).

Retornando ao projeto estético da OPC, podemos ver, no discurso de seus integrantes, como o mesmo dilema identitário descrito por Sevcenko em relação à São Paulo do início do século vinte – a ausência de tradições sólidas, de um sentido claro de pertencimento, a condição de “não [ser] ainda moderna, mas já não [ter] mais passado” (SEVCENKO, 1992, p. 31); em suma, a impossibilidade de se definir em relação às “polaridades” ou “linhas de força” mencionadas anteriormente – é convertido, por meio do elogio à multiplicidade e à integração babélica de musicares, em um novo senso de identidade cosmopolita, que faz da OPC “um grupo absolutamente Paulistano, pouco provável de ser criado em qualquer outra cidade do país” (CARDOSO apud MATOS, 2020, p. 8):

Se por um lado temos a desvantagem de não sermos berço da maioria dessas estéticas, temos representantes (e bons representantes, migrantes que aqui se instalaram trazendo com muito carinho suas tradições) de todas as regiões do Brasil, assim como também, como fruto de ser o centro imigratório que sempre foi, de boa parte do mundo também. E acredito que temos ainda a sorte de, por não sermos guardiões de nenhuma destas tradições (que têm e devem ter os seus guardiões sim, que protejam sua história em suas localidades) podermos gozar de uma certa latitude estética pouco provável (e muitas vezes até reprovável) em seus sítios de origem. Podemos aqui experimentar, arriscar um pouco mais e sobretudo misturar (CARDOSO apud MATOS, 2020, p. 7-8).

Essa “polimusalidade” dos músicos da MPIB, portanto – assim como a dos jazzistas norte-americanos a que se refere Monson – “não deve ser vista como uma liquidação da identidade cultural mas, pelo contrário, como um importante componente da identidade cultural de um grupo cosmopolita”<sup>6</sup> (MONSON, 1996, p. 131). Cirino está de acordo quando reforça a centralidade, no panorama estético da MPIB, da figura do músico como “poliglota musical” (CIRINO, 2009, p. 236) capaz de manejar diferentes estilos e ritmos, visando “colocar em relações surpreendentes os elementos musicais de matrizes culturais

---

<sup>6</sup> “the polymusicality of many jazz musicians – and by this I extend Mantle Hood's term to mean the ability to play in multiple musical styles – should not be seen as a liquidation of cultural identity but rather as an important component of the cultural identity of a cosmopolitan group”. Todas as traduções são da autora.

diferenciadas” (CIRINO, 2009, p. 25). Para se referir a esse entrelaçamento de musicalidades urdido processualmente no ato de musicar, Cirino usa, como alternativa ao conceito de “hibridismo”, a imagem de uma “trança”, composta por “fios que vão emergindo e submergindo à medida que a percorremos” (CIRINO, 2009, p. 49). Nas seções seguintes, que abordam em maiores detalhes o fazer musical da Orquestra Popular de Câmara a partir da análise do registro fonográfico da *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)*, as duas imagens – a “Babel invertida” e a “trança” – serão retomadas e se mostrarão relevantes.

## A Orquestra Popular de Câmara: projeto estético e processo criativo

Já vimos como o projeto estético da OPC, em consonância com o ideário de uma longa linhagem de pensadores e criadores, parte do desejo de conciliar ou estabelecer pontes entre os polos constituintes da cultura brasileira, ou, nos termos de Elizabeth Travassos (2000, p. 7), as “linhas de força” que tensionam seus processos. Pode ser mais interessante, no entanto, pensar tais linhas de força não como contradições ou oposições dicotômicas mas como dois grandes campos semânticos em relação de paralelismo, dois conjuntos de caracterizações e associações culturais dispostos em um contínuo ao longo do qual cada artista tem a possibilidade de transitar. Teremos, então, de um lado uma “nuvem de palavras” que inclui, entre outros termos, “regional” ou “local”, “rural”, “tradicional”, “oral”, “afro”, “indígena”, “brasileiro”, “popular”; e de outro, “universal”, “urbano”, “moderno” ou “contemporâneo”, “escrito”, “europeu”, “erudito”.

Nenhuma dessas qualificações, é certo, pode ser concebida de forma inequívoca ou atribuída integralmente a uma ou outra prática cultural. São todas ambivalentes e carregadas de contradições, idealizações e pressupostos questionáveis; nas palavras de Maria Laura Cavalcanti (2001, p. 1), “foram forjadas por uma tradição de estudos datada [e] não estão dadas na realidade das coisas”. Justamente por isso, pensá-las não como conceitos fechados, mas como “*clusters* de noções intimamente relacionadas” (BLUM, 1998, p. 34) pode ajudar a evitar reificações simplistas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o quanto sua recorrência no discurso de músicos contemporâneos para descrever sua própria prática pode ser considerada reveladora da importância que determinados conflitos e questões não-resolvidas continuam a ter na cultura brasileira. Stephen Blum sugere a utilidade de

[...] rastrea[r] os usos de cada palavra ou expressão nesse *cluster* – quer dizer, como grupos de termos foram formados, depois reconfigurados, para descrever modelos

contemporâneos de performance e visões contemporâneas sobre o passado em constante transformação<sup>7</sup> (BLUM, 1998, p. 35).

Transportando essa perspectiva para o nosso objeto, isso significaria tentar compreender: quando esses artistas afirmam querer promover o “encontro do mundo contemporâneo com o tradicional” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, 2015a), o que isso significa? Quais elementos musicais estão em questão? Quais são os procedimentos e sonoridades mobilizados no momento presente visando referenciar esse “passado em constante transformação”?

O *cluster* de termos a que Blum se refere aqui é aquele usado, no contexto europeu moderno, para diferenciar a criação musical “espontânea” ou “no curso da performance” da composição prévia, planejada e estruturada. E de fato, no caso da MPIB, a distinção entre improvisação e composição, espontaneidade e predeterminação, oralidade-auralidade e escritura é a expressão mais concreta, na concepção de seus criadores, das dicotomias ou linhas de força mencionadas acima, entendidas, mais uma vez, não como oposições, mas como um contínuo ao longo do qual cada artista transita. O pianista Nelson Ayres, por exemplo, descreve a questão da seguinte forma. Segundo ele, há “duas abordagens de fazer música” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37): a abordagem da “música erudita”, baseada na separação entre a figura do compositor, que “escreve aquela música com todas aquelas notas do jeito que tem que ser”, e a do intérprete, que procura “ser o mais fiel possível ao que o compositor escreveu”; e a abordagem da “música popular”, onde “o artista é um sujeito que recria uma música [...] e cada vez que ele toca, ele vai recriar aquilo de uma forma diferente. Não existe a obrigatoriedade de tocar sempre do mesmo jeito; muito pelo contrário” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37-38). Essas duas abordagens, no entanto, não são mutuamente excludentes; são “dois polos e no meio você tem todas as variações possíveis” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 38). Voltando a Stephen Blum, “embora alguns dos contrastes sejam escolhas binárias (*ou* este tipo *ou* não), outros envolvem discriminações entre aspectos da performance *mais* ou *menos* improvisados<sup>8</sup>” (BLUM, 1998, p. 28).

Então basicamente é essa a diferença dos dois mundos, sendo que, curiosamente, a música erudita, tal qual a gente conhece, é muito diferente da música tradicional, que seria a erudita de outras culturas, indiana, chinesa, japonesa etc., que também conta com essa perspectiva do intérprete ser ao mesmo tempo criador. Essa separação entre o compositor e o intérprete ocorre exclusivamente na música ocidental, de um pequeno

---

<sup>7</sup> “We could learn much about the history of European musical thought by tracing the usage of each word or phrase in this cluster - that is, how groups of terms have been formed, then reconfigured, in order to describe contemporary models of performance and contemporary views of the ever-changing past”.

<sup>8</sup> “While some of the contrasts are binary choices (*either* this type *or* not), others involve discriminations between *more* or *less* improvised aspects of performance”.

pedaço da Europa, dos últimos 300 anos. É quase uma coisa não muito natural e universal como se imagina, mas ao mesmo tempo algumas das grandes expressões da humanidade foram criadas dessa forma (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37-38).

É possível estabelecer um paralelo entre a visão expressa por Ayres – que contrapõe o mundo “erudito”, focado na “obra” e na separação entre compositor e intérprete, ao “popular”, com sua ênfase na recriação e na autoria compartilhada no momento da performance – e a “outra história das músicas” proposta por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido* (1989). Wisnik baseia sua narrativa no contraste, em um arco histórico, entre dois grandes sistemas culturais, valorativos, mitológicos, que trazem dentro de si, como corolário, determinadas ontologias da música: o *modal*, do tempo cíclico, da pulsação constante, da escala recorrente, da música como ritual que revive permanentemente o embate entre som e ruído, cosmos e caos; e o *tonal*, a música das alturas, a música como discurso narrativo, progressivo, feito de tensões e repousos, cujo material básico é o som depurado de ruído, configurando-se como uma “tradição heroica [que se] constitui pela criação de uma linguagem [...] e pela exploração até os seus limites extremos dessa linguagem, no quadro de um grande arco evolutivo que vai do século XV ao fim do século XIX” (WISNIK, 1989, p. 53) – os “últimos 300 anos” em “um pequeno pedaço da Europa” a que se refere Ayres. O improvisado do mundo “modal” ou a escritura do mundo “tonal” – aqui temos mais um par de termos para enriquecer nossas “nuvens de palavras”.

E quanto à OPC – em qual ponto desse contínuo poderíamos situar seu processo criativo? Qual dos polos – a “improvisação” ou a “precomposição” – pode-se dizer que predomina em suas performances? Retornando à formulação de Cirino (2009, p. 49), e conforme pretendo explicitar a partir da análise que se seguirá, o fazer musical da OPC consiste em urdir uma “trança” entre o predeterminado e o espontâneo, entre o fixo e o interativo, entre o “modal” e o “tonal”.

Ao contrário do que se poderia esperar no caso de um grupo tão grande<sup>9</sup>, o processo de criação e ensaio da OPC é descrito por seus próprios membros como “orgânico”, coletivo e interacional. Taubkin relata que “no meu caso, foi sempre muito orgânico... os meus arranjos não eram escritos (escrevo mal, até hoje)” (TAUBKIN apud MATOS, p. 16); Teco Cardoso, por sua vez, afirma que o processo criativo da OPC envolvia tanto “arranjos absolutamente coletivos, donde partíamos de um mínimo de informação, muitas vezes sem ao menos uma partitura de base [...] [quanto] arranjos mais pré estruturados e escritos, mas com espaços

---

<sup>9</sup> Embora a escrita tenha, na música popular, um papel diferente daquele que tem na música erudita, conforme a descrição de Ayres, é de praxe pensar que, quanto maior o grupo, maior a necessidade de estruturação prévia por meio de partituras; orquestras e *big bands*, portanto, costumam contar com arranjos escritos de forma bem mais detalhada do que aqueles destinados a grupos menores. A Orquestra Popular de Câmara, nesse sentido, foge à regra.

abertos para a criação coletiva” (CARDOSO apud MATOS, p. 16). De fato, na música popular,

um procedimento usual é o estabelecimento de um laboratório de criação, a situação do “ensaio”, no qual cada instrumentista convocado contribuirá não só com a criação de notas, ritmos, timbres, etc., que podem ser somados a partir do seu instrumento, mas também com sugestões de eventos em diálogo, criação de interlúdios, estabelecimento de polirritmias, etc. Em uma composição de música clássica todas essas responsabilidades ficam circunscritas a um só criador, o compositor. Já a música popular tem como característica o trabalho composicional em equipe, em que cada músico – mesmo aqueles que são correntemente denominados de intérpretes – está treinado necessariamente para criar a sua parte, sendo seu potencial criativo um dos principais atributos a ser levado em conta para que haja um convite para participar dessa “parceria” (MOLINA, 2017, p. 37).

Ao descrever esse processo de elaboração coletiva no momento do ensaio, Molina ilustra a questão da separação entre compositor e intérprete, característica das músicas “eruditas” ou escritas, e a junção dos dois papéis na(s) mesma(s) pessoa(s) pertinente ao universo criativo das músicas populares (e da “música tradicional, que seria a erudita de outras culturas” [AYRES apud CIRINO, 2009, p. 38]). No caso da OPC, seus integrantes ressaltam a centralidade da interação e da criação coletiva tanto nas etapas iniciais do processo criativo – a composição, o arranjo, os ensaios – quanto na performance, seja ao vivo ou em estúdio, momentos tidos como ponto culminante desse processo. Em comunicação pessoal à autora, por e-mail, Taubkin descreveu da seguinte forma o processo de gravação da *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)*:

[...] gravamos ao vivo – todos menos o Naná, que gravou depois... No estúdio Zabumba [...] em 3 salas diferentes. Ou seja, não nos víamos todos – mas nos escutávamos. Foi de uma tacada só – do começo ao fim. Saí daquela sessão – aonde [sic] gravamos também o Bayati – com uma cópia da sessão [...] E quando fomos mixar – em um super estúdio – não conseguimos chegar no resultado da cópia da sessão do dia da gravação. E optamos por lançar sem mixar... o que raramente acontece. Porque por sermos muitos – e as músicas longas – tocamos de acordo com o volume que ouvíamos de cada instrumento... e estes volumes variavam muito... e ficou muito difícil de reproduzir isto em uma mixagem. Então este dia – que foi o primeiro dia de gravação – foi um tanto mágico. Já nos outros – não conseguimos captar com esta qualidade. E terminamos mixando as outras músicas. Foram 3 dias de gravação – sempre todos tocando juntos (TAUBKIN, 2022, comunicação pessoal).

O relato confirma a impressão que tive desde a primeira vez em que ouvi o álbum: as músicas pareciam consistir em formas “abertas”, indefinidas, e sua estrutura final, conforme registrada no fonograma, parecia ter sido definida no momento da execução, de forma interativa e improvisatória, semelhante ao que poderia acontecer em uma performance ao

vivo. Essa impressão poderia muito bem ser ilusória; diversos recursos de edição e montagem poderiam ter sido usados para simular essa estrutura "interacional", como descreve Fabiano Araújo (2015) a respeito da produção do álbum *Bitches Brew*, de Miles Davis (1969), em cujas faixas "certas interações musicais, que se supõe participar da organização formal do texto musical registrado, transmitem na verdade uma temporalidade artificial em relação à da performance<sup>10</sup>" (ARAÚJO, 2015, p. 1).

Sérgio Molina (2017) evoca os conceitos da "estética da sonoridade" de Didier Guigue (2011) para discutir a transformação estética ocasionada, a partir da década de 1960, no campo da música popular cantada pela possibilidade da gravação multipista e da manipulação de sons em estúdio. A partir daí, segundo ele, o processo criativo da música popular deixou de se ater ao que Guigue chama de "nível primário" – o nível da organização das notas, "as modalidades de agenciamento de alturas, intervalos e durações" (GUIGUE, 2011, p. 29), ou, no caso da canção popular, o enlace palavra-melodia (MOLINA, 2017, p. 45) – para se aprofundar no "nível secundário", o das "sonoridades": a "exploração do *som* em detrimento do *tom*" (MOLINA, 2017, p. 43). O foco desse processo passa a ser a construção de formas a partir da justaposição de seções contrastantes em termos de timbres, densidade, intensidade, tessitura, incluindo-se aí a incorporação de ruídos, a diversidade de comportamentos vocais e a exploração de instrumentações pouco usuais. Assim, "a música popular cantada do pós-1967 coloca em questão o próprio conceito de seção, na medida em que os cortes mais contundentes se dão muitas vezes muito mais pelas rupturas na sonoridade do que pelas alterações melódico-harmônicas" (MOLINA, 2017, p. 134). Abordando, então, a tipologia das formas musicais proposta por Karlheinz Stockhausen (2009, p. 58-63) – "formas dramáticas" ou desenvolvimentistas, "formas sequenciais", constituídas por séries de peças curtas de caráter contrastante, e "formas líricas" ou "formas-momento", estabelecidas a partir do contraste entre unidades sonoras adjacentes, onde "o que é mais relevante é o tempo presente" (MOLINA, 2017, p. 149) – Molina argumenta que a música popular resultante desse novo contexto criativo aproximasse, frequentemente, da estruturação em termos de "forma-momento" (MOLINA, 2017, p. 116 em diante).

A música da Orquestra Popular de Câmara, como veremos em maiores detalhes na análise a seguir, pode, igualmente, ser descrita de acordo com os parâmetros da "estética da sonoridade" e da "forma-momento": suas estruturas também são constituídas pela justaposição de momentos marcados por sua constituição sonora, e delimitados por

---

<sup>10</sup> "... certaines interactions musicales, lesquelles sont censées participer à l'organisation formelle du texte musical enregistré, apportent en effet une temporalité artificielle par rapport à celle de la performance."

transições, abruptas ou graduais, entre configurações com graus variados de “repetição, similaridade e diferença” (GUIGUE, 2011, p. 69). O processo de sua criação, no entanto, difere daquele descrito tanto por Molina quanto por Araújo, que tem a montagem em estúdio como *locus* principal das operações estruturais. De acordo com o relato de Taubkin, a estruturação dessas faixas se deu no momento da *execução* – na sala de gravação, e não na de edição –, com treze músicos tocando simultaneamente e se organizando sonoramente “de acordo com o volume que ouvíamos de cada instrumento”, com a pós-produção reduzida a um mínimo, limitando-se aos *overdubs* de Naná Vasconcellos, e deixando de lado até mesmo a mixagem, etapa normalmente considerada essencial para o acabamento de qualquer fonograma.

A estruturação no momento da execução é condizente com as peculiaridades das músicas instrumentais improvisadas em geral, e da MPIB em particular: autores como Cirino (2009) e Monson (1996) enfatizam o papel da interação gestual entre os músicos, estabelecida a partir do domínio técnico – a “conexão entre o corpo e o instrumento para se criar o fluxo necessário para uma boa improvisação” (CIRINO, 2009, p. 140) – como o fio condutor que organiza uma performance desse tipo, onde

[...] todos os músicos estão constantemente tomando decisões a respeito do que tocar e quando tocar [...] Os músicos são participantes composicionais que podem “dizer” coisas inesperadas ou provocar respostas de outros músicos. A intensificação musical é aberta ao invés de predeterminada e tem caráter altamente interpessoal – estruturalmente muito mais parecida com uma conversa do que com um texto<sup>11</sup> (MONSON, 1996, p. 81).

Trata-se, portanto, de “música composta por meio da interação face-a-face<sup>12</sup>” (MONSON, 1996, p. 80), diferindo estrutural e processualmente de um “texto” onde as “múltiplas linhas musicais, instrumentos, contrapontos, texturas e harmonias [são] coordenadas pelo compositor<sup>13</sup>” (MONSON, 1996, p. 81) – ou, no caso da “música de montagem” descrita por Molina e Araújo, pelo produtor ou engenheiro de gravação. Sua entextualização na forma de gravações, portanto, encaixa-se no campo que Thomas Turino classifica como “*high fidelity recordings*” – “sons musicais ouvidos em gravações que [atuam como] índice ou ícone da performance ao vivo<sup>14</sup>” (TURINO, 2008, p. 67), em contraste com a “*studio audio art*”, a

---

<sup>11</sup> “[...] all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it [...]. The musicians are compositional participants who may 'say' unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than predetermined and highly interpersonal in character - structurally far more similar to a conversation than to a text”

<sup>12</sup> “music composed through face-to-face interaction”.

<sup>13</sup> “multiple musical lines, instruments, counterpoints, textures, and harmonies [are] coordinated by the composer.”

<sup>14</sup> “musical sounds heard on recordings that index or are iconic of live performance”.

“criação de um objeto de arte que é propositalmente dissociado da performance ao vivo<sup>15</sup>” (TURINO, 2008, p. 77) em um campo que preza o “máximo controle e autonomia artística individual<sup>16</sup>” (TURINO, 2008, p. 83).

E de fato: quando, em seu relato, Taubkin justifica sua opção por omitir a etapa da mixagem argumentando que ela não seria capaz de reproduzir as relações entre os volumes dos instrumentos conforme estabelecidos no momento da performance em estúdio, ele está afirmando sua adesão a uma estética da autenticidade que entende a gravação, idealmente, como retrato fiel do momento da performance, incluindo o inesperado, a surpresa, a “intensificação musical [...] aberta ao invés de predeterminada” (MONSON, 1996, p. 81) e a contribuição individual de cada um dos músicos participantes para a configuração final do som entextualizado, em detrimento da possibilidade de controlar os detalhes desse texto de forma individual e autônoma.

Na análise que se segue, procuraremos descrever a estruturação do fonograma da “Suíte...” a partir dos conceitos apresentados até aqui.

## *A Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil): uma trança entre modal e tonal*

Somos ainda estrangeiros em nosso próprio país. A ideia é a de ampliar nosso quarto, abrir as janelas e deixar o Brasil entrar. (TAUBKIN, encarte do disco Orquestra Popular de Câmara, 1998).

A citação acima, extraída do texto do encarte do disco *Orquestra Popular de Câmara* (1998), refere-se especificamente à faixa que encerra o álbum: a *Suíte para pular da cama (e ver o Brasil)*. Ao mesmo tempo em que descreve a motivação por trás da formação do próprio grupo e o mote para a criação da faixa em questão, ela revela, de certa forma, o ponto de vista de seu autor: trata-se de um músico paulistano de classe média urbana, que sente dentro de si a inquietação e o desejo de ampliar seus horizontes e “conhecer o Brasil” – a mesma inquietação, aliás, que movia Mário de Andrade, artista pertencente, digamos, ao mesmo grupo demográfico e que, participando da “longa saga do intelectual burguês que se propôs a fazer parte ou tomar partido do povo” (WISNIK, 1977, p. 181), investiu-se profundamente em um “programa de acerto de contas da intelectualidade letrada com a imensa reserva da cultura popular dispersa pelo território do país, a ser recolhida e estudada como referência técnica, estética e ética” (WISNIK, 2022, p. 181). Já mencionamos

---

<sup>15</sup> “the creation of an art object that is purposefully disassociated from live performance”.

<sup>16</sup> “maximum individual artistic control and autonomy”.

anteriormente como Taubkin revela (em MATOS, 2020, p. 12) identificar-se com o propósito do Mário de Andrade *Turista Aprendiz*<sup>17</sup>, e essa identificação aparece claramente aqui, nesta obra que se pretende uma ilustração sonora de uma viagem como as de Mário.

Como o nome indica, trata-se de uma suíte – uma série de “danças brasileiras” –, forma que, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário sugere como particularmente adequada a seus propósitos (ANDRADE, 2020a [1928], p. 110): ao longo de sua duração, pode-se ouvir elementos melódicos e rítmicos, instrumentações e sonoridades que referenciam gêneros como o baião, o maracatu, os aboios nordestinos, os ponteados de viola, as bandas de pífanos, entre outros. Se retomarmos a tipologia das formas proposta por Stockhausen (2009) e utilizada por Molina (2017, p. 149), as suítes tradicionais constariam normalmente entre as “formas sequenciais”: “nada mais que uma série de peças de caráter seguindo umas às outras como as apresentações de música pop de hoje [...] Como a suíte de dança do barroco, onde tudo começou” (STOCKHAUSEN, 2009, p. 60). Esta suíte, no entanto, constituída, como vimos, a partir dos procedimentos interacionais que são marca das músicas instrumentais improvisadas, resulta em uma estruturação muito mais próxima de uma “forma-momento”, em consonância com a proposta de Molina de sua aplicabilidade às músicas populares pós-1967. Stockhausen descreve da seguinte forma a estruturação em termos de “momentos”:

Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado de acordes no domínio harmônico, de intervalos entre alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental. E quando essas características mudam de súbito, tem início um novo momento. Se mudam muito devagar, o novo momento entra em existência enquanto o momento presente ainda está continuando (STOCKHAUSEN, 2009, p. 64).

Na *Suíte...* da OPC, é possível observar, ao longo de seus 16 minutos e 27 segundos de duração, a alternância de blocos de sonoridades de duração variável que equivalem, grosso modo, aos “movimentos” de uma suíte convencional, mas que não estão separados ou simplesmente dispostos em sequência, como seria de se esperar, e sim enredados em uma “trança” em que momentos atmosféricos, harmonicamente suspensivos ou ambivalentes, preenchidos com diálogos gestuais entre os músicos por sobre uma “cama” percussiva constante, conduzem, por transições graduais ou abruptas, a trechos temáticos de melodias

---

<sup>17</sup> *O turista aprendiz* (ANDRADE, 2020b) é o título sob o qual foram publicados os diários de viagem de Mário de Andrade, referentes a suas excursões pelo Norte e Nordeste do Brasil em 1927 e 1928.

definidas, harmonias caminhanter, inícios e finais definidos ritmicamente. Segundo Molina, um momento pode se comportar como “uma entidade estática – um *estado* no qual os parâmetros que o compõem não se modificam significativamente” ou como “uma situação que contém um *processo* que se completa no decorrer do próprio momento” (MOLINA, 2017, p. 119; grifos do autor), e é essa “contraposição de *momentos-estado*, com foco nas interações rítmicas e na estaticidade harmônica, e *momentos-processo*, baseados na teleologia dos encaminhamentos melódico-harmônicos” (MOLINA, 2017, p. 120) que define, aqui, o fluxo que conduz a música, gradativamente, de uma seção a outra, de uma paisagem sonora a outra. O Quadro 1, logo abaixo, apresenta um esquema descritivo da estrutura da faixa; a segmentação dos trechos, no entanto, bem como a nomenclatura atribuída a cada um deles, foi estabelecida por mim, como parte do esforço analítico, e não está dada no próprio registro fonográfico, que se apresenta como uma faixa contínua (ver Figura 1).

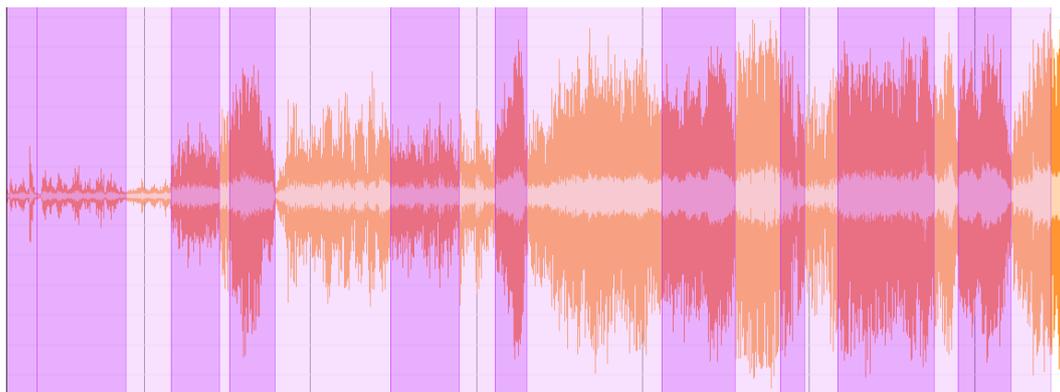
Quadro 1 – Esquema analítico da estruturação da faixa.

	<i>Momentos</i>	<i>Início</i>	<i>“Momento-estado”</i>	<i>“Momento-processo”</i>	<i>Referência/transcrição</i>
1	Prelúdio	00'00''	X		
2	Aboio	00'56''	X		Figura 5
3	Maracatu	02'13''	X		
4	Interlúdio: motivo inicial do Tema 1	02'54''	X		
5	Maracatu (breve transição)	03'39''	X		
6	Tema 1	03'46''		X	Figura 2
7	Ponteado de viola	04'28''	X		
8	Ponteado com improviso da flauta	06'12''	X		
9	Novo interlúdio com motivo inicial do Tema 1	07'14''	X		
10	Tema 1 (parte A) rearmonizado	07'46''		X	
11	Sanfona (resfolego)	08'15''	X		Figura 6
12	Tema 2	10'17''		X	Figura 3
13	Tema 3 (uníssonos)	11'23''		X	Figura 4
14	Ruídos (Improvisação livre)	12'04''	X		
15	Pífanos	12'26''	X		
16	Improviso sobre ostinato modal	12'55''		X	
17	Motivo do Tema 1 transposto sobre o ostinato modal	14'22''		X	
18	Recapitulação: Tema 2 com citação do Tema 1 ao final	14'44''		X	
19	Recapitulação: Tema 1, parte A	15'32''		X	
20	Convenção final	16'08''		X	

Fonte: Elaboração da autora.

Alguns dos “momentos” descritos acima – especialmente os que denominei Tema 1, 2 e 3, além da recapitulação (ver Figuras 2, 3 e 4) – são evidentemente compostos e arranjados; os instrumentos melódicos tocam em uníssonos ou abrem vozes, a harmonia caminha, algumas vezes em direções pouco previsíveis, os inícios e finais são marcados ritmicamente, com “convenções”. Sua predeterminação e o senso de “caminhar” melódico e harmônico que apresentam são os fatores que permitem sua caracterização como “momentos-processo”; no contínuo entre as “nuvens de palavras” ou “campos semânticos” descritos anteriormente, eles penderiam para o lado da composição, da escritura, do tonal.

Figura 1 - Gráfico de intensidades da faixa “*Suíte pra pular da cama...*” com segmentação analítica das seções.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 2 - Orquestra Popular de Câmara: “*Suíte...*”, Tema 1, 3’46”.

**A** maracatu

6

**B** baião

15

**C**

23

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 3 - Orquestra Popular de Câmara: "Suíte...", Tema 2, 10'17".

F/A                      Bm7(b5)                      E7                      Am7(11)                      Fm6/A $\flat$

melodia em uníssono - flauta e sanfona  
repete 3x com dinâmica e densidade da instrumentação crescentes

9      F/G                      Dadd9                      F6                      E $\flat$ 7M

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 4 - Orquestra Popular de Câmara: "Suíte...", Tema 3, 11'23".

Fonte: Elaboração da autora.

Já os trechos caracterizados como "momentos-estado" corresponderiam ao *espontâneo*, *improvisado*, *interativo* ou *modal*. Há uma sustentação harmônica estática, suspensiva, por

vezes ambivalente<sup>18</sup>; e há a presença constante e vigorosa da percussão (afinal, são quatro percussionistas no grupo, contando com a participação especial de Naná Vasconcellos), que ora intervém com efeitos timbrísticos, gestos ou comentários, ora mantém firmemente a condução rítmica equivalente ao gênero referenciado no trecho em questão, mas em todos os casos mantém-se como fundo contínuo. Por sobre essa “cama”, criada de forma a referenciar o gênero ou “dança” em que cada momento se baseia, tanto pelos padrões rítmicos quanto pela escolha de instrumentos e pelo contexto escalar/modal, um determinado instrumento, também condizente com o gênero em questão, assume a frente como solista, improvisando e variando a partir de uma célula melódica básica, que tanto pode ter sido predeterminada quanto extemporizada – a mera audição dificilmente permite inferir uma ou outra das hipóteses, ao contrário dos “Temas” já mencionados em que a predeterminação é evidente. Alguns exemplos de motivos desenvolvidos desta forma podem ser observados nas Figuras 5 e 6.

Figura 5 - Orquestra Popular de Câmara: “Suíte...”, Motivo inicial do “Aboio”, 00’56”.

Violoncelo

*molto rubato*

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 6 - Orquestra Popular de Câmara: “Suíte...”, Motivo inicial de “Sanfona/Resfolego”, 08’15”.

Sanfona

Contrabaixo

9

Acc.

Bass

Gsus

Am7

Fonte: Elaboração da autora.

<sup>18</sup> Alguns exemplos de suspensão ou ambivalência harmônica: no “Prelúdio” (00’00”) o piano pontua o tempo com gestos em idioma quartal, acordes formados por quintas e segundas que fazem uma transição sutil entre o Si bemol menor, que se define logo de início, e sua relativa, Ré bemol maior, tonalidade em que o violoncelo virá cantar seu “aboio” (00’56”); já na transição entre o Tema 1 e o momento seguinte, o “ponteadado de viola” (04’28”), o último acorde do tema, um Asus4 ou G/A, permanece soando e se dissolve gradualmente, conduzindo para o Sol maior da viola em afinção “Rio Abaixo” – é como se a nota Lá do baixo desaparecesse para deixar “nascer” o tom de Sol.

Esses trechos, onde, ao invés de temas predefinidos, há variações sobre motivos breves, criando uma “paisagem sonora”, uma ambiência escalar, rítmica e timbrística que busca remeter a cada gênero ou “dança” – estão abertamente na esfera do modal:

na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência (WISNIK, 1989, p. 79).

A onipresença da percussão, tanto nesses momentos quanto nos “Temas”, é outro ponto de contato importante da música da OPC com as tradições das músicas “modais”, “populares” ou “participativas”, para usar o termo de Thomas Turino (2008, p. 36). Ela serve para reforçar, por um lado, a pulsação elementar, ou “pulsação contínua de valores de tempo mínimos” (PINTO, 2001, p. 239), e por outro, a exploração de timbres (em geral timbres “densos”, que incorporam o ruído de forma a “criar uma aura *buzzy* [zumbida] em torno do som básico do instrumento”<sup>19</sup> (TURINO, 2008, p. 46), já que “as músicas modais são músicas que procuram o som puro sabendo que ele está sempre vivamente permeado de ruído” [WISNIK, 1989, p. 39]), bem como os contrastes dinâmicos e agógicos conduzidos pela interatividade e o uso de vocalizações e onomatopeias como elementos rítmicos (nas intervenções silábicas características de Naná Vasconcellos, por exemplo, ou no coro que imita, em semicolcheias sobre a mesma nota, o resfolego da sanfona, a partir de 9’34”).

[A música modal] é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico [...]). [...] São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros), que são os testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído. E é também um mundo de timbres: *instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos* (WISNIK, 1989, p. 40; destaque da autora).

Tudo isso, ainda, acontece por cima de um baixo fixo, um bordão, “essa lembrança contínua do chão sobre o qual se dança, o solo firme sob os voos melódicos” (WISNIK, 1989, p. 80), que será deslocado, de maneira ora sutil, ora brusca, apenas nas transições entre os “momentos” e também – o que é importante – nos “Temas” predeterminados, construídos,

---

<sup>19</sup> “creating a buzzy aura around the instrument's basic sound”.

justamente, a partir da contraposição entre seções modais, de harmonia estática, e seções tonais, onde a harmonia caminha.

A tônica fixa é um princípio muito geral em toda a música pré-tonal: explícita ou implícita, declarada ou não, pode-se aprender a ouvi-la, pois ela está lá, como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo. É a tonalidade que moverá esse eixo, tirando-o do lugar e fazendo do movimento progressivo, da sucessão encadeada de tensões e repousos, o seu movimento (WISNIK, 1989, p. 80).

Em *Music as Social Life: The Politics of Participation* (2008), Thomas Turino faz uma distinção entre as “músicas participativas” – aquelas cujo propósito é incentivar que as pessoas se integrem à performance como executantes – e as “músicas apresentacionais” – aquelas produzidas por um número restrito de pessoas com a intenção de ser assistidas por outras – a partir das características sonoras e dos procedimentos pertinentes a cada uma das práticas. Nas músicas apresentacionais, como a finalidade é gerar e manter o interesse por parte de um público que não está envolvido diretamente na prática, a tônica é a clareza e a variedade: formas fixas; inícios, finais e transições claramente demarcados; timbres e texturas “transparentes”, evidenciando os mínimos detalhes sonoros; e “contrastes planejados de todos os tipos”<sup>20</sup> (TURINO, 2008, p. 58). Já nas músicas participativas, onde o foco está na interação e no estabelecimento de laços interpessoais por meio da música, as características mais prezadas são aquelas com o potencial de criar um ambiente sonoro convidativo: formas abertas, sejam formas cíclicas (ostinatos) ou formas relativamente curtas que possam ser repetidas um número indeterminado de vezes de acordo com a dinâmica da coletividade; inícios, fins e transições “feathered”, ou graduais; variação intensiva, ou “variações sutis acrescentadas dentro, ou por cima, do material básico”<sup>21</sup>; “uso de fórmulas específicas dos gêneros e repetição motivica em lugares previsíveis”<sup>22</sup>; “afinação ampla”<sup>23</sup> criando texturas e timbres “densos”, com incorporação dos ruídos; e finalmente, a regularidade rítmica que visa gerar “segurança na constância”<sup>24</sup> (TURINO, 2008, p. 36-38).

Para Turino, a recorrência desses elementos na música “tradicional” de diversas culturas – mesmo culturas sem nenhuma relação ou semelhança – é reveladora de uma estrutura de valores profunda compartilhada por essas culturas. “Não é surpreendente”, ele escreve,

---

<sup>20</sup> “Planned contrasts of all types”.

<sup>21</sup> “subtle variations added within, or on top of, the basic musical material”.

<sup>22</sup> “use of genre-specific formulas and motivic repetition in predictable places”.

<sup>23</sup> “wide tuning”.

<sup>24</sup> “security in constancy”.

que na superfície, a música indígena Shona do Zimbábue, a música Aymara peruana e a contradança do Meio Oeste [norte-americano] não soem nada parecidas. Essas três tradições são geograficamente distantes e não foram diretamente influenciadas por difusão comum. O que é surpreendente é que abaixo da superfície [elas] compartilhem uma variedade de características sonoras, princípios básicos de organização e práticas de performance<sup>25</sup> (TURINO, 2008, p. 36).

A música da Orquestra Popular de Câmara, é claro, não é música participativa; não é música tradicional e não está incorporada aos rituais e celebrações que são marca da vida social das culturas populares que ela pretende representar. Trata-se de música apresentacional, música popular instrumental urbana, registrada em gravações comerciais e executada em ambientes como teatros e festivais. No entanto, o que nos interessa aqui é verificar como, ao buscar produzir a imagem sonora de um "Brasil" múltiplo, um Brasil de conciliação que abrange e reúne o "urbano" e o "rural", o "moderno" e o "tradicional", o "erudito" e o "popular", a OPC lança mão justamente dos procedimentos e elementos sonoros que Turino identifica nas culturas tradicionais, que são os mesmos que Wisnik usa para descrever o "mundo modal", e que aparecem aqui, igualmente, como recursos que favorecem a interatividade e a improvisação, em contraste com a escritura e a predeterminação características do "mundo tonal". Ao fazê-lo, o grupo busca, em um gesto consciente, aproximar-se de tais musicares nos termos de suas próprias linguagens, dos gestuais e sonoridades trazidos por seus próprios instrumentos em sua materialidade. O violeiro Paulo Freire, por exemplo, conta como a OPC foi marcante em sua vida profissional por oferecer um espaço para "usar a viola como viola mesmo [...] esquecer a técnica de violão para entrar no mundo da viola" (FREIRE in TAUBKIN, 2011, p. 102): "Eu já tinha outras experiências de estúdio, de tocar com outras pessoas, mas sempre me direcionavam muito para o que não fosse viola. E para a Orquestra, tudo o que fosse viola era mais valorizado" (FREIRE in TAUBKIN, 2011, p. 106).

É nisso, então, que consiste a "Babel invertida" evocada pela OPC: um entrelaçamento de musicalidades onde "momentos-estado" – aqueles momentos atmosféricos, de harmonia estática, improvisados, interativos, "modais", "regionais", que referenciam as músicas "participativas" –, alternam-se com "momentos-processo" – aqueles compostos de temas predefinidos, harmonias caminhantes, transições marcadas, que referenciam o "tonal", o "urbano" e o "apresentacional". É por meio desse procedimento, dessa "trança", para usar o termo de Cirino (2009, p. 49) que o grupo busca transitar ao longo das "linhas de força"

---

<sup>25</sup> "It is not surprising that on the surface, indigenous Shona music of Zimbabwe, Peruvian Aymara music, and Midwestern contra dance music sound nothing alike. These three traditions are geographically distant and have not been directly influenced by common diffusion. What *is* surprising is that below the surface, these three types of music making share a variety of sound features, basic principles of organization, and performance practices".

(TRAVASSOS, 2000, p. 7) que tensionam a cultura brasileira, criando pontes entre campos de práticas e procurando deslocar ou flexibilizar fronteiras, reconfigurando assim as relações e hierarquias entre sistemas de valores que fundamentam nosso campo musical.

## Considerações finais

Por sobre tudo isso, no entanto, paira a questão não-resolvida do protagonismo, da representação do “Outro”, da apropriação cultural – questão, aliás, que não se restringe ao caso da OPC, mas permeia a história da música popular brasileira como um todo. Afinal, adaptada, em maior ou menor grau, aos modelos de produção e distribuição da indústria cultural multinacional e ainda criada, em sua maior parte, por artistas originários da classe média, esse campo é formado, com demasiada frequência, por música afroderivada feita por pessoas não-negras, por musicalidades subalternas expressas por pessoas de origem social dominante, excluindo sistematicamente dos espaços de visibilidade, poder e de potenciais ganhos financeiros os praticantes das “músicas tradicionais” oriundos, de fato, das “comunidades tradicionais” – os mestres e detentores dos “saberes populares” (CARVALHO, 2010). A OPC não está isenta desses questionamentos (Cirino, aliás, traz essa problematização em sua exposição sobre o grupo [2009, p. 90-91]), e este artigo não pretende esgotar o tema ou resolver um problema tão renitente, arraigado nas entranhas da sociedade brasileira, com seu sistema de castas *de facto*, vestígio de sua história escravagista.

Entretanto, mesmo reconhecendo a complexidade ética em torno das tentativas de aproximação entre expressões culturais marcadas pela assimetria de poder e capital simbólico, podemos sugerir que há risco, também, em *não* se tentar tais aproximações. Isso implicaria perpetuar distinções, fronteiras e categorizações, tomá-las como dados ao invés de construções, e cristalizar “o modelo interpretativo ‘de duas camadas’ – cultura popular/folclore *versus* cultura de elite” que, segundo Maria Laura Cavalcanti, “na atualidade das ciências humanas e sociais [...] está unanimemente superado” (2001, p. 4). Implicaria confinar cada indivíduo no universo simbólico de sua origem imediata, e recusar as possibilidades de ampliação de perspectivas proporcionadas pelo exercício da tradução – exercício no qual, como sabemos, muita coisa pode se perder (a própria expressão “*lost in translation*” se perde na tradução), mas sem a qual seriam bem restritos os horizontes de cada um. Para resolver o dilema tradutório, então, convém não abolir a tradução, mas sim, nos termos de Eduardo Viveiros de Castro, evidenciar a “equivocação” inerente a ela: fazer com que seja uma “equivocação controlada”, ao invés de “implícita ou automática (e, portanto, descontrolada)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 250).

[...] traduzir é sempre trair, como diz o ditado italiano. Porém, uma boa tradução [...] é uma que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 250).

Historicamente, na cultura brasileira, as traduções entre linguagens “cultas” e “populares” tenderam a favorecer os termos da primeira, trabalhando a partir da “caixa de ferramentas” da língua de destino. José Maria Neves, por exemplo, critica os compositores eruditos da primeira fase da escola nacionalista brasileira por se restringirem a “um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus” (NEVES, 2008, p. 32). O resultado, segundo ele, era que “esse material de base sempre se deformava, uma vez que os esquemas estruturais eram mais importantes do que ele” (NEVES, 2008, p. 32). Além disso, “pouco se pensou na existência real de conjuntos instrumentais frequentes na música popular brasileira” (NEVES, 2008, p. 125); utilizando preferencialmente as formações instrumentais de origem europeia (sejam orquestrais ou de câmara),

o compositor se esquece de que os recursos materiais de realização musical são sempre primordiais e que eles condicionam, em muitos casos, a construção da obra, o que vale dizer que a exploração tímbrica inspirada no instrumental popular poderia ser de tanta ou mais valia para os compositores nacionalistas do que o emprego da temática melódica (NEVES, 2008, p. 125).

Nesse sentido, a produção da OPC, como esforço de tradução e realinhamento entre campos culturais distintos, visa superar uma dupla barreira de compreensão: tanto no âmbito dos “esquemas estruturais”, com a adoção de formas abertas conduzidas processualmente pela interação no momento da performance, quanto na esfera dos “recursos materiais”, com a adoção de instrumentos “populares” ou “regionais” com suas técnicas e linguagens, o que se pretende aqui, nos termos de Viveiros de Castro, é uma tradução capaz de subverter a “caixa de ferramentas conceitual” do tradutor – o músico urbano, cosmopolita, de classe média, que, como o *Turista Aprendiz* Mário de Andrade, está investido em uma “aliança de classes” (WISNIK, 2022, p. 183) que renitentemente não se consoma, mas que (esperança vã, talvez) pode estar cada vez mais perto a cada pequeno avanço.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Flávia Camargo Toni (org.). São Paulo: Edusp, 2020a.
- \_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Garnier, 2020b.
- ARAÚJO, Fabiano. “Remarques sur l’expérience esthétique interactionnelle chez Miles Davis en 1969: le projet de ‘Bitches Brew’ et les concerts avec le 3e Quintette”. *Epistrophy - Jazz et Modernité / Jazz and Modernity*. 01, 2015. Disponível em: <<https://epistrophy.citizenjazz.com/remarques-sur-l-experience.html>> Acesso em 24 set. 2021.
- BAILY, John. John Blacking and the ‘Human/Musical Instrument Interface’: two plucked lutes from Afghanistan. In S. Reily (org.). *The Musical Human: rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the Twenty-First Century* pp. 107-23. Aldershot: Ashgate, 2006.
- BLUM, Stephen. “Recognizing Improvisation”. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In The Course of Performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, José Jorge de. “‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina”. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.
- CASA DE CULTURA DO PARQUE. *Visita a Benjamin Taubkin*. YouTube, 14 mar. 2021. 1 vídeo (29min02s). Disponível em: <<https://youtu.be/qnjUKrfnJT4>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- CAVALCANTI, Maria Laura. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. *Revista Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*. Org. Londres, Cecília. Out-Dez, n. 147. pp. 69-78. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2001.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.
- FELD, Steven. “‘Flow Like a Waterfall’: The Metaphors of Kaluli Music Theory.” *Yearbook for Traditional Music*, 13: 22-47, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Communication, Music and Speech About Music”. *Yearbook for Traditional Music*, 16: 1-18, 1984.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: A herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MASSEY, Doreen. *For Space*. London: SAGE Publications, 2005.
- MATOS, Amanda Pedrosa de. “‘Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar’: o regional e o universal nos álbuns *Orquestra popular de câmara* e *Danças, jogos e canções*.”. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, n. 1, 2020.
- MMTV. *Teaser: O piano que conversa*. YouTube, 18 jul. 2017a. 1 vídeo (4min38s). Disponível em: <<https://youtu.be/RHPSBBC3UU8>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- \_\_\_\_\_. *Algumas palavras de “O piano que conversa”, com Ari Colares e Ricardo Herz*. YouTube, 18 jul. 2017b. 1 vídeo (2min45s). Disponível em: <<https://youtu.be/nQ4bwsrWYY>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: Schirmer/Macmillan, 1964.

- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- NÚCLEO CONTEMPORÂNEO. *Orquestra Popular de Câmara*, c2015a. Disponível em: <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/orquestra-popular-de-camara/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- \_\_\_\_\_. *Danças, jogos e canções – Orquestra Popular de Câmara*, c2015b. Disponível em: <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/dancas-jogos-e-cancoes/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- ORQUESTRA Popular de Câmara. *Orquestra Popular de Câmara*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. CD.
- PIANO que conversa, O. Direção: Marcelo Machado. Brasil: Núcleo Contemporâneo/MMTV, 2017. DVD.
- PINTO, Tiago. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". *Revista de Antropologia*, São Paulo (USP), v. 44 n. 1, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Sobre a música*: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. São Paulo: Madras, 2009.
- TAUBKIN, Benjamim. *Viver de música*: diálogos com artistas brasileiros. São Paulo: Bei Comunicação, 2011.
- TOUMA, Habib Hassan. "The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East". *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 1, pp. 38-48. Jan. 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/850386>>. Acesso em: 9 nov. 2022.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- UM CAFÉ LÁ EM CASA. "*O gesto na música coreana*" com Benjamim Taubkin. Pequenas histórias. YouTube, 3 mar. 2020. 1 vídeo (3min23s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjQxJaY2TTg>>. Acesso em: 7 nov. 2022.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada". Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O som e o sentido*: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. "A república musical modernista". In: *Modernismos 1922-2022*, Gênese Andrade (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2022.



# *Tupã: o rap* indígena dos Brô MC's como performance micropolítica

Marta Macedo Brietzke  
Pesquisadora Independente  
[martabrietzke@gmail.com](mailto:martabrietzke@gmail.com)

Resumo: Este texto aborda uma performance com práticas musicais do grupo Brô MC's, de *rap* indígena, em conjunto com a Orquestra Infantil Indígena Ueze Zahran. Essa performance foi realizada em 2019 no encerramento do XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical. Por meio de abordagens autoetnográficas, o texto discute e concebe performance como micropolítica, segundo as concepções de Suely Rolnik (2019). Enfatiza a necessidade da presença consciente em tais atuações, conforme as concepções de Schechner e Turner (2006). Adota, ainda, a concepção de musicar de Christopher Small (1999) para ampliar as ideias comumente empregadas pela área musical, que relacionam a performance ao ato de cantar ou tocar um instrumento musical. Sugere, também, a ideia de escutas de mundo, em alusão às abordagens de leituras e pronúncias de mundo de Paulo Freire (2019). Dessa forma, se propõe a participar dos debates antirracistas a partir do universo acadêmico.

Palavras-chave: *Rap* indígena, Brô MC's, Performances, Micropolíticas, Musicar

## *Tupã: Brô MC's indigenous rap as micropolitical performance*

Abstract: This article talks about a performance involving the musical practices of the indigenous rap group Brô MC's together with the Indigenous Children's Orchestra Ueze Zahran. This performance occurred in 2019 at the closing presentation of the XXIV Congress of the Brazilian Association of Music Education. Using autoethnographic approaches, the article discusses and conceives performances as micropolitics, following the conceptions of Suely Rolnik (2019). I emphasize the need for a conscious presence during the performances, following Schechner & Turner (2006). I also adopt the concept of musicking proposed by Christopher Small (1999) as a tool to expand music practitioners' commonly held ideas, which relate performance to the act of singing or playing a musical instrument. I also suggest using the idea of "world listening", referring to the approaches of world reading and pronunciations proposed by Paulo Freire (2019). Therefore, the participation of antiracist debates from an academic standpoint is defended.

Keywords: Indigenous rap, Brô MC's, Performances, Micropolitics, Musicking

## Introdução

O objetivo deste texto é discutir conceitos da prática musical como performance micropolítica, associado à ideia de escutas de mundo. Toma como ponto de partida a performance de uma música intitulada *Tupã* de autoria do grupo de *rap* indígena Brô MC's, de Dourados, Mato Grosso do Sul; em parceria com a Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Essa performance aconteceu no XXIV Congresso da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), em Campo Grande, entre os dias 11 e 14 de novembro de 2019. A escrita deste trabalho<sup>1</sup> acontece pelo lugar de professora de instrumento musical, mais especificamente, de violoncelo, em processos de investigação sobre performances com práticas musicais<sup>2</sup>.

As ideias de performance foram tratadas aqui conforme as abordagens dos Estudos da Performance, sob os pontos de vista artísticos e antropológicos, considerando as interseções entre eles. Segundo Schechner e Turner (2006), através dessas práticas e estudos, é possível perceber o alto grau de ficcionalidade no que denominamos realidade (SCHECHNER, 2006, n. p.). As concepções de micropolítica foram abordadas segundo Suely Rolnik (2019) que as concebe como ações da vida cotidiana, nas quais as singularidades das subjetividades entram em contato com o corpo coletivo<sup>3</sup>, reverberando e recriando novas realidades ficcionais (ROLNIK, 2019, p. 59). As ideias de escutas de mundo foram tratadas como uma analogia às concepções de Paulo Freire (2019) sobre leitura e pronúncia de mundo. Segundo Freire, em seus processos de alfabetização, as pessoas necessitavam ler o mundo antes de ler as palavras, associando essa leitura com o pensamento crítico e, assim, criar e reverberar novas formas de nele se colocar e agir.

Início, então, este trabalho com um convite aos leitores à apreciação da performance do *rap Tupã*<sup>4</sup>, sob a qual reflito, inscrevo e escrevo este texto, considerando-a fundamental para

---

<sup>1</sup> Expresso meu agradecimento ao professor Alberto Ikeda pela leitura cuidadosa e contribuições a este trabalho desde sua concepção.

<sup>2</sup> Minha pesquisa foi realizada na Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Música, entre os anos de 2019 e 2023. Foi intitulada "Performances de Professores Violoncelistas na Formação de Iniciantes", orientada pelos professores Fabio Soren Presgrave e Mário André Wanderley Oliveira. Foi financiada pela agência CAPES.

<sup>3</sup> Segundo Rolnik (2019), cada existência singular acontece em processos contínuos de mutação, transformação, germinação de novas potências, ou seja, não são estáticas. Relacionam-se, por ressonância ou reverberação, com os contatos e afetos que as transpassam, formando um corpo coletivo, sempre em constante processo de equilíbrio. (ROLNIK, 2019, p. 54-55).

<sup>4</sup> A palavra *Tupã*, no idioma dos povos *Guarani*, refere-se, genericamente, à ideia de Deus, em seu correlato católico. Porém, a cosmogonia *Guarani* é bastante complexa: no centro do céu estaria *Nhanderu Tenondegua*, que é considerado o primeiro e verdadeiro pai, dentro de uma concepção de Deus supremo. *Jakaira*, entidade representativa da neblina (*tatachina*), situa-se ao lado de *Nhanderu*. *Kuaray*, o Sol, circula em torno da Terra, sendo filho do Deus Supremo. À oeste destaca-se *Tupã*, entidade associada ao trovão e às águas (CARVALHO; GODOY, 2011, p. 128).

traçar as discussões que se seguem. Na impossibilidade de assisti-la ao vivo, convido para que recorram ao vídeo gravado e disponível no *YouTube*, sob o *link* [https://www.youtube.com/watch?v=AFdYoJggP\\_o&t=209s](https://www.youtube.com/watch?v=AFdYoJggP_o&t=209s) (BRIETZKE, 2019). Cabe mencionar que o grupo Brô MC's autorizou a divulgação do vídeo.

## Contextos

Considero importante, num primeiro momento, relatar algumas informações sobre os sujeitos e as experiências com as quais este trabalho se encontra: a chegada do *rap* ao Brasil, o *rap* indígena brasileiro, o grupo Brô MC's, a Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran e a Associação Brasileira de Educação Musical. Segundo Ana Cláudia Fernandes (2014), o *rap* chegou ao Brasil por volta dos anos 80, popularizando-se inicialmente na cidade de São Paulo, principalmente, por meio da televisão, filmes e do que ela chama de “elites urbanas” (pessoas que entraram em contato com o movimento *Hip Hop* em viagens aos Estados Unidos) (FERNANDES, 2014, p. 98). No Brasil, está fortemente associado à população afrodescendente, e, muitas vezes, com ideias de delinquência, sobretudo nos setores mais conservadores da sociedade. O *rap* indígena se encontra num lugar não hegemônico, reverbera a voz dos povos originários e, entre outras coisas, os problemas enfrentados por essa população. Além do grupo Brô MC's, outros grupos, de distintas etnias, têm realizado diferentes trabalhos dentro da linguagem do *rap*; entre eles, o grupo Oz Guarani, a *rapper* Kaê Guajajara e o *rapper* Wera MC.

Tanto em materiais acadêmicos quanto em entrevistas concedidas pelos integrantes do Brô MC's, disponíveis na *Internet*, existe uma variabilidade em relação às informações. No que diz respeito ao surgimento do grupo, alguns documentos informam como data o ano de 2005 (SILVA; TETTAMANZY; CONTE, 2017, p. 195), outros o ano de 2008 (OLIVEIRA, 2016, p. 209) e ainda outros, 2009 (SANTANA; TRINDADE, 2017, p. 222). Essas diferenças de informação talvez se devam ao momento em que o grupo passou a ver-se como tal, com a atual formação. Também existe uma diferença de informações em relação às motivações do seu surgimento. Em vídeos disponíveis na *Internet*, os integrantes ora afirmam que teria sido pela gravação do documentário Terra Vermelha em 2008 (AVA MANDARU, 2012), ora pela aproximação com uma oficina de dança realizada na aldeia pela Central Única de Favelas-CUFA (CUFA TV DOURADOS, 2010).

O grupo é integrado por Bruno Veron, Clemersom Batista, Kelvin Peixoto e Charlie Peixoto, sendo que os dois primeiros e os dois últimos são irmãos. A relação de parentesco é citada

por eles como a origem do nome Brô, que seria uma simplificação da palavra inglesa *brothers*. Residem na Reserva Indígena de Dourados, Mato Grosso do Sul, formada pelas aldeias *Jaguapirú* e *Bororó*, onde convivem diferentes etnias; entre elas, *Guarani Kaiowá*, chamados comumente de *Kaiowá*; *Guarani Nandeva*, chamados de *Guarani*; e *Terena* (OLIVEIRA, 2016, p. 202). Segundo Oliveira (2016), “na maior parte de suas apresentações são acompanhados por Higor Lobo, responsável pelas bases, membro da CUFA em Dourados e líder de outro grupo de *rap* chamado Fase Terminal” (OLIVEIRA, 2016, p. 209), grupo ao qual, em diversos momentos de entrevistas em vídeos disponíveis na *Internet*, os membros do Brô MC’s afirmam ter sido uma das suas maiores influências.

Em sua página oficial na plataforma digital *Facebook*, os Brô MC’s se intitulam como o primeiro grupo de *rap* indígena.

Mais uma flecha lançada! O primeiro grupo de rap indígena do Brasil o "Brô MC's" visa com suas rimas que mesclam o Português com o idioma Guarani, amplificar suas músicas por meio das redes sociais e aproximar os não-índios para os assuntos, lutas, anseios, conquistas e vitórias dos povos indígenas de todo o Brasil. Os integrantes do Brô MC's vivem na Aldeia Jaguapirú Bororó em Dourados - MS. Seja bem-vindo (a) a nossa página, porã! (BRÔ MC'S RAP INDÍGENA, n. p.).

Segundo a pesquisa de Jacqueline Cândido Guilherme (2017), o *rap* do grupo Brô MC’s carrega influências diretas das músicas tradicionais dos povos *Guarani* e *Kaiowá*. A autora cita, entre outras questões, o uso de instrumentação em algumas das suas músicas, como, por exemplo, o *mbakará*<sup>5</sup> (GUILHERME, 2017, p. 75). Ela também apresenta falas e relatos de seus integrantes, obtidos em entrevistas realizadas entre os anos de 2016 e 2017, quando a autora aprofundou sua pesquisa de campo junto a eles, na Reserva Indígena de Dourados. Em um desses relatos, o performer Bruno Varon explica que utiliza alguns cantos tradicionais, citando o *Guaxiré*, o *Kothyhu* e o *Guahu*, respeitando as orientações das lideranças do seu povo em não utilizar cantos que não devem ser entoados fora de um contexto ritualístico (GUILHERME, 2017, p. 84).

Dentro desse cenário, a música *Tupã* faz parte do CD gravado no ano de 2009, que contém no total oito canções. Esta música, na sua versão original, possui uma instrumentação digitalizada, produzida por sintetizador. Em sua versão com a orquestra, é possível perceber que o arranjador do trabalho manteve as mesmas melodias escolhidas pelo grupo, além de criar variações e ornamentações, bem como a utilização de melodias em terças paralelas. Na versão com a orquestra também foram utilizadas algumas variações rítmicas na parte instrumental, que não estão presentes na versão original, além da utilização do coral que

---

<sup>5</sup> Neste caso, trata-se de instrumento musical de percussão construído a partir de uma cabaça, sementes e madeira para o cabo.

dobra as vozes instrumentais, acrescentando variações timbrísticas. Também é utilizada a base rítmica produzida pelo DJ. A seguir, apresento a letra da música, que se manteve a mesma, tanto na versão original, quanto na versão com a orquestra.

Só o tempo vai dizer  
O quanto nós sofremos  
Pra você ver  
Uns morrendo, outros vivendo  
No proceder, tem que ter, pra se viver  
Se não tem, então, tenta  
Matança, droga, violência  
Afeta toda a comunidade  
Batalha sangrenta  
E os que sofrem racismo e preconceito  
Vivem como podem  
Mas na comunidade prevalece a humildade  
Sempre levando a palavra de verdade  
Através do rap mostrando a nossa realidade  
Periferia da cidade, aldeia  
A vida mais parece uma teia que te prende, que te isola  
Não quero tua esmola, nem a sua dó  
Minha terra não é pó  
Meu ouro (osso) é o barro  
Onde piso, onde planto, que suja esse sapato  
Quando vem na reserva fazer turismo  
Pesquisar e tentar entender o porquê do suicídio  
Achar que não tem nada a ver com isso  
Mas pelo contrário eu te digo  
Você é tão culpado quanto os que antes aqui chegaram  
Mataram, expulsaram o índio da terra  
Mas agora é guerra, mas agora é guerra

*Che ru Tupã* (Meu pai, deus *Tupã*)  
*Aiko nendive* (Eu vivo por você)  
*Ñandereko heta omano* (No nosso povo morreu muita gente)  
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)  
*Che ru Tupã* (Meu pai, deus *Tupã*)  
*Aiko nendive* (Eu vivo por você)  
*Ñandereko heta omano* (No nosso povo morreu muita gente)  
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)  
*Che ru Tupã* (Meu pai, deus *Tupã*)  
*Aiko nendive* (Eu vivo por você)  
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)

*Ape mokõi ava* revoltados (Aqui, dois homens revoltados)  
*Ogueru ohechuka mba'epa ore rorepresenta* (Vem pra mostrar o que nós representamos)  
Pra defender *heta omano* (Para defender, muitos morreram)  
Esteja com *Tupã*  
Onde quer que for  
Olhe por nós  
Tenha fé meu povo  
Que tudo irá mudar  
Vamos buscar o novo mundo  
Com *Ñandereko* será diferente  
Estamos de pé, graças a deus  
Assim que é  
Nunca estaremos a sós  
Eu sei que lá de cima  
O *Tupã* está olhando por nós  
*Tupã omanha nhanderehe* (*Tupã* nos olha)  
Pra defender  
*Ko'ape che ha'e rehendua rehendu* (Aqui eu falo e você escuta o que você puder)  
*Tupã omaña che rehe ha nde rehe* (*Tupã* me olha e olha para você)  
*Roikoa haña ko yvy ari* (Para viver sobre essa terra)  
*Herava yvy pytã* (Que se chama "terra vermelha")

*Che ru Tupã* (Meu pai, deus *Tupã*)  
*Aiko nendive* (Eu vivo por você)  
*Ñandereko heta omano* (No nosso povo morreu muita gente)  
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)  
*Che ru Tupã* (Meu pai, deus *Tupã*)  
*Aiko nendive* (Eu vivo por você)  
*Ñandereko heta omano* (No nosso povo morreu muita gente)  
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)  
*Che ru Tupã* (Meu pai, deus *Tupã*)  
*Aiko nendive* (Eu vivo por você)  
Pra defender *Ñandereko* (Pra defender nosso modo de vida)

(BRÔ MC'S 2009, transcrição e tradução de Richard Ariel Gómez<sup>6</sup> e Hugo Irazzábal<sup>7</sup>)

As informações disponíveis sobre o grupo que acompanhou os Brô MC's na performance realizada no congresso da ABEM, a Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran, são poucas. As primeiras abordagens consultadas constavam no *site* da ABEM (2023), no qual havia uma descrição dos grupos artísticos que se apresentariam no congresso. Posteriormente, o coordenador do projeto, Eduardo Martinelli, concedeu-me uma entrevista que foi publicada em outro trabalho, no ano de 2022 (BRIETZKE, 2022).

Segundo Martinelli, a Orquestra Indígena da Fundação Ueze Zahran existe desde 2015 e segue ativa através de um convênio entre a Fundação, o Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul e o Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena (BRIETZKE, 2022, p. 522). Atende cerca de quarenta estudantes, entre 9 e 16 anos. Os estudantes pertencem às etnias *Guarani* e *Terena* e são moradores de Aldeia urbana Darci Ribeiro, situada no Jardim Noroeste em Campo Grande (BRIETZKE, 2022, p. 522).

Segundo o professor, as aulas de música acontecem em uma associação que se situa na própria aldeia urbana onde os estudantes residem, e as classes são sempre coletivas. Além dos instrumentos musicais (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), os estudantes têm aulas de canto coral (BRIETZKE, 2022, p. 522-523). Segundo ele, o projeto objetiva a diversificação dos repertórios, com peças e estudos considerados tradicionais na literatura de cada instrumento e músicas as quais os estudantes têm acesso pela *Internet*, televisão e outros meios. Também são trabalhadas músicas de diferentes etnias indígenas brasileiras com a intenção de apresentar conhecimentos e repertórios não apenas de sua etnia particular (BRIETZKE, 2022, p. 523).

A Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) é integrada por membros da comunidade com interesse em propostas de Educação Musical, a grande maioria, professores e estudantes de Música do meio acadêmico e escolar. Existe desde 1991 com o intuito de “congregar profissionais e de organizar, sistematizar e sedimentar o pensamento crítico, a pesquisa e a atuação na área da educação musical” (ABEM, 2023, n. p.). Além de seus congressos, viabiliza publicações de cunho acadêmico nas *Revista da ABEM* e na *Revista Música na Educação Básica (MEB)*.

---

<sup>6</sup> Estudante do curso de Filosofia na Facultad de Filosofía da Universidad Nacional de Asunción em Assunção, Paraguai.

<sup>7</sup> Estudante do curso de Música na Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte da Universidad Nacional de Asunción em Assunção, Paraguai.

## Percurso Metodológico

Este trabalho surgiu no momento em que participei do XXIV Congresso da ABEM, em novembro de 2019, e participei como ouvinte, no concerto de encerramento, da performance do rap *Tupã*, que exerceu sobre mim um grande impacto. Realizei uma gravação em vídeo com meu celular, pois já conhecia a música, porém, não na versão com orquestra, o que me motivou a produzir um registro audiovisual. Em minhas pesquisas sobre a música, anexe o vídeo ao *YouTube* e busquei, em documentos na *Internet*, alguma possível transcrição e tradução dos trechos da letra cantados no idioma *Guarani*, o que só foi possível cerca de um mês após a gravação do vídeo. Essa busca se deu por inquietação pessoal, pois eu desejava conhecer o significado das palavras pronunciadas pelos performers nesses trechos.

O processo de tradução foi realizado com a consulta ao trabalho de Guilherme (2017), no qual constava a transcrição de um pequeno trecho, e pelo trabalho de dois amigos de nacionalidade paraguaia que dominam o idioma *Guarani*. Este idioma, utilizado no Paraguai, assemelha-se ao utilizado pelos povos *Guarani* do Brasil, com algumas diferenças de construção das frases, no entanto, mantendo os significados das palavras. Dessa forma, um cidadão paraguaio que domine o idioma *Guarani* conforme adotado em seu país pode compreender sua utilização por esses povos.

Num momento posterior, busquei referências em textos acadêmicos produzidos sobre o trabalho do grupo Brô MC's. Busquei, também, conhecer um pouco mais do trabalho específico da performance em questão, conversando com algumas das pessoas envolvidas, o que só foi possível através do contato com o professor Eduardo Martinelli.

O trabalho de escrita foi submetido em 2020 à revisão por pares em um periódico, com recomendação de reorganizar alguns pontos destacados. Porém, novamente por inquietação pessoal, esse trabalho foi postergado por três anos, ganhando novas configurações devido aos conceitos e abordagens utilizadas em minha pesquisa de 2023. Esses conceitos e abordagens se colocam tanto em relação ao trabalho metodológico, aos referenciais teóricos e às considerações e elaborações da investigação.

Este texto se situa, então, como um percurso autoetnográfico, segundo as abordagens de Sílvio Matheus Santos (2017). Para Santos (2017), os estudos de contorno autoetnográfico consistem-se de uma forma de escrita sobre um grupo de pertencimento ao qual o próprio pesquisador faz parte, destacando-se os relatos e vivências pessoais e o papel político do pesquisador em relação ao trabalho realizado (SANTOS, 2017, p. 219). No caso deste percurso, em especial, as análises se fazem do papel de participante da performance

enquanto “ouvinte”<sup>8</sup>, papel ocupado por professores, pesquisadores e acadêmicos da área de Educação Musical que participavam do Congresso.

As ideias de performance abordadas anteriormente e, mais detalhadamente, na sequência deste trabalho também conversam com o percurso metodológico traçado. A conformação do trabalho se deu em um período largo de tempo, no qual foi necessário revisitar conceitos e propostas de ser e estar no mundo, propósitos de pesquisa e de vida. Além disso, a retomada de sua escrita em um período pós-pandêmico e após a saída de um governo autoritário no país, manifesta-se como um ato político de “ser grão de areia” nas lutas antirracistas a partir de um lugar branco e privilegiado do meio acadêmico, configurando-se, então, enquanto performance micropolítica.

Estas reconfigurações [das pesquisas em performance] se movem, simultaneamente, em três direções ao mesmo tempo. Questionam as práticas e políticas de evidências que produzem os dados. Apoiam a convocação de novas maneiras de fazer visível o mundano, sendo tanto através de performances ou através de metodologias pós-empíricas disruptivas. Estas metodologias insubordinadas leem e interrompem os rastros de presença, que vem de materiais filmados, gravados ou transcritos. Estas metodologias não privilegiam presença, voz, sentido ou intencionalidade. Acima disto, elas buscam intervenções performativas e representações que incrementam a consciência crítico-reflexiva que conduzem a formas concretas de práxis (DENZIN, 2016, p. 59, tradução minha<sup>9</sup>).

## Diálogos

O termo performance vem sendo comumente utilizado pela área musical no Brasil, muitas vezes, sem especificar seus conceitos e ideias. Com frequência, tem sido relacionado às ações de tocar um instrumento ou cantar, muitas vezes, sem levar em consideração as implicações sociais, políticas, ideológicas, entre outras, do ato realizado, da pessoa do compositor, da pessoa do performer, do público a ser atingido e outras variáveis. Também vem sendo relacionado a ideias de “alta performance”, destacando capacidades técnicas e interpretativas mais direcionadas pela concepção que traduz o termo como o alto desempenho em determinada atividade, o que o condiciona a ser utilizado em contextos industriais, maquinais ou ligado a elevadas capacidades humanas. Porém, nas Artes, o

---

<sup>8</sup> Essa ideia ainda será abordada com mais detalhes no decorrer deste texto.

<sup>9</sup> Estas reconfiguraciones se mueven simultáneamente en tres direcciones al mismo tiempo. Cuestionan las prácticas y políticas de evidencias que producen los datos. Apoyan la convocatória de nuevas maneras de hacer visible lo mundano, ya sea a través de performances o a través de metodologías post-empíricas disruptivas. Estas metodologías insubordinadas leen e interrumpen los rastros de presencia, que vienen de materiales filmados, grabados o transcritos. Estas metodologías no privilegian, presencia, voz, sentido o intencionalidad. Más bien buscan intervenciones performativas y representaciones que incrementan la conciencia crítico-reflexiva que conduce a formas concretas de práxis (DENZIN, 2016, p. 59).

termo é considerado polêmico, contestatório, incompleto, contraditório, capaz de designar uma gama de nuances e expressões (CARLSON, 2010). Por essa razão, outras áreas vêm estudando e utilizando o termo performance, sobretudo a Antropologia, amplificando as complexidades das práticas que se nomeiam como tais e apontando as similaridades entre elas e a vida.

Christopher Small (1999), de forma crítica, aponta que ainda hoje é proposta para a pessoa do performer a sua neutralização (SMALL, 1999, p. 2-3), a sua fragmentação em distintas partes, nas quais apenas uma delas seria destinada às práticas musicais (BRIETZKE, 2023, p. 65). Small (1999), por meio da concepção de musicar, considera que a música não é um produto e sim uma atividade de um conjunto de pessoas, sendo assim, um processo relacional que envolve uma trama de ações que traduzem pensamentos e formas de conhecer e imaginar o mundo (SMALL, 1999, p. 2-3). Segundo as concepções do autor, os significados de uma performance musical se configuram nas relações que se estabelecem entre os sons e entre as pessoas que se envolvem no musicar, que se conectam com as relações que estabelecem no mundo, de maneira mais ampla (SMALL, 1999, p. 6-7).

Segundo Taylor (2011), os diversos usos da palavra performance coincidem, também, com as diversas e complexas capas de significado que o termo pode designar, que apesar de, algumas vezes, sugerirem certa contradição, também se reforçam entre si (TAYLOR, 2011, p. 20). Para ela, performance implica, simultaneamente, “processo, prática, ato, episteme, evento, modo de transmissão, desempenho, realização e forma de intervenção no mundo” (TAYLOR, 2011, p. 20, tradução minha<sup>10</sup>). Ela acredita que, para os artistas, abre portas para “outra forma de desenvolver práticas e teorias nesse mundo em que o estético, o econômico, o político e o social são categorias indissociáveis” (TAYLOR, 2011, p. 28, tradução minha<sup>11</sup>).

Gilberto Icle (2013) argumenta, também, que as performances se apresentam como experiências coletivas, que rompem com a ideia de pensar os conhecimentos como processos individuais. A performance como conteúdo não programado, sem currículos a serem cumpridos, como forma de intervenção na vida, deixa de reproduzir os comportamentos socialmente esperados. Segundo Icle (2013), “trata-se, portanto, de repensar os currículos, desfazer os tempos, recolocar os espaços de produção dos saberes e conhecimentos” (ICLE, 2013, p. 20).

---

<sup>10</sup> Implica simultaneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo (TAYLOR, 2011, p. 20).

<sup>11</sup> Otra forma de desarrollar prácticas y teorías en este mundo en el que lo estético, lo económico, lo político y lo social resultan categorías indisolubles (TAYLOR, 2011, p. 28).

Norman Denzin (2016), em conversa com outros autores – entre eles, Soyini Madison, antropóloga, e Dwigth Conquergood, etnógrafo –, situa a performance como uma metanarrativa da vida cotidiana, na qual aquele que performatiza estabelece uma possibilidade de conhecermos mais sobre nós mesmos. Também considera que por meio da performance é possível desafiar e unir o eu performativo com o público, em um diálogo permanente, que funciona mais como um guia, um roteiro de um percurso do que como um ponto de chegada (DENZIN, 2016, n. p.).

Denzin (2016) em muito tem se apoiado nas concepções de Augusto Boal que, assim como Schechner e Turner destacavam o alto nível de espetacularização das sociedades humanas. Boal (2009) entendia que as pessoas adquirem determinadas “máscaras sociais de comportamento”, estruturas musculares próprias das performances que desenvolvem com mais frequência em seu cotidiano. Desmanchar essas estruturas e conceber novas estruturas possibilita que sejam percebidas outras formas de ser e de existir no mundo (BOAL, 2009, p. 146).

Tenho utilizado, então, o termo Performances com Musicares assumindo sua possível redundância, no intuito de considerar as nuances dessas ideias e práticas e de reforçar os aspectos relacionais que ambas traduzem. De forma ainda mais ampla, tenho abordado a concepção de Performances com Musicares enquanto Performances de Existência (BRIETZKE; OLIVEIRA; PRESGRAVE, 2022). Assim, considero a não neutralidade e a não neutralização dessas atuações reforçando que os musicares são também escolhas e ações micropolíticas, parte dos processos de subjetivação das pessoas nelas envolvidas, o que pode conectar o performer consigo mesmo e com o outro. Considero essas Performances como parte da espetacularização social, reflexos das experiências vividas e refletidas nas máscaras sociais de comportamento, como potenciais agentes na desescolarização dos corpos, como rituais sociais micropolíticos.

É importante destacar que as concepções de micropolíticas abordadas por Rolnik, com as quais converso e já foram apontadas neste texto, podem ser reativas ou ativas, respectivamente, mantendo ou subvertendo os sistemas de dominação, mantendo a vida ou explorando-a. Rolnik (2019) chama a atenção que essas forças não são estanques ou homogêneas, não existem em estado puro. Ao longo da sua existência, cada ser humano oscila entre várias proporções dessas forças (ROLNIK, 2019, p. 59).

As micropolíticas ativas são regidas por critérios éticos, próprios de uma subjetividade que percebe as experiências da singularidade e do corpo vibrátil simultaneamente. A micropolítica reativa se orienta por critérios morais e se reduz à experiência percebida como individual, que se aliena do corpo vibrátil. Essa percepção é permeada pelo medo de que a

dissolução das formas atuais do mundo conhecido carregue a sua própria dissolução. Sendo assim, as transformações do mundo devem ser caladas a qualquer custo, o mais rapidamente possível, inclusive por formas violentas (ROLNIK, 2019, p. 67). O mundo é visto como um mercado, no qual a subjetividade consome “produtos” que lhe proporcionam certo alívio momentâneo, mas não alteram os padrões do mundo vigente que lhe causam desconforto (ROLNIK, 2019, p. 70).

Tenho utilizado, também, a ideia de escutas de mundo, uma analogia às ideias de leitura e pronúncia de mundo de Paulo Freire. Concebo escutas, leituras e pronúncias de mundo, também, como rituais de performances micropolíticas, conforme o pensamento do próprio Freire (2019) sobre o conceito antropológico de cultura:

A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como o resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e recriador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isso crítica e criadora, e não como uma justaposição de informes ou prescrições “doadas” (FREIRE, 2019, p. 108).

Freire (1967) argumenta sobre a capacidade humana em produzir relações com o mundo: escutas, leituras e pronúncias, transformação e transfiguração.

Há uma pluralidade nas relações do homem com o mundo, na medida em que responde à ampla variedade dos seus desafios. Em que não se esgota num tipo padronizado de resposta. A sua pluralidade não é só em face dos diferentes desafios que partem do seu contexto, mas em face de um mesmo desafio. No jogo constante de suas respostas, altera-se no próprio ato de responder. Organiza-se. Escolhe a melhor resposta. Testa-se. Age. Faz tudo isso com a certeza de quem usa uma ferramenta, com a consciência de quem está diante de algo que o desafia. Nas relações que o homem estabelece com o mundo há, por isso mesmo, uma pluralidade na própria singularidade. E há também uma nota presente de criticidade. A captação que faz dos dados objetivos de sua realidade, como dos laços que prendem um dado a outro, ou um fato a outro, é naturalmente crítica, por isso, reflexiva e não reflexa, como seria na esfera dos contatos. Ademais, é o homem, e somente ele, capaz de transcender (FREIRE, 1967, p. 39-40).

Freire (2019) considerava que através da cultura, pelo entendimento do conceito antropológico do que ela representa, as pessoas podem assumir seu papel de ser histórico. Calar-se seria, para ele, uma espécie de medo e de deixar-se sucumbir ao entendimento de mundo do outro, eximindo-se, ou se deixando eximir de sua atuação como sujeito.

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, e modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado para os sujeitos

pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão. Mas se dizer a palavra verdadeira, que é trabalho, que é práxis, é transformar o mundo, dizer a palavra não é privilégio de alguns homens, mas direito de todos os homens. Precisamente por isso, ninguém pode dizer a palavra verdadeira sozinho, ou dizê-la para os outros, num ato de prescrição, com o qual, rouba a palavra dos demais. O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciar-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu (FREIRE, 2019, p. 108).

## Reflexões

Parto essas reflexões da perspectiva de autoobservadora, como parte de um coletivo pertencente ao universo acadêmico (branco) musical. O Congresso da ABEM tinha como tema *Educação Musical em tempo de crise: percepções, impactos e enfrentamentos*. Além das discussões teóricas do congresso, com base em modelos acadêmicos de textos estruturados em um formato específico, configurou-se perante nossos sentidos uma performance desafiadora desses modelos. Denzin (2016) aponta que “as performances desconstroem, ou pelo menos, desafiam o artigo acadêmico como forma privilegiada de apresentação (e representação). Uma performance autoriza a si mesma” (DENZIN, 2016, p. 70, tradução minha<sup>12</sup>). Para o autor, a performance desafia esses modelos “por sua capacidade de criticar, despertar, evocar e invocar a experiência emocional e o entendimento entre o performer e a plateia” (DENZIN, 2016, p. 70, tradução minha<sup>13</sup>).

Naquela performance muitas coisas estavam em jogo e não era preciso discorrer sobre o fazer. Mesmo sem nos darmos conta, nós, os “ouvintes” dela fizemos parte, pois estávamos todos sentados em um teatro de uma Universidade Federal, com o objetivo de assistir a um concerto e mantínhamos nossa performance normativa e normatizante, em que o correto para se assistir um concerto é estar sentado, em uma plateia escura na qual as luzes se acendem para os protagonistas que se encontram no palco. Parte da apresentação era da Orquestra e Coro Infantil Indígena. As crianças, apesar de sentadas em uma posição tipicamente orquestral, com uniforme tipicamente padronizado de projetos de cunho social musical, tocavam uma música única, própria, que parecia ter sido construída em conjunto entre eles e os professores do projeto.

Entram no palco quatro jovens, com suas roupas da cultura *rap* e suas pinturas *Guarani Kaiowá* que se posicionam de pé em frente à orquestra e fazem alguns testes de voz. Em

---

<sup>12</sup> Las performances desconstruyen, o por lo menos, desafian el artículo académico como forma privilegiada de presentación (y representación). Una performance se autoriza a si misma (Denzin, 2016, p. 70).

<sup>13</sup> sino por su capacidad para criticar, despertar, evocar y invocar la experiencia emocional y el entendimiento entre el performer y la audiencia (Denzin, 2016, p. 70).

seguida, pronunciam em *Guarani* e em português palavras que explicam quem são, do que falam suas músicas e, também, palavras de agradecimento aos músicos que os acompanham, às pessoas que acreditam em seu trabalho. A música começa, movimentos de dança com os corpos e os braços. Porém, eles têm algo que os diferencia: não é esperado deles que assim atuem. Performar de maneira diversa é por si só micropolítica ativa. Nós, os acadêmicos, continuávamos na nossa normatividade, incapazes de agir fora dos padrões, petrificados frente a um espetáculo vivo de sons e formas de ação. Éramos os espectadores que mal podiam conter a respiração dentro do corpo e com nossas palavras, até então pronunciadas em mesas redondas e comunicações, agora enodadas na garganta (ROLNIK, 2018, p. 26).

Uma outra forma de pronúncia ali se colocava, a pronúncia que surgiu nos movimentos vivos de rua e não no empoeiramento dos teatros, uma pronúncia de denúncia. Ao abraçarem a língua portuguesa, duplamente abraçam outras formas de pronunciar o mundo. Eram eles que pronunciavam e “enfrentavam os tempos de crise” e isso era evidente quando cantavam: “Estamos de pé, graças a deus, assim que é. Nunca estaremos a sós, eu sei que lá de cima o *Tupã* está olhando por nós!” Sim, eles estavam de pé, enquanto todos nós apenas os observávamos, sentados em silêncio estático. Era evidente também que não nos eximiam da culpa do genocídio: “Mas pelo contrário eu te digo: você é tão culpado quanto os que antes aqui chegaram, mataram, expulsaram o índio da terra. Mas agora é guerra, mas agora é guerra!” Porém, também era possível escutar seu canto como um chamado amoroso, um desafio, uma pergunta: “você vão continuar sentados na sua normatividade desse teatro escuro ou vão escutar o que estamos pronunciando?”

Não deixo de me recordar da bonita análise feita por Rolnik (2019) sobre os significados da palavra garganta no idioma *Guarani* na qual explica que “os *Guarani* chamam a garganta de *ahy’o*, mas também de *ñe’* e *raity*, que significa literalmente ‘ninho das palavras-alma’” (ROLNIK, 2019, p. 26). Ela considera que, para os *Guarani*, o fato de “que as palavras tenham alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental para eles que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam – tanto que o termo *ñe’*, que eles usam para designar ‘palavra’, ‘linguagem’ e o termo *anga*, que usam para designar ‘alma’ significam ambos ‘palavra-alma’” (ROLNIK, 2019, p. 26).

No entanto, volto à ideia de escutas! Ainda é preciso escutar! A presença e a performance do grupo Brô MC’s dentro de uma Universidade Federal, não na posição de estudantes, mas na condição de artistas performers, nos indica o duplo, a meta-narrativa (DENZIN, 2016). Oferece-nos a possibilidade da escuta de mundos! Indica a ideia de construir novos musicares, distintos dos imaginados e confinados em nossas limitações e que essa escuta

pode se converter em ação, em performances construídas sob bases de micropolíticas ativas, que desacomodam o sistema ficcional vigente e amplificam a noção de música, pensando-a e assumindo-a como posicionamento ético, estético e político e não apenas como bem de consumo, entretenimento ou prática acadêmica. Amplifica as noções polifônicas de performance, conhecimento aprendido em coletivo, musicares e ações micropolíticas em devir e propõe pensar as performances com práticas musicais em seu sentido amplo, com as fricções, conflitos, polêmicas e contestações que o termo e as práticas evocam (CARLSON, 2010).

Reforço, mais uma vez, o caráter redundante assumido que a ideia de Performances com Musicares evoca, propondo, agora, também a ideia de Performances Micropolíticas com Musicares, assim, reforçando o caráter inadiável de presença consciente nessas atuações.

Em *Tupã*, os performers, assim como suas palavras, estavam livres, como os nós que se desatam da garganta (ROLNIK, 2019, p. 26). Questiono-me, então, se ao transcrevê-las aqui no corpo deste artigo, estaria eu aprisionando-as. Seria melhor calar-me, ou esse seria um ato de des(existência) como me diz Freire (2019)? Assim, como maneira de fechamento deste texto, “pronuncio” algumas palavras que escutei, compartilhando-as com os leitores deste texto:

Meliã: Nesta época eu estive pensando e me pus a escrever um poema. Me passou pela cabeça que, na verdade, eram muito felizes os que não sabiam ler, porque aqueles que não sabiam ler eram mais livres. Eles tinham as suas montanhas e sabiam amar-se, não eram dominados por ninguém. Naquele momento, a mim não me dava muita confiança a escola, era isso que eu sentia.

Lutarco: Ali na escola se ensina, sem que isso afete a nossa cultura. Não prejudica a nossa cultura que nós aprendamos a ler. Porém, muitas vezes, dizemos, no nosso idioma, que se não resistirmos, isso pode mudar o sentido do que nós somos. Podemos nos perder se não estivermos conscientes. Isso pode acontecer porque essa é a cultura dos brancos. Não é a nossa cultura, mas conhecer essa cultura nos faz mais fortes. E a conhecemos. Por isso podemos dar amor aos outros e podemos amar o mundo. Esse conhecimento nos permite ver as coisas com clareza e queremos conhecer mais (SEGÓVIA; NAJAR, 2017, tradução minha<sup>14</sup>).

---

<sup>14</sup> Meliã: En esa época yo estuve pensando y me puse a escribir un poema. Se me pasó por la cabeza que de verdad eran muy felices los que no sabían leer, porque aquellos que no sabían leer eran más libres. Ellos tenían sus montes y sabían amarse, no eran dominados por nadie. En aquel entonces a mí no me daba demasiada confianza la escuela, eso yo sentía.

Lutarco: Allí, se enseña en la escuela, sin que eso afecte a nuestra cultura. No perjudica a nuestra cultura, que nosotros aprendamos a leer. Pero muchas veces decimos, en nuestro idioma que si no resistimos, eso puede cambiar el sentido de lo que somos. Podemos perdernos si es que no somos conscientes, eso puede pasar, porque esta es la cultura de los blancos. No es nuestra cultura, pero conocer esa cultura nos hace más fuertes. Y conocemos. Por eso podemos dar amor a los demás y podemos amar el mundo. Eso conocimiento nos permite ver las cosas con claridad y queremos conocer más (SEGÓVIA; NAJAR, 2017).

Lutarco é um líder indígena *Guarani* e Bartolomeu Melià, um imigrante espanhol falecido em 2019 que pertencia à Companhia de Jesus e havia fixado residência em Assunção, Paraguai, em 1954, país onde dedicou-se ao estudo da língua *Guarani*. Nesse diálogo final aprendemos com Lutarco que conhecer a cultura de outros povos nos torna mais fortes, mais humanos e nos permite “ler os mundos” (FREIRE, 2019) com mais sensibilidade, amor e respeito. Trazer a fala dos *Guarani* para este artigo acadêmico pode nos auxiliar a compreender nosso papel nas lutas antirracistas e fazê-lo emergir com a urgência necessária e como parte de nossas micropolíticas diárias, em nossos musicares e em nossas demais atuações sociais.

## Referências

- ABEM. Quem somos. [Site]. 2023. Disponível em <<https://abem.mus.br/abem/>>.
- AVA MARANDU. (Produtor). 9min /2010. [vídeo]. 2012. Disponível em <<https://youtu.be/dvK6Fylpi4>>.
- BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2009.
- BRIETZKE, Marta. (Filmagem). Brô MCs, Orquestra e Coro Infantil Indígena da Fundação Ueze Zahran. 2019. “Tupã”. [vídeo]. 2019. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=AFdYoJggP\\_o&t=209s](https://www.youtube.com/watch?v=AFdYoJggP_o&t=209s)>.
- BRIETZKE, Marta Macedo. Enseñanza colectiva de instrumentos musicales desde una perspectiva no colonial. In: BRAVO, Rubén; GRANDA, Sebastián; NARVÁEZ, Ana María (Org). Prácticas educativas, pedagogía e interculturalidad. Quito, Equador: Editorial Universitaria Abya-Yala, pp. 513-528, 2022.
- BRIETZKE, Marta Macedo. Performances de Professores Violoncelistas na Formação de Iniciantes. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Artes). 2023.
- BRIETZKE, Marta Macedo; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; PRESGRAVE, Fabio Soren. Performances com Musicares enquanto Performances de Existência. Orfeu, v. 7, n. 2, pp. 1-24, 2022.
- BRÔ MC'S RAP INDÍGENA. (Produtor). Brô MC's Rap Indígena [Mensagem em rede social]. (n. d.). Disponível em <<https://www.facebook.com/BroMcsRap/>>.
- CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARVALHO, Marivaldo Aparecido de; GODOY, Marília Ghizzi. Representações míticas guarani mbya: a palavra como fundamento da educação. Educação e Linguagem, v. 23/24, n. 14, pp. 120-145, 2011.
- CUFA TV DOURADOS. (Produtor). Brô MC's - Eju Orendive | clipe oficial | legendado [vídeo]. 2010. Disponível em <<https://youtu.be/oLbhGYfDmQg>>.
- DENZIN, Norman. Re-leyendo Performance, Práxis y Política. Investigación Cualitativa, v. 1, n. 1, pp. 57-78, 2016.
- FERNANDES, Ana Claudia Florindo. O rap e o letramento: a construção de identidade e a construção das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Educação). 2014.
- FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra. 1967.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

- GUILHERME, Jacqueline Candido. A Poética da Luta: Rap indígena entre os Kaiowá e Guarani em Mato Grosso do Sul. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia). 2014.
- ICLE, Gilberto. Da performance na educação: perspectivas para a pesquisa e a prática. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade (Org). Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas. Santa Maria: Editora UFSM, pp. 9-22, 2013.
- OLIVEIRA, Luciana de. Bro MC's Rap Indígena: O pop e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa. Revista ECO Pós, v. 3, n. 19, pp. 199-220, 2016.
- ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetizada. São Paulo, Brasil: n-1 edições, 2018.
- SANTANA, Jorge; TRINDADE, Israel. 2017. Brô MC's e os agenciamentos discursivos transculturais Guarani-Kaiowá. Humanidades e Inovação, v. 3, n. 4, pp. 221-234, 2017.
- SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 24, n. 1, pp. 214-241, 2017.
- SEGÓVIA; NAJAR. (produtor). Diário Guarani - Pare Bartomeu Melià Lliteres. [Documentário cinematográfico]. (n.d.). Paraguai: La Babosa Cine.
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" In: SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. 2. ed. New York & London: Routledge, pp. 28-51, 2006.
- SILVA, Sofia Robin Ávila da; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; Conte, Daniel. O rap em performance resistindo à colonialidade no Brasil: os Brô MC's. Revista Língua e Literatura, v. 13, n. 19, pp. 192-208, 2017.
- SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. Revista Transcultural de Música, n. 4, pp. 1-16, 1999.
- TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. Estudios Avanzados de Performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política; New York University: Tisch School of the Arts, pp. 7-30, 2011.
- WEB TV DE DOURADOS. (Produtor). (2010). Cufa.ms entrevista | Brô Mc's - Parte 1 [vídeo]. 2010. Disponível em <<https://youtu.be/DV91uRs2CDg>>.

# *Cegos cantadores rabequeiros* of Northeast Brazil: Manifestation of the Blind Poet-Singer and Blind Fiddler Archetypes

Jorge Linenburg  
Académie d'Aix-Marseille  
[Jorge.Linenburg@ac-aix-marseille.fr](mailto:Jorge.Linenburg@ac-aix-marseille.fr)

**Abstract:** This article addresses the poetic, musical universe of *cegos cantadores rabequeiros* [blind singing fiddlers] in Northeast Brazil. These performers expressed themselves through a poetics in which their circumstances as men deprived of vision and their instruments became themes that inspired their artistic creations. Such a manifestation incorporated the archetypes of the blind poet-singer and the blind fiddler, widely diffused both geographically and historically, as do the poetic, musical elements of two traditional figures from the same region: the blind man who begs for alms while singing and the northeastern *cantador* [singer]. Most of these *rabequeiros* depended on handouts to survive, begging in exchange for songs accompanied by the *rabeca* [Brazilian fiddle].

**Keywords:** Brazilian Fiddle, Blind Poet-Singer, Blind Fiddler, *Cantoria nordestina*, Archetype

## Os cegos cantadores rabequeiros do nordeste brasileiro: manifestação dos arquétipos do cego poeta-cantor e do *blind fiddler*

**Resumo:** O presente trabalho corresponde ao estudo do universo poético-musical dos *cegos cantadores rabequeiros* do Nordeste brasileiro. Esses personagens se expressaram através de uma poética onde sua condição de homens privados de visão e seus instrumentos se converteram em temas que inspiraram suas próprias criações artísticas. Tal manifestação incorporou os arquétipos do cego poeta-cantor e do *blind fiddler*, amplamente difusos tanto geográfica como historicamente, bem como elementos poético-musicais de duas figuras tradicionais da mesma região: o cego que pede esmolas cantando e o *cantador nordestino*. A maior parte desses *rabequeiros* dependeu de doações para sobreviver, pedindo-lhes por meio de versos cantados acompanhados pela *rabeca*.

**Palavras-chave:** Rabeca brasileira, Cego poeta-cantor, Cego-rabequeiro, Cantoria nordestina, Arquétipo

# 1. Introduction

In 1937, Luís da Câmara Cascudo wrote in his now classic study on Brazilian folklore, *Vaqueiros e Cantadores*: “Many of the old cantadores<sup>1</sup> I knew, retired, living off small farms, without a voice and without history, kept the tradition of rabecas, of sad themes, performed before and after cantoria”<sup>2</sup> (CASCUDO, 2012, 194; emphasis added, our translation). To which the author adds: “with the challenges of the backlands, the only instruments are the viola [caipira] and the rabeca” (CASCUDO, 2012, 194 our translation)<sup>3</sup>. We can see from these words that although the rabeca was one of the instruments used in cantoria nordestina at the beginning of the last century, its use by then was practically already in disuse: the “viola is the great instrument for cantoria. Violeiro [viola player] is synonymous with cantador” (CASCUDO, 2012, 193).

In this same work by Cascudo, the figure of Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1848-1928), known as Fabião das Queimadas, is portrayed as the main representative of this “tradition” of rabequeiros cantadores. Cascudo also reproduces part of an image published in the first edition of *Cantadores* (MOTA, 1921, 33), in which Cego Sinfrônio and Cego Aderaldo appear seated side by side and each wielding their instrument, and standing in the middle, the author and folklorist from the state of Ceará, Leonardo Mota (CASCUDO, 2012, 194) (see Figure 1).

Given the profusion of cantadores violeiros, many of which have been well documented in terms of biographies, performances, and repertoire, this author was faced with an intriguing search for information of any kind whatsoever regarding the already rare rabequeiros cantadores. In addition to the three rabequeiros cantadores addressed in the two publications mentioned, we were able to add another three to the list. The first, Cego Ferreirinha, was documented in 1943 in the city of Fortaleza by the musicologist Luiz Heitor Corrêa de Azevedo from Rio de Janeiro. The two others are Cego Oliveira and his son Zé Oliveira.

---

<sup>1</sup> “*Repente* or *Cantoria [nordestina]* is a genre of sung poetry common to Brazil’s Northeast region. Its poets are called *cantadores*, *repentistas* or *violeiros*” (Sautchuk, 2011); also defined as “improvised sung poetry” by Crook (2009.) (Our translation.)

<sup>2</sup> Original Portuguese: “Muitos dos velhos cantadores que conheci, já aposentados, vivendo de pequenas roças, sem voz e sem história, guardavam a tradição das rabecas, dos temas tristes, executados antes e depois da cantoria.” The word *rabeca* was used until the beginning of the twentieth century to designate the violin taught in conservatories. In colloquial language, the word *rabeca* persists, defined as a violin built with more freedom, not following the standards established by the European luthiers.

<sup>3</sup> Original Portuguese: “nos desafios sertanejos os instrumentos únicos são a viola e a rabeca.”

**Figure 1:** From left to right, *cantadores* Serrador, Cego Sinfrônio, Cego Aderaldo, and Jacob Passarinho. Standing in middle between the two *rabequeiros*, the author Leonardo Mota.



Source: Reproduction of an image published in the first edition of *Cantadores* by Leonardo Mota in 1921 (between pp. 32 and 33). Public domain.

The number of *cantadores rabequeiros* is very small compared to the known number of *violeiros*. However, my research – which involved visiting various archives, conducting interviews, and bibliographical research – draws attention to a striking fact: of the six *cantadores* who accompanied themselves on the *rabeca*, five were blind. It is known that the violin, to which the *rabeca* is closely related, and other bow instruments, are historically connected to blind musicians. This paper is the result of the first research study in which the object of study is the *cego cantador rabequeiro* of the Brazilian Northeast. I illustrate the art of these poet musicians through musical examples (score transcriptions) and verses, which are presented as a fusion between the *cantoria nordestina* (Northeastern sung poetry) and the *cantigas de cego* [songs of the blind]. We also discuss the association of the *rabeca*/violin to blind musicians, revealing that the existence of these artists in northeastern Brazil is related to the manifestation of an archetype represented in the visual arts since the seventeenth century, echoing more recently in literary and cinematographic works, e.g., *The Blind Fiddler*.

## 2. *Cegos cantadores rabequeiros*

The five *cegos cantadores rabequeiros*, object of this study, were born and lived in the state of Ceará. Dulce M. Lamas, a musicologist from Rio de Janeiro, expressed the difficulty of notating the music of the *cantadores* in her work *A Música na Cantoria Nordestina* [Music in Northeastern *Cantoria*, our translation], stating that a written aid is not capable of providing a faithful portrait of this music, especially of the sung parts that have an oratorical character (LAMAS, 1973, 238).

However, in this work, we chose to explain some of these *toadas* [tunes] and their instrumental interludes, called *baiões*, played on the *rabeca* to provide descriptive support for the music of *cegos cantadores rabequeiros*; but also, to bring to light the work of a few of these figures, like Sinfrônio and Ferreirinha, since their documentation is only accessible through research archives<sup>4</sup>. As explained by Travassos (apud RAMALHO, 2000, 81), the *toadas* to the songs do not have identical re-expositions, which was corroborated in this study. In such a way, the music transcriptions presented in this chapter invariably correspond to the melody sung in the exposition in the first stanza<sup>5</sup>. Another difficulty encountered during transcriptions was the written representation of moments when the *rabequeiros* used a double-string resource, in which case, I always transcribed the higher, top voice.

### 2.1 Cego Aderaldo

Having a wide repertoire, which included ballads, narratives from *folhetos de cordel* [corded pamphlets]<sup>6</sup>, *quadrinhas líricas* [lyrical quatrains], Brazilian *modinhas* and other songs (ARAÚJO, 1963; QUEIRÓS, 1973, 329; MOTA, 2002, 68), Aderaldo Ferreira de Araújo (Crato, 1878-Fortaleza, 1967), aka Blind Aderaldo (see Figure 2), became widely known both inside and outside the world of *cantoria*, because of his *desafio*<sup>7</sup> with Zé Pretinho do Tucum from Piauí. Versed in sestets and tenths, the plot deals with a *desafio* between the blind man and a famous *cantador*, whom the first would win by proposing a tongue twister that the second would not be able to reproduce: “*Quem a paca cara compra/Paca a cara pagará*” (ARAÚJO, 1963, 65-67). The verses became extremely widespread in the world of *cantoria*,

---

<sup>4</sup> I did not have access to the recordings made at Rádio MEC in 1949 of Cego Aderaldo. Currently, this radio station is part of the group Rádios EBC. I contacted the station's research center in an attempt to obtain information as to the documents on the *cantador* but received no response.

<sup>5</sup> Due to the freer recitative character, I chose not to use a time signature in the transcriptions for the *toadas* of Cego Sinfrônio (Fig. 3.1) and Zé Oliveira (Fig. 3.5).

<sup>6</sup> A regional literary genre, especially from the Northeast of Brazil, usually made up of verse incorporating popular language and themes.

<sup>7</sup> Improvised sung poetry duels.

as exemplified in 1921 by *cantador* Jacó Passarinho from Mutuamba, Ceará, who included them to his repertoire (MOTA, 2002, 33-36).

Figure 2: Cego Aderaldo wielding a *rabeca*.



Source: Image fragment reproduced in Mota (1921, between pp. 72 and 73). Public Domain.

Apparently, there are few recordings of Aderaldo “in action”. Lamas (1973, 250-263) made some transcriptions on sheet music of recordings made at Rádio MEC while Aderaldo was visiting Rio de Janeiro in 1949. They are examples of *desafio de cantoria* performed with his partner and *violeiro* Domingos Fonseca. However, the *rabeca* is played by Cego's son, Mário Aderaldo. Consequently, there are no audio records of Aderaldo playing *rabeca*.

Aderaldo also added to his repertoire some quatrains in which blindness was the theme: “Who was born blind of sight / And from it did not profit / Not so sorry to be blind / As someone who saw and got blind” and “God gives you lots of money / God gives you lots of joy / May the coins be so many / Like dust in a sawmill” (Araújo, 1963, 137)<sup>8</sup> and a song, *Porque sou cego* [Because I'm Blind] (ARAÚJO, 1963, 170). But it's in the sestets of *Ah, se o passado voltasse!* [Ah, If the Past Came Back!] that the *cantador* reconfigures his state of being deprived of sight, endowing it with highly poetic content, as exemplified by the following three stanzas taken from the poem (ARAÚJO, 1963, 158-163):

---

<sup>8</sup> Original Portuguese: “Quem nasceu cego da vista/E dela não se lucrou/Não sente tanto ser cego/Como quem viu e cegou” e “Deus lhe dê muito dinheiro/Deus lhe dê muita alegria/Que as moedas sejam tantas/Que nem pó em serraria” (ARAÚJO, 1963, 137).

“(...) <i>Ah! Se o passado voltasse! Como uma renovação De passado inesquecível Que gravo no coração Ainda teria o gosto De sair da escuridão (...)</i>	(...) Ah! If the past came back! Like a renovation From unforgettable past That I engrave in my heart Would still have the will To come out of the darkness (...)
<i>Ah! Se o passado voltasse! Me tirando dos abrolhos Deste mar tempestuoso De tenebrosos escolhos Eu encontrava a riqueza Que perdi com a luz dos olhos (...)</i>	Ah! If the past came back! Taking me out of the hardships. Of this stormy sea Of tenebrous cliffs I found the wealth That I lost with the light of my eyes (...)
<i>Ah! Se o passado voltasse! Me devolvendo o clarão Vendo as crianças amigas Ao meu lado no sertão, Dois olhos eram o meu guia E nunca um pobre bastão (...)” (ARAÚJO, 1963, 158; 161).</i>	Ah! If the past came back! Returning the gleam Seeing the befriended children At my side in the backlands, Two eyes were my guide And never a poor cane (...) (ARAÚJO, 1963, 158; 161).

## 2.2 Cego Sinfrônio

Sinfrônio Pedro Martins (Itaitinga c.1880 – died Fortaleza, 1943), aka the Blind Sinfrônio (Figure 3), was a *cantador* by profession, having traveled extensively across the Northeast backlands and enjoying an enormous repertoire, which included ballads, *cantigas* [sung poems], and *desafios* (MOTA, 2002, 9). For some time, he partnered with the *cantador* João Faustino, codename Serrador [sawyer], with whom he performed on the streets and in the City Market of Fortaleza (MOTA, 2002, 9-26).

Azevedo recorded four instrumental pieces, two “*cantorias*” (improvised verses) and *Cantiga do Vilela* played by Cego Sinfrônio. Different from instrumental pieces, being tonal with a strong rhythm, the improvised *cantoria* songs are modal, with a recitative character and freer rhythm, making it difficult to put down in a score within a specific time signature. Lamas illustrates *Cantiga do Vilela*, in mixolydian, transcribed from the sound document obtained by Azevedo (LAMAS, 1973, 242).

**Figure 3:** Cego Sinfrônio with his *rabeça*, Fortaleza, Ceará, 1943.



Source: Photo by Luiz H. C. de Azevedo, archive of the Centro de Pesquisas Folclóricas, Ethnomusicology Laboratory, Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

From the examples found for this study, it appears that Sinfrônio used the sestet in most cases. However, Leonardo Mota recorded two stanzas in quatrain of his *desafio* with Jacó Passarinho. Also noteworthy is the *Desafio de Jerônimo do Junqueiro com Zefinha do Cabochão* [*Desafio* of Jerônimo de Junqueiro with Zefinha do Cabochão], where Sinfrônio uses, in addition to traditional sestets and quatrains, stanzas with eight, ten, twelve and fourteen lines, in which the end of the even lines rhyme from the beginning to the end of the stanzas, and the odd lines are free (MOTA, 2002, 9-26). Both the two *cantoria* songs and *Cantiga do Vilela* that were recorded by Azevedo, Sinfrônio played the instrument in unison with the lines of the verses, playing the instrumental interludes with a stronger rhythm. Below is a transcription of a *Cantoria* recorded by Azevedo.

Music Example 1: *Toada* and instrumental *baião* melodies for the *rabeça* and a fragment of the text (third stanza) of the cantoria performed by Cego Sinfrônio, transcribed from the recording made by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo in Fortaleza, February 5, 1943.

BAIANO DE RABECA

5 TOADA

9

13

17 BAIANO DE RABECA

*“Aqui o povo aprecia  
 Eu puxo pela rabeça  
 Puxo por minha garganta  
 Embora eu canse a munheca  
 Do quê se põe em cantigas  
 A garganta nunca seca”*

Here the people appreciate  
 I show [them] by the fiddle  
 Show by my throat  
 Although I tire the wrist  
 Of what is put in songs  
 Throat never dry  
 (Literal, own translation)

## 2.3 Cego Ferreirinha

Another *cego cantador rabequeiro* recorded by Azevedo, also in Fortaleza, was Cego Ferreirinha (Crato, lived 1900 - ?) (AZEVEDO, 1953, 27) (cf. Figure 4). The recordings obtained by Azevedo demonstrate that Ferreirinha was a musician who expressed himself through the classical *cantoria* repertoire, but also through popular urban genres, particularly *modinhas*. As examples of the first case, Azevedo recorded lines of ten feet: *As florestas do sertão*, *Galope à beira mar* and *Parcela em desafio*, in addition to an ABC.

Figure 4: Cego Ferreirinha with his *rabeça*, Fortaleza, Ceará, 1943.



Source: Photo by Luiz H. C. de Azevedo, archives of the Centro de Pesquisas Folclóricas, Ethnomusicological Laboratory of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ).

Within the repertoire of urban popular music, Ferreirinha and his group provided Azevedo with several examples of *modinhas*: *Como criança*, *Cai a noite*, *Serena a madrugada*, *Adeus, Maria!*, *Por ti abandonei*, *Andorinha*, and *Vou embora pelo mundo, ó mulher!* Unlike Sinfrônio, but in keeping with the style of most *cantadores violeiros*, Ferreirinha did not usually accompany himself while he sang, but delegated this function to be played by the group's *viola* players. In *cantoria* songs, he plays instrumental interludes between verses, as illustrated by Music Example 29. The melody is modal, in C# doric.

---

<sup>9</sup> In this example, the *rabequeiro* sings the verses alternating with his partner and *viola* player Vicente Feitosa. Only Ferreirinha's melody was transcribed to compare it with the other *rabequeiros* in this study.

Music Example 2: *Toada* and *baião de rabeça* and a fragment of a text (first stanza) of a *cantoria* song played by Cego Ferreirinha and his ensemble, transcribed from a recording made by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo in Fortaleza, February 5, 1943. The symbol "?" indicate excerpts that this author was unable to understand from the text.

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Baião de rabeça' and 'Toada' and contains the melody for 'Eu vou can-tar'. The second staff is labeled 'Baião' and 'Toada' and contains the melody for 'mi-nha ter-ra Qu'eu a-in - da não can-tei Des-se ?? de sau-da-de Des-s'a-mor qu'eu lá dei-xei'. The third staff is labeled 'Baião' and 'Toada' and contains the melody for 'A mi-nha ter - r'a-do-ra - da No meí do jar - dim de fa-da De gran-de re - cor - da-ção A - que-la tar-'. The fourth staff is labeled 'Baião de rabeça' and contains the melody for 'de de pro-sa Da ter - ra de - li - ci - o - sa Das flo-res-tas do Ser-tão'. The fifth staff is a continuation of the melody from the fourth staff.

“Eu vou cantar minha terra  
 Qu’eu ainda não cantei  
 Desse ?? de saudade  
 Desse amor qu’eu lá deixei  
 A minha terr’adorada  
 No meio do jardim de fada  
 De grande recordação  
 Aquela tarde de prosa  
 Da terra deliciosa  
 Das florestas do Sertão”

I will sing my land  
 That I still haven't sung  
 Of that ?? of longing  
 This love that I there left  
 My beloved land  
 In the middle of a fairy garden  
 Of great reminiscence  
 That afternoon of [pleasant] conversation  
 From the delicious land  
 From the forests of the Sertão [Backlands]  
 (Own literal translation)

## 2.4 Cego Oliveira

Pedro Pereira da Silva (Crato, 1912-Juazeiro do Norte, 1997), better known as Cego Oliveira (see Figure 5), acquired his first *rabeca* in 1928, which he learned to play on his own between sixteen and eighteen years of age. He stated: “The life of a *cantador* was the best thing I've ever found”<sup>10</sup> (LEANDRO, 2002, 23), expressing his inability to perform most of the manual labor in the context in which he found himself. Through verses, he poetizes the profession and his relationship with the instrument:

“Mas esta minha rabequinha  
É meus pés, é minhas mão  
É minha roça de mandioca  
É minha farinha, é meu feijão  
É minha lavra de cana  
É minha safra de algodão

"But this is my little fiddle  
It's my feet, it's my hand[s]  
It's my manioc field  
It's my flour, it's my beans  
It's my cane plantation  
It's my cotton crop

Quando eu entôo o baião  
Eu canto, tenho desenho,  
Brinco em qualquer salão  
E chamando a lira vem  
O que digo em minha boca  
Rabequinha diz também”  
(CARIRY, 1982, 148).

When I intone the “baião”  
I sing, I have design,  
I have fun in any salon  
And calling the inspiration comes  
What I say in my mouth  
Little fiddle says too” (CARIRY, 1982, 148).  
(Own literal translation)

According to Cego Oliveira himself, he had memorized more than 75 “rumances” [balads] (OLIVEIRA, 1992), such as *Preguiçoso*, *Pavão misterioso*, *Princesa Rosa* and *André Cascadura* (CARIRY, 1982, 147; Oliveira, 1992). However, Cego Oliveira’s repertoire covered various other genres as well. He sang several songs of benediction, such as *Nossa Senhora das Dores*, *Nossa Senhora das Candeias* and *Nossa Senhora do Socorro* (OLIVEIRA, 1992). He also played for a variety of rites of passage e.g., weddings, baptisms, birthdays, and funerals (OLIVEIRA, 1992), and traveled considerably, particularly in his state of Ceará, performing cantorias wherever he went.

Cego Oliveira had two albums released by Cariri Discos: the double vinyl *Cego Oliveira: rabeca e cantoria* (1992) and *Cego Oliveira: memória viva do povo cearense*, Vol. 2 (1999). Two tracks from the soundtrack *Nordeste - Cordel, Repente, Canção* (1975), from the homonymous film directed by Tânia Quaresma are played by Cego Oliveira: *O verdadeiro romance de João de Calais* and *Nas portas dos cabarés*, the verses of the latter were composed by Antônio Faustino. These pieces are among the most important for the dissemination of the Oliveira’s work (LEANDRO, 2002, 52-53), who was also the subject of

<sup>10</sup> Original Portuguese: “A vida de cantador foi a melhor coisa que eu já achei.”

two short films released in the late 1990s: *Cego Oliveira no sertão do seu olhar* (MEIRELLES, 1998) and *Pedro Oliveira: o cego que viu o mar* (CARIRY, 1999).

Figure 5: Cego Oliveira with his *rabeca*, Juazeiro do Norte, Ceará, after 1987.



Source: Photo by Nirton Venâncio, Cariri Filmes Archives.

Below is a transcription of *Alguém disse que um amor vem de um aperto de mão*, performed by the master Cego Oliveira (Musical Example 3). The piece is in hypodorian mode, and the poetry portrays the substitution of the sense of touch for sight as a trigger for passion.

Music Example 3: *Toada* and *baião de rabeca* and lyrics of a *cantoria* played by Cego Oliveira from the album *Cego Oliveira* (1999). The original is a half tone lower.

*Toada*

9 *Baião de rabeca*

17

*“Alguém disse que um amor  
Vem de um aperto de mão  
Eu assevero que sim  
Porque eu numa ocasião  
Apertei a mão de alguém  
Fiquei louco de paixão*

*A paixão que me feriu  
Feriu a ela também  
O amor que eu tinha a ela  
Ela a mim também tem  
Quando eu, aqui, tenho saudade  
Ela, lá, saudade tem*

*Nosso amor é um segredo  
Só quem sabe é eu e ela  
Mas como sou proibido  
Em viver ao lado dela  
Da saudade eu fiz correio  
Pra levar carta pra ela*

*A saudade é mensageira  
Quando um vai o outro vem  
Quando eu aqui tenho saudade  
Ela, lá, saudade tem  
Quando ela, lá, tem saudade  
Eu, aqui, saudade tem*

*Sinto nós não morar juntos  
Para trocarmos boquinha  
As nossas correspondências  
São através das cartinhas  
É a saudade trazendo  
A lembrança dela e as minhas*

*Quando eu não suporto mais  
A dor do meu coração  
Corro e vou na casa dela  
Dou-lhe um aperto de mão  
Sinto amenizar um pouco  
A dor do meu coração*

*Muitas noites eu perco o sono  
Achando a cama ruim  
Acordo, de vez em quando  
Num pesadelo sem fim  
É a saudade trazendo  
A lembrança dela pra mim*

*Saudade, velha saudade  
É melhor que você vá  
Diz à minha queridinha  
Que eu fiquei triste cá  
Se Deus quiser, qualquer dia  
Aparecerei por lá*

*Oh, saudade, diz a ela  
Que não chore assim, demais*

*"Someone said that a love  
Comes from a squeeze of a handshake?  
I assure that it is  
Because I on an occasion  
Squeezed the hand of someone  
Became crazy with passion*

*The passion that hurt me  
Hurt her too  
The love I had for her  
She for me has too  
When I, here, pine  
She, there, pines*

*Our love is a secret  
The only ones who know are she and I  
But as I'm forbidden  
To live beside her  
From the pining I had a courier  
To take a letter to her*

*Pining is a messenger  
When one goes the other comes  
When I am here, I pine  
She, there, pines  
When she, there, pines  
I, here, pine.*

*I'm sorry we don't live together  
To exchange kisses  
Our correspondence  
Are through letters  
It's the pining bringing  
Her memory and mine*

*When I can't stand anymore  
The pain of my heart  
I run and go to her house  
Give her a squeeze of the hand  
I feel [it] eases a little  
The pain of my heart*

*Many nights I lose sleep  
Finding the bed awful  
I awaken, from time to time  
In a nightmare with no end  
It's the pining bringing  
The memory of her to me*

*Pining, old pining  
It's better that you go  
Tell my little dear  
That I became sad here  
God willing, any day  
I will appear there*

*Oh, pining, tell her  
Don't cry like that, too much*

*Porque ela chorando tanto  
Dá desconfiança aos pais  
Nosso amor é descoberto  
E não pode ficar em paz*

*Ela me pergunta: quando  
O seu coração descansa?  
Eu disse para ela:  
Tem paciência, criança  
Enquanto rentre a vida  
Não morre a nossa esperança*

*Não há quem saiba o segredo  
Da nossa grande amizade  
Ninguém notou, ninguém viu  
Eu temo uma falsidade  
Só ficou para nós três:  
Eu e ela e a saudade  
(Só ficou para nós três:  
Eu e ela e a saudade)"*

Because her crying so  
Makes her parents suspicious  
Our love is discovered  
And you can't be at peace

She asks me: when  
Does her heart rest?  
I told her:  
Be patient, child  
While life lasts  
Our hope does not die

No one knows the secret  
Of our great friendship  
No one noticed, no one saw  
I fear a falsehood  
Only the three of us remain:  
Me and her and the pining  
(Only the three of us remain:  
Me and her and the pining)"  
[Own literal translation]

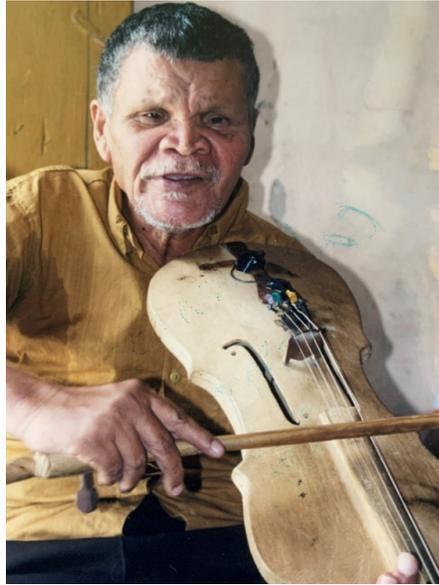
## 2.5 Zé Oliveira

José Oliveira (Juazeiro do Norte, 1943 - Juazeiro do Norte, 2009), Zé Oliveira or Mestre Zé [Master Zé] (See Figure 7), was the son of Cego Oliveira. He learned to play the rabeca by listening to his father, and around the age of twelve he began to perform on the streets. Favored by the religiosity that marks his hometown, he participated in renewals and pilgrimages (LEANDRO, 2002, 33; CARVALHO, 2009, 314). Teaming up with the patriarch (see Figure 7), they played regularly on Saturdays in Juazeiro do Norte on Rua São Pedro and on Mondays at the Crato Street Market. After his partner's death, José continued to perform alone, but avoiding the streets.

Unlike Pedro, José knew fewer ballads: Mariquinha e José de Sousa Leão, O capitão do navio, A Princesa Rosa and A menina perdida (CARVALHO, 2009, 315). As far as anyone knows, he was the last cego cantador rabequeiro.

There are a few audio and video recordings where Zé sings along with the rabeca. Compact Disc 1 that accompanies the book *Rabecas do Ceará* (2009) by professor Gilmar de Carvalho includes the Bendito de Nossa Senhora das Dores (track 19), while Compact Disc 2, complete, but not published with the first edition of the book, includes two tracks played by the cego rabequeiro: *Abre a porta ou a janela* (track 1) and *Bendito de Nossa Senhora das Candeias* (track 33). In all pieces, Zé Oliveira plays the rabeca while singing while also performing instrumental interludes.

Figure 6: Zé Oliveira playing the *rabeca*, Juazeiro do Norte, Ceará, 2005.



Source: Photo by Renata Amaral.

Figure 7: Zé Oliveira playing along side of his father, Cego Oliveira, Juazeiro do Norte, Ceará, after 1987.



Source: Photo by Nirton Venancio, Cariri Filmes Archives.

The master of mamulengo [Brazil Northeast puppet theater], Carlos Gomide, known as Carlos Babau, lived in the same circles as José and made some recordings of him in 1987. Among them, a version of *Abre a porta ou a janela* and *Cantando nessa rabeca*<sup>11</sup> (Music Example 4).

---

<sup>11</sup> Carlos kindly provided me with a copy of these records.



In Music Example 4, the cantador varies the repetition of musical phrases: in the first two stanzas, phrase “2” is repeated, but not “1”, while in the third and fourth stanzas he repeats both. However, the verses can be repeated the same way, or slightly modified. The melody is in D major.

### 3. “Mixture” of *Cantoria nordestina* with *Cantigas de cego*

The *cegos cantadores rabequeiros* addressed in this study are all from the Northeast, Ceará, and their art is naturally expressed through the specific poetic, musical languages of this region. As will be discussed below, its manifestation features elements of *cantoria nordestina* and *toadas* or *cantigas de cego*.

#### 3.1 *Cegos rabequeiros* and “*Cantoria nordestina*”

*Cantoria nordestina* has been studied and conceived by several authors as an artistical genre of “poetic music” (RAMALHO, 2000, 61). Originating in the Northeast region of Brazil, its main form of expression is the alternate singing of verses, improvised by two cantadores who accompany each other on the viola (MOTA, 2002, 6; TRAVASSOS apud RAMALHO, 2000, 54). Among the *cegos cantadores rabequeiros*, Cego Aderaldo represents the one with the greatest reputation as an improviser and is still remembered today as one of the greatest repentista artists in the history of *cantoria*<sup>12</sup>.

On the other hand, solo presentations of ballads and narratives - from gestures of indomitable bulls, *cangaceiros* [Northeastern bandits of the sertão], and other bandits - also characterize the *cantoria* repertoire (CASCUDO, 2002, 173)<sup>13</sup>. This mode of presentation was strongly cultivated by Cego Sinfrônio (MOTA, 2002, 9; 19-26), Cego Oliveira (1992), and Cego Aderaldo (QUEIRÓS, 1973, 329; Mota, 2002, 70-76; 78-81).

With regard to poetry, the various genres are classified according to the number of feet (verses) in the stanza and the poetic syllables of these feet. Table 1, reproduced from Linemburg (2017, 118) summarizes the genres employed by *cegos cantadores rabequeiros*. The seven-syllable heptameter is quite common, among them, the ABCB quatrain formula is considered the oldest form of *cantoria*, being widespread as early as the late eighteenth century (CASCUDO, 2002, xv). Leonardo Mota transcribes several “lyrical quatrains”, recited

---

<sup>12</sup> The writer Raquel de Queirós, who lived in the same circles as Cego Aderaldo, expresses a contrary opinion (Queirós, 1973, 318).

<sup>13</sup> Dulce M. Lamas speaks of “*cantoria repente*” and “narrative”, expressions that allow us to distinguish duo and solo performances, respectively (Lamas, 1973, 235).

or sung by Cego Aderaldo. The rhymes of these quatrains reflect the classical disposition cited but can also be structured as another: ABBA14 (MOTA, 2002, 68-70). Among the songs sung by Cego Oliveira, there are also some whose verses are also in quatrain such as *Leva eu, Corina* (OLIVEIRA, 1999, track 4) and *Serenou* (OLIVEIRA, 1999, track 5).

Table 1: Poetic genres of cantoria nordestina, used by cegos cantadores rabequeiros

GENRE	NO. OF POETIC SYLLABLES	NO. OF FEET (VERSES)	RHYME FORMULA	CANTADOR
<i>Quadra</i> [quatrain]	7	4	ABCB	Aderaldo, Sinfrônio, Cego Oliveira
<i>Sextilha</i> [sestet]	7	6	ABCBDB	Aderaldo, Sinfrônio, Cego Oliveira, Zé Oliveira
<i>Quadrão</i>	7	8	AAABBCCB	Aderaldo
<i>Mourão</i> or <i>moirão</i>	7	5 or 7	AABBA, ABABCCA	Aderaldo
Versos-de-sete-pés [verses of seven feet]	7	7	ABCBDDB	Aderaldo, Cego Oliveira
<i>Décima</i> [dizain]	7	10	ABBAACDDC	Aderaldo
<i>Parcela</i> or <i>carretilha</i>	5	8 or 10	ABBCCDDC, ABBAACDDC	Aderaldo, Ferreirinha
<i>Martelo</i>	10	6, 7 or 10	ABCBDB, ABABCCB, ABBAACDDC	Aderaldo, Ferreirinha

Source: LINEMBURG, 2017, p. 118

The genres with stanzas of six, seven and ten feet, which became the most common in the repertoire of *cantadores* throughout the twentieth century, all seem to have emerged after 1870, among them, the ABCBDB sestet is predominant (RAMALHO, 2000, 64; MOTA, 2002, 6; CASCUDO, 2002, xv; 2009, 20). The *cegos rabequeiros* did not avoid the standard and often employed this form<sup>15</sup>:

*“Era um home lavrador  
 No lugar em que havia  
 E fez a rocinha dele  
 Entre um mato e uma ilha  
 O legume que ele teve  
 Num (sic) deu pra macacaria”*

He was a farmer man  
 In the place that there was  
 And made his little farm  
 Between brush and an island  
 The vegetable he had  
 Wasn't (sic) enough for the monkeys  
 [Own literal translation]

<sup>14</sup> This formula, apparently uncommon among *cantadores*, is present in examples of verses sung in *desafios* by Portuguese shepherds from the sixteenth and 17th centuries (CASCUDO, 2009, 190-191).

<sup>15</sup> For more examples of sestets played among *cegos rabequeiros*: Cego Aderaldo (Mota, 2002, 70; 71-76; 78-81), Cego Sinfrônio (MOTA, 2002, 9-10; 10; 11), Cego Ferreirinha (“ABC”, at ALE-UFRJ), Cego Oliveira (1999, track 3).

Many other poetic variants are found in *cantoria*<sup>16</sup>, but with regard to *cegos rabequeiros*, the *mourão* and the *quadrão* are worth mentioning here. In the first case, having a pair of *cantadores* is essential, as the formula for the stanza is linked to alternate singing. The *mourões* can be of five or seven feet. In the first type, *cantador* one sings the first verse, *cantador* two the second, to which *cantador* one completes the stanza with three more verses. In the second form, both the first and second *cantadores* sings two lines, whereupon, again, the first *cantador* closes the stanza with three lines. The rhyme formulas are AABBC and ABABCCB, respectively (CASCUDO, 2009, 182-183). A *desafio* employing the seven-foot *mourão* was held between Cego Aderaldo and Domingos Fonseca (PORTELLA, 2013, 105-109). An example of a *quadrão* is also registered in a *desafio* of these two cantadores having a AAABCCB formula (PORTELLA, 2013, 109-111).

The poetry of *cantoria*, although of an improvisational character, is also inspired by literary sources, as Cascudo has already called attention (2009, 14). Cego Aderaldo is the musician who serves as an example among *cegos cantadores rabequeiros*. He included in the version of the *desafio* with Zé Pretinho do Tucum, published in his memoirs of 1963, verses written by the poet Leandro Gomes de Barros, present in the cordel *O casamento do sapo* (PORTELLA, 2013, 39).

As for the themes addressed in the traditional manner of *cantoria*, Cascudo states that they can mostly be found in cattle cycles (*gesta de bois*) [epic deeds of oxen] and heroic *cangaceiros* (CASCUDO, 2002, 15). The first theme, *gesta de bois*, does not appear to be common among *cegos rabequeiros*, however, it is the version of *Romance do boi da mão de pau* performed by the *cantador rabequeiro* Fabião das Queimadas that the folklorist Cascudo includes in his *Vaqueiros e cantadores* (CASCUDO, 2009, 122-126). In relation to *cangaceiros*, we cite *Ai, Lampião, cadê tua muié?* by Cego Oliveira (1992, side B, track 2) in which Cego Aderaldo says he wrote the verses based on his supposed encounter with that same *cangaceiro* (ARAÚJO, 1963, 39-44).

In 1937, the year of publication of the first version of *Vaqueiros e cantadores*, Cascudo stated that the concept of love did not represent a common theme in the verses of these *cantadores*: “no *cantador* or *viola* player sings *modinha*. And *modinha* is love”<sup>17</sup> (our translation) (CASCUDO, 2002, 17). However, both Cego Aderaldo and Cego Ferreirinha are important exceptions, as they include this song genre in their repertoire (AZEVEDO, 1953, 11; MOTA, 2002, 68). Cego Oliveira also sang love themes, as evidenced by the tracks *Sereno de amor* and *Dizem que o amor vem de um aperto de mão* (OLIVEIRA, 1999, tracks

<sup>16</sup> For a more complete list of genera and variants, see Ramalho (2000, 64) and Cascudo (2009, 23).

<sup>17</sup> Original Portuguese: “nenhum cantador e violeiro canta modinha. E a modinha é o amor.”

2 and 3). Cascudo refers to nature as an unusual subject among *cantadores*: “It will be said that the mention of the landscape denounces the cantador’s modernity”<sup>18</sup> (our translation) (CASCUDO, 2002, 16-17). However, among the recordings made by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo is *As Florestas do Sertão* by Cego Ferreirinha (AZEVEDO, 1953, 12; see Music Example 2). Another object of inspiration for the creation of verses peculiar to *cegos cantadores rabequeiros* is their own sight deprivation.

One of the first scholars to study the musical aspects of *cantadores* was musicologist Dulce Martins Lamas. In her work, Lamas discusses these elements and brings suggestions of transcriptions for some of the recordings obtained by Luiz Heitor Corrêa de Azevedo in Ceará in 1943 (LAMAS, 1973). As the researcher herself recognizes, it is obvious the great difficulty of faithfully fixing this music to the score where the sound recording provides the most faithful representation (LAMAS, 1973, 238).

Lamas states that music has a secondary role in *cantoria*, serving as a support for the poetic rhythm since it is most important to keep the meter of the text (LAMAS, 1973, 235-236), corroborating what has already been said by Cascudo (2009[1937], 132). According to this author, rhythm is everything; while *cantadores* will not notice being out-of-tune, they will notice singing out of rhythm (CASCUDO, 2009, 132-133). To Lamas, it is “useless to indicate the duration of time by a certain rhythm”, whose duration is derived from linguistic accents. Rhythm has an oratorical character, not reproducing the division imposed by a time signature (LAMAS, 1973, 264), which is particularly true for Cego Sinfrônio and Zé Oliveira, as illustrated in Music Examples 1 and 4.

As for the melodic aspects, there is a certain fundamental base melody, which is never repeated exactly in different stanzas. It varies according to unpredictable phenomena during the act of performance, such as the inspiration and emotion of the moment. The note pitches also do not comply with universal tuning standards, all of which contribute to making it more difficult to fix them in the score (LAMAS, 1973, 264). The melodies used in *cantoria* are traditionally modal. Cascudo expresses that the old ballads – such as *Boi Espaço*, *Boi Barroso*, *Boi Surubim*, *Vaca do Borel* –, at the time when they were still presented in quatrain, were “sung in a minor mode” (our translation) (CASCUDO, 2009, 118), which can be seen in the examples of Ferreirinha (Music Example 2) and Cego Oliveira (Music Example 3). On the other hand, Lamas provides three examples of ballads, all in a major mode (Mixolidian), including the transcription of *Cantiga do Vilela*, sung by Sinfrônio (LAMAS, 1973, 241-245). More recently, however, tonal urban popular music has influenced some *cantadores*, as the researcher Elba B. Ramalho has called attention, with examples

---

<sup>18</sup> Original Portuguese: “Dir-se-á que a menção da paisagem denuncia a modernidade do cantador.”

from the Cariri region. According to Ramalho, in the 1990s, a mixture of modalism and tonalism was observed (RAMALHO, 2000, 77-81).

As for formal aspects, *cantoria* presents two clear sections that are interspersed: the *toada* (tune) and the *baião*, also called *rojão*, which is an instrumental interlude (RAMALHO, 2000, 76; CASCUDO, 2009, 202). The first corresponds to the melody used to sing the verses, while the second represents an instrumental rhythmic interlude (RAMALHO, 2009, 76). According to Cascudo, the *toada*<sup>19</sup> has no musical accompaniment (CASCUDO, 2009, 200). This finding seems to correspond to the pattern used by most *cantadores violeiros*. However, Cego Sinfrônio played the *rabeca* in all the *cantoria* examples recorded by Luiz Heitor, as did Zé Oliveira.

Undoubtedly, the *viola* represents the musical instrument most associated to the figure of the *cantador* (AZEVEDO, 1953, 52; COUTINHO FILHO, 1953, 25; RAMALHO, 2000; CASCUDO, 2009, 195). As for the *rabeca*, Cascudo had already treated it, in 1937, as an instrument belonging to an ancient tradition (CASCUDO, 2009, 194), which corroborated Luiz Heitor on his trip to Ceará in 1943 describing it as “the second instrument of *cantoria*” (AZEVEDO, 1953, 54).

There is not much information about the *rabecas* used by the *cantadores*. Luiz H. C. de Azevedo says that Sinfrônio's *rabeca* was a “common instrument”, which can be interpreted as a violin made according to the standards of European luthiers. All three examples<sup>20</sup> observed by Azevedo had four strings tuned at intervals of fifths, like the violin, except for the fourth string of Sinfrônio's *rabeca*, tuned one step higher in A<sup>21</sup>. However, the pitches varied, like José Amâncio's, containing *viola* strings (two white and two *bordões* [heavy gauge]), tuned in E2, B2, F#3, C#4. Ferreirinha also used the tuning of the violin but altered it according to the tune he would sing, “up or down all the strings”<sup>22</sup> (Our translation). (AZEVEDO, 1953, 54-55); however, Azevedo did not need the absolute pitches of Ferreirinha's instrument. This tuning pattern is also predominant in the region Zona da Mata [Atlantic Rain Forest Zone] of the state of Pernambuco, as pointed out by Murphy (1997, 157).

In the early decades of the last century, authors and folklorists such as Leonardo Mota and Luís da Câmara Cascudo called attention to the effects of modernity on popular traditions in

<sup>19</sup> Cascudo refers to the *toada* as “*solfa*” or *solfège* in English (CASCUDO, 2009, 200).

<sup>20</sup> One of the three copies belonged to José Amâncio, who was not a *cantador*, only an instrumentalist (AZEVEDO, 1953, 52-53).

<sup>21</sup> I highlight: “Na realidade, quando examinei essa rabeca [de Sinfrônio], ela se achava com afinação baixa; dava essas notas bemolizadas” [In reality, when I examined this fiddle (of Sinfrônio), it was tuned low; it produced these flattened notes” (AZEVEDO, 1953, 55).

<sup>22</sup> Original Portuguese “subindo ou descendo todas as cordas”

the Northeast. They established a vast list of elements as being threats, or, at least, restricting *cantoria*: civilization, roads connecting isolated regions, electricity, automobiles, cinema, and newspapers, et al. (MOTA, 2002, 7; CASCUDO, 2009, 12). On the one hand, apparently and according to the prediction of these folklorists, there are no longer any *cegos cantadores rabequeiros*. On the other hand, *cantoria*, through *viola* players, continues to be expressive, undergoing transformations, incorporating musical and poetic elements (RAMALHO, 2000) and establishing itself in regions far from its origins (AYALA, 1988). *Cantadores* continue to occupy their usual venues – street fairs and markets, wineries, family festivities in the country – but also theaters in large cities (RAMALHO, 2000, 18) and even abroad, as illustrated by the *repentista* artist Geraldo Amâncio, who was invited to teach his art at the University of Coimbra, Portugal<sup>23</sup>.

### 3.2 *Cantigas de cego*

Another poetic music genre that is reflected in the art of *cegos cantadores rabequeiros* is that of the *cantiga de cego* [blind sung poetry], characteristic in the Brazilian Northeast region, documented in several states, such as Paraíba, Ceará, Pernambuco, and Rio Grande do Norte (See Table 2, reproduced from Linemburg, 2017, 127-129). In *Música popular brasileira* [Brazilian popular music], Oneyda Alvarenga (1982) includes them among *cantos de trabalho* [work songs] (ALVARENGA, 1982, 266-268). Alvarenga also refers to these songs as *cantos de pedintes* [beggar songs], synonymous to their Portuguese origins, where begging musicians apparently represented, in the early twentieth century, a category composed primarily of the visually impaired (ALVARENGA, 1982, 267-268). She quotes Alberto Pimentel, who explains that, in Portugal, begging accompanied by music was a custom traditionally linked to the blind, as street musicians who could see were considered vagabonds (PIMENTEL, 1905, 10).

Among the *cegos rabequeiros*, Cego Ferreirinha is the only one for whom there is no evidence as to his status as beggar or street musician. Aderaldo Araújo reports in his memoirs that at the beginning of his *cantador* career he used to offer his singing house to house while obtaining provisions in the form of payment such as grain, flour, and meat (ARAÚJO, 1963, 14). When he moved to the city of Fortaleza in 1906, he says that, in the beginning, he sang “on the street corners”<sup>24</sup> [our translation]. (ARAÚJO, 1963, 23). Sinfrônio is described as a “*cego mendigo*” [blind beggar] by Azevedo (1953, 30). For the two Oliveiras, Pedro and José, the streets were also the main venue to perform and earn their livelihood.

---

<sup>23</sup> <http://www.vermelho.org.br/noticia/149725-1>, accessed on 04/07/2023.

<sup>24</sup> Original Portuguese: “pelas pontas de ruas”

Table 2: list of cantigas de cego

TITLE	INFORMER OR COLLECTOR / PLACE (DATE)	RANGE	POETIC FORM	MODE/ SCALE	MUSICAL DEGREES AT THE END OF THE VERSE	OBSERVATION	SOURCE
<i>Cantiga de cego nº1</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca -CE (between 1928 and 1934)	Minor 7 <sup>th</sup> , F# <sub>3</sub> -E <sub>4</sub>	sestet (?)	A hypodorian (M)	I, III, I, I, I, I	No text, but with six musical phrases	Mario de Andrade Archives, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-3
<i>Cantiga de cego nº2</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca -CE (between 1928 and 1934)	Minor 7 <sup>th</sup> , F# <sub>3</sub> -E <sub>4</sub>	sestet	A hypodorian (M)	I, III, VI I, VI, I	III is mobile; variant of no. 1	Mario de Andrade Archives, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-3
<i>Cantiga de cego nº 3</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca -CE (between 1928 and 1934)	9 <sup>th</sup> , E <sub>3</sub> -F <sub>4</sub>	sestet	G hypomyxolidydian (M)	I, IV, I III, IV, IV		Mario de Andrade Archives, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-3
<i>Cantiga de cego nº 4</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca -CE (between 1928 and 1934)	Minor 6 <sup>th</sup> , E <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	sestet (?)	G hypomyxolidydian (?) (M)	I, III, VI I, VI, I	III is mobile and the 7 <sup>th</sup> is missing; six musical phrases, but with no text	Mario de Andrade Archives, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-3
<i>Meu irmão me dê uma ismola*</i>		Minor 7 <sup>th</sup> , Eb <sub>3</sub> -Db <sub>4</sub>	sestet	D-flat (T)	VI, V, III II, II, III		Braunwieser (2000, 475); Ribeiro (1992, 13)
<i>Tenha dó de um pobre cego</i>	Pedro de Maria Preta (blind)/Souza-PB (1920s)	Minor 7 <sup>th</sup> , D <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	sestet	C (T)	VI, V, III II, II, III	This one looks like a version of the previous one, with only slight rhythmic variations and a half step lower.	Ribeiro (1992, 56)
<i>Cantiga de cego</i>	Cego Pinheiro/Natal-RN (1964)	11 <sup>th</sup> , G <sub>2</sub> -C <sub>4</sub>	sestet	A minor (T)	V, V, I (III), I, I I		Melo (1977, 30-31; 73)
<i>O cego</i>	Leonel Silva/?Ceará (before 1928)	Minor 7 <sup>th</sup> , A <sub>3</sub> -G <sub>4</sub>	sestet (?)	C hypolydian (M)	V, I, I V, I	Told to Mario de Andrade by the musician from Ceará Leonel Silva; six musical phrases, but no text	Andrade (1972, 149)
<i>Cantiga de cego nº 5</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca -CE (between 1928 and 1934)	Minor 6 <sup>th</sup> , E <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	quatrain (?)	G hypomyxolidydian (M)	II, I	III is mobile; no text	Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-

							110-3
<i>Cantiga de cego nº 6</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca-CE (between 1928 and 1934)	Minor 7th, E <sub>3</sub> -D <sub>4</sub>	quatrain (?)	G hypolydian (M)	I, III, II, I	III is mobile; no text	Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-3
<i>Cantiga de cego nº 7</i>	Mozart de Araújo/Itapipoca-CE (between 1928 and 1934)	Minor 6th, A <sub>3</sub> -F <sub>4</sub>	quatrain (?)	C hypomyxolidian	IV, iii, VI, I	III is mobile with no text	Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-3
<i>São Pedro me abra a porta*</i>	Mané Mulato (blind)/Pilar-PB (1938)	8th, F <sub>3</sub> -F <sub>4</sub>	quatrain	D hypoaeolian (M)	V, V, V, III		Braunwieser (2000, 474); Ribeiro (1992, 11; 52)
<i>Meu irmão que vai passando*</i>	Francisco Canindé (blind)/Catolé do Rocha-PB (1938)	9th, D <sub>2</sub> -E <sub>3</sub>	quatrain	G hypolydian (M)	I, II, III, I	Alvarenga (1982, 268) provides a diverse transcription, in the rhythm, in some relative note pitches and in F# Lydian mode	Braunwieser (2000, 475); Alvarenga (1982, 268); Ribeiro (1992, 12; 49)
<i>Bendito de Cego</i>	Mário Mello/Ponte de Boa Vista-PE (1928-29)	4th, C <sub>4</sub> -F <sub>4</sub>	quatrain	Few notes (C <sub>4</sub> -D <sub>4</sub> -E <sub>4</sub> -F <sub>4</sub> ), C as the <i>finalis</i>	I, III, I, I	Told to Mário de Andrade by the Pernambucan historian Mário Mello	Andrade (1987, 35-36; 193; 330)
<i>Riacho do Pade</i>	Cego Joca Cafundé/Pirpirituba-PB (1930s)	8th, A <sub>2</sub> -A <sub>3</sub>	quatrain	C (T)	II, I, VII I, VII, I		Ribeiro (1992, 14)
<i>O meu caminho é o céu</i>	Cega Belizária/Espirito Santo-PB (1920s)	8th, C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	quatrain	F (T)	II, I, II, I		Ribeiro (1992, 16)
<i>Santo não bebe não fuma</i>	Ferro Velho (blind)/Areia-PB (1920s)	Minor 7th, A <sub>2</sub> -G <sub>3</sub>	quatrain	C (with no 7th)	IV, III, II, VI	Accompanied by the guitar	Ribeiro (1992, 20-21)
<i>Deus nos sarve, cidadão</i>	Chico Patativa (blind)/Piancó-PB (1920s)	Minor 7, E <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	quatrain	F (with no 7th)			Ribeiro (1992, 44)
<i>Oh, moço me dê uma esmola</i>	Cego Anônimo/Rio Tinto-PB (1940s)	8th, C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	quatrain	C (T)	V, V, V, I		Ribeiro (1992, 26-27)
<i>Peço aqui, peço acolá</i>	João de Carminha (blind)/Esperança-PB (19??)	9th, G <sub>2</sub> -A <sub>3</sub>	quatrain	C (T)	V, IV, V, I		Ribeiro (1992, 33)
<i>Peço uma esmola</i>	Maria da Conceição (blind)/Barra de Santa Rosa-PB (1940s)	8th, D <sub>3</sub> -D <sub>4</sub>	quatrain (pentasyllabic)	G (T)	II, I, II I, II, V V, I <sup>++</sup>		Ribeiro (1992, 39-40)

<i>Quem trabaia Deus ajuda</i>	Anonymous Blindman /Conceição-PB (1930s)	Minor 9th, D <sub>3</sub> -Eb <sub>4</sub>	quatrain	F mixolydian (M)	III, III, I, I		Ribeiro (1992, 55)
<i>Irmãos de caridade</i>	Severina Maria da Silva/Gurinhém-PB (1920s)	Minor 7th, G <sub>3</sub> -F <sub>4</sub>	quatrain	G aeolian (M)	III, V, I III, I, I		Ribeiro (1992, 57)
<i>Venha cá, meus irmão</i>	Justo Serafim (blind)/Guarabira -PB (1920s)	8th, D <sub>3</sub> -D <sub>4</sub>	quatrain	G (T)	IV, III, VI, I		Ribeiro (1992, 58)
<i>Sinhô Deus</i>	Mané de Vitorina (blind)/Santa Rita-PB (1930s)	4th, E <sub>3</sub> -A <sub>3</sub>	hymn (three phrases)	Few notes (E <sub>3</sub> , F <sub>3</sub> , G <sub>3</sub> and A <sub>3</sub> ), E as <i>finalis</i>	E <sub>3</sub> , E <sub>3</sub> , G <sub>3</sub>		Ribeiro (1992, 47)
<i>Miriri</i>	Joca Uburana (blind)/Sapé-PB (1930s)	9th, D <sub>3</sub> -E <sub>4</sub>	song** (refrain and two phrases)	G (no 7°)	I, V, I, V	Accompanied by the bass drum and by his daughter who played reco-reco	Ribeiro (1992, 24-25)
<i>Renascer</i>	Paezinho Sanfoneiro (blind)/João Pessoa-PB (1990)	9th, C <sub>3</sub> -D <sub>4</sub>	song** (six phrases and refrain)	F (T)	IV, V, III VI, I, III III, III, I		Ribeiro (1992, 35-36)
<i>O pobre peregrino</i>	Joca Santana (blind)/Brejo dos Santos-PB (1930s)	8th, D <sub>3</sub> -D <sub>4</sub>	song **	G (T)	I, I, I I, V, V I, I		Ribeiro (1992, 50)
<i>Amor de cego</i>	Antônio Lisboa (blind)/Mamanguape-PB (1920s)	Minor 10th, B <sub>2</sub> -Eb <sub>3</sub>	<i>modinha</i> **	C minor (T)	VII, III, VI, I		Ribeiro (1992, 28-29)
<i>Quisera ver-te</i>	João Azulão (blind)/Guarabira -PB (1930s)	Minor 9th, E <sub>3</sub> -F <sub>4</sub>	<i>modinha</i> **	C (T)	III, III, V, III	Accompanied by the guitar	Ribeiro (1992, 41-42)
<i>Tu és o lírio</i>	Severino Formiga (blind)/Pomal-PB (19??)	12th, B <sub>2</sub> -F <sub>3</sub>	<i>modinha</i> **	E (T)	II, I, VI, I		Ribeiro (1992, 45-46)

Source: LINEMBURG, 2017, p. 127-129.

The conductor Martin Braunwieser (1901-1991) was part of the *Missão de Pesquisas Folclóricas* [Folklore Research Mission], sent in 1938 to Northeast Brazil by Mário de Andrade, then Head of the Department of Culture in the city of São Paulo. The main objective was to document, through audio and video recordings, the popular manifestations of that region with a particular focus on music (SANDRONI, 2014, 55). One of the directions Mário gave to the group<sup>25</sup> was in respect to collecting songs from beggars, especially *benditos* [songs of benediction] sung by the blind (CARLINI, 2000, 165), to which Braunwieser revealed that he had dedicated special attention (BRAUNWIESER, 2000,

<sup>25</sup> In addition to Braunwieser, Luís Saia (architect), Benedito Pacheco (sound technician) and Antônio Ladeira (assistant) also were part of the team (SANDRONI, 2014, 56).

474)<sup>26</sup>; Cego Oliveira and Zé Oliveira also had a few *benditos* in their repertoire: *Nossa Senhora das Dores*, *Nossa Senhora das Candeias* and *Nossa Senhora da Penha*<sup>27</sup>.

From the material obtained during the mission, Braunwieser published what appears to be the first systematic study on *cantigas de cego*, in which he presented three examples transcribed on a score (BRAUNWIESER, 2000). Braunwieser claims to have encountered several blind people during his trip, including instrumentalists who neither sang nor spoke. And according to him, the most common instruments used by the visually impaired were: “accordion, violin, flute, *viola*, guitar, *cavaquinho* and several small percussion instruments” (BRAUNWIESER, 2000, 474).

On the other hand, among those who sang, most did so without instrumental accompaniment (BRAUNWIESER, 2000, 477). According to Braunwieser, those begging for alms by singing were also the minority among the blind beggars, perhaps less than a fifth of the total of those he observed. Consulting this group about why they beg when singing, they gave two reasons: the first was that singing is more expressive than speaking, and the second, singing attracted more attention, increasing the chances of earning money. However, they also did not always beg by singing verses (BRAUNWIESER, 2000, 474-475).

Two other important works of reference in respect to the poetic, musical expression of blind beggars are the works of Domingos Ribeiro (1992) and the collection put together by the musicologist José Mozart de Araújo (1934). The first, entitled *Cantigas de cego*, brings a collection of a little more than twenty examples presented in score transcriptions and accompanied by the text. They were obtained in the state of Paraíba and collected mostly between 1920 and 1940. He usually provides information in respect to the names of these blind musicians and the municipality and precise location where they sang. Finally, Ribeiro also presents a few texts without the music, and also includes pictures of the blind music beggar.

Mozart de Araújo's collection is composed of seven melodies, which are located in the Archive of Mário de Andrade at the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo, IEB-USP, and are deposited in a box named *Toadas de Cego* (MA-MMA -110, Box 183). In this box, there is a letter addressed to Mário de Andrade sent by the musicologist Mozart de Araújo dated November 28, 1934, from the city of Rio de Janeiro (folio MA-MMA-110-02). In this manuscript, the sender explains that he is sending melodies that he collected himself in Itapipoca, CE, during *novenas de São Sebastião*. He claims to have heard some

---

<sup>26</sup> These data refer to the work originally published in *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, 323-329, 1946. This article uses the version published as an annex to Álvaro Carlini's doctoral thesis (2000, 474-479).

<sup>27</sup> In *Cego Oliveira* (1992), Disc 1, Side B, Track 4; Disc 2, Side A, Tracks 3 and 4.

of them accompanied by *viola* and others the *rabeca*. He adds that they can be sung “a seco” [literally dry, meaning *a cappella*?] by two or more voices in unison. In the text of the letter, Mozart de Araújo says that the timbres of the voices and choir and the hypolydian were two things that caught his attention (MA-C-CPMMA, 183)<sup>28</sup>. Mozart de Araújo does not specify whether any of the people who sang and/or were part of the choir were visually impaired. This opens the possibility that *Cantigas de cego* may have been constituted into a genre that is not only cultivated by the blind, as it occurs in Galicia, Spain.

In his work, conductor Braunwieser says that expressiveness was what most impressed him in the singing of the blind. According to him, uniformity is evident: “almost everyone sings in the same way and with almost identical expression: it even seems that they use a single lyrics and melody” (BRAUNWIESER, 2000, 475). However, acknowledging it himself, closer listening demonstrates that blind people tend to vary both the melodic lines and the verses. Braunwieser stated that the dominant poetic form used in the songs he had heard was the quatrain, rhyming in various ways with verses of between seven and nine syllables (BRAUNWIESER, 2000, 475).

The songs gathered in Table 2 corroborate the seven-syllabic quatrain as the predominant poetic form. However, sestets are also well represented. The rhymes occur in the even lines, ABCB and ABCBDB, respectively, with a few exceptions that do not have rhymes in every stanza, as in *Deus nos sarve, cidadão* where the first quatrain applies the pattern and the other two are not rhymed (RIBEIRO, 1992, 44). As for the number of syllables, there is the example *Peço uma esmola*, which is penta-syllabic (RIBEIRO, 1992, 39-40).

According to conductor Braunwieser, the melodies usually remain within the range of an octave, with few exceptions (BRAUNWIESER, 2000, 475). In general, this characteristic is also manifested in the examples of quatrains and sestets gathered in Table 2. On the other hand, among the songs and *modinhas* listed, only one has a range of an octave, *O Pobre peregrino* (RIBEIRO, 1992, 50), with all others exceeding this range. The examples of Cego Aderaldo in Lamas (1973, 250-263), demonstrate that this *cantador* always stays within an octave. All other *rabequeiros* considered in this research exceed this range.

Among the examples listed in Table 2, the thematic elements that beggars employed in the verses are often their own blindness, references to religious figures, and charity. The blind person's condition may be implied at the time of performance, but in the vast majority of cases it is explicitly manifested. This also applies to *rabequeiros*, particularly Cego Aderaldo, but also Ferreirinha and Cego Oliveira. Regarding religiosity, the names of saints, Jesus, Our

---

<sup>28</sup> All of this material was analyzed in Linemburg (2015, 69-73; 111-112).

Lady and God are constantly evoked, either to ask for alms or in thanks. The already mentioned *benditos* sung by the Oliveiras also demonstrate how religious elements are present in the repertoire of *cegos rabequeiros*.

The *pedido de esmola* [request for alms], or *de favorecimento* [of favor], is based on the moral, spiritual, and Christian quality of charity. Braunwieser divides the quatrains into two categories in terms of meaning: to ask and to thank (BRAUNWIESER, 2000, 475-476). Older blind beggars found by this researcher had known several songs of the first type and a few of the second: “*sempre se precisa mais para pedir*” [you always need more to ask, own translation], revealed one of the blind men to Braunwieser. When they hear the noise of coins falling into their pan, they immediately stop the begging verses to sing verses of thanks (BRAUNWIESER, 2000, 476). As for this performative element among the *cegos rabequeiros*, the only known verses for asking and in thanks for the alms are those of Cego Oliveira. The first case is exemplified by the two stanzas with seven feet per line that introduce *O verdadeiro romance de João de Calais*, cited above. For the other, Cego Oliveira recited the following verses of gratitude, interrupting what he was singing:

“*Deus lhe pague esta esmola  
Que me deu com alegria  
Ganhe o reino da gulora  
Com toda sua famia*”  
(CARIRY, 1982, 150).

“[May] God pay you this alm  
Which [you] gave me with joy  
Win the kingdom of glory  
With all your family”  
(CARIRY, 1982, 150). [Own literal translation.]

Braunwieser (2000, 474) says that some of the blind beggars he found used to travel from city to city, remembering the dates of important festivals and fairs. Undoubtedly, these environments where crowds accumulate, gathered either for religious or commercial reasons, are extremely favorable to acquire some type of provisions.

#### 4. *Rabeca* as an Instrument for the Blind: A Manifestation of the Blind Fiddler Archetype in Northeastern Brazil

Although the poetic music manifestation of *cegos cantadores rabequeiros* in Northeast Brazil reflects elements of the local culture, they can be understood in a more comprehensive way if interpreted as a manifestation of the blind fiddler archetype. The phenomenon of the blindness of poet singers represents a constant in the history of oral poetry. Spread throughout the world, it manifests itself archaically in the collective imagination (ZUMTHOR, 1983, 218), taking the form of an archetype (LINEMBURG, 2022). This term is used in

various fields of knowledge and has origins in the Greek *arkhétupon*, meaning “primitive model” (NASCENTES, 1955). In philosophy, it is used as a paraphrase to explain the notion of *idea* in Plato (JUNG, 2002, 16). In the realm of psychology, Jung applies it as a concept to describe specific forms that are ubiquitous and common to all epochs, the result of a collectively experienced hereditary process. He also states that this notion is intrinsically linked to that of the *collective unconscious* (JUNG, 2002, 53-54), with *archetypes* corresponding to the contents of the *collective unconscious* (Jung, 2002, 16).

One of the definitions of “*arquétipo*” [archetype] found in the *Dicionário brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis* [Brazilian Dictionary of the Portuguese Language Michaelis] presents the term as a “*symbol or motif that recurs periodically in literature, music, and the arts in general*”<sup>29</sup> (MICHAELIS, 2015; emphasis added). Considering artistic phenomena as inextricably social creations, this description of the word emphasizes the recurrent relationship of the character of the blind fiddler (whether in the form of an artist or in the theme of a work of art) with its archetypal character and with several examples in the fine arts, literature, theater, and cinema.

Although *rabecas* make up a significant part of artistic expression in Brazil, it is in *cantoria nordestina* that they appear closely linked to blindness. Assuming the intricate relationship of these instruments with violins (LINEMBURG, 2015) and considering them both, it appears that blind violinists/*rabequeiros* have represented an extremely important cultural class in some European countries. In Portugal, this instrument was related to blind beggars (OLIVEIRA, 1982, 224; SARDINHA, 2000, 404-405); and in Spain, particularly in Galicia, until today, in addition to the hurdy-gurdy, it is an instrument that alludes directly to the blind<sup>30</sup>. In France, there was a brotherhood of blind violinists in the city of Sarrant in Gers at the end of the sixteenth and beginning of the seventeenth century (GILARD-FITO, 2002).

More evidence of the intensity with which this association of blindness and the violin manifested itself across the Old Continent can be found in countless examples provided by other artistic domains, in addition to music. In the history of the visual arts, the blind violinist emerges as a theme that has been portrayed since at least the sixteenth century. José Alberto Sardinha states that there are countless engravings created by Portuguese artists portraying blind singers who are accompanied by the fiddle dating from the nineteenth century (Sardinha, 2000, 404-405). In the survey of representations of blind violinists, carried out by Linemburg (2017, 60-68), more than fifty examples are presented spanning across a period of greater than three and a half centuries from the seventeenth century to the twenty-

<sup>29</sup> <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=arqu%C3%A9tipo>, accessed on 04/07/2023.

<sup>30</sup> <http://www.consellodacultura.gal/asg/instrumentos/conxuntos-instrumentais/os-cegos-cantores/>, accessed on 04/07/2023.

first. The oldest image is the engraving *De blinde violist* (1631) by the Dutch artist Rembrandt H. van Rijn (Fig. 8), presented, in most cases, under the English name, *The Blind Fiddler*.

The titles of the vast majority of works are homonymous with that of Rembrandt, in English, or include the expression as an integral part of the title. Its free translation into Portuguese can be given in the form of “O cego violinista”, “O cego rabequeiro”, or even, “O cego rabequista”, as in the painting by the Portuguese José Rodrigues (Fig. 9). There are also versions in Spanish (*El violinista ciego*), Italian (*Violinista cieco*), French (*Violoniste aveugle*) and German (*Der blinde Geiger*).

According to Lucia Reily, some elements in the figurative representation of blindness can be identified by their recurrence in works of art throughout history (REILY, 2008, 252-253). Often, the title makes it clear that the musician being shown is blind. However, how the eyes are portrayed is of great importance. They may be blindfolded (as in the case of the aforementioned work by Rembrandt) behind dark glasses (*Blind man with a violin*, by Yehuda Pen, *Le violoniste et la petite fille*, by Boris B. Frenkel, and *Le violoniste aveugle*, by Frans Masereel), closed (*The Blind Homer*, by Mattia Preti, *O cego rabequista*, by José Rodrigues, and most of the others), whitish (*Violinista cieco*, by Pier Leone Ghezzi); or even the absent and empty gaze (*The Blind Fiddler*, by Willem van Herp).

Figure 8: *De blinde violist* by Rembrandt H. van Rijn, 1631, etching, printed on paper, 78 x 53 mm.



Source: Rijksmuseum, Amsterdam. Public domain.

Reily also cites other characteristic elements in the composition of the images, such as the presence of a cane and an assistant, which can be a person or a dog. Of the works listed in Table 3, those by Adrien Jorel and John Robertson Reid (Fig. 10) include all three. A cane or a stick are present in some of the examples, whether beside the musician or being used for mobility. In the painting by David W. Haddon, it hangs from the left forearm, over which the leash that secures the animal is tied.

The dog is present in many of the works, such as those by Rembrandt, Jan Victors, Walter Geikie, William Meade Prince and many others. The dog is also present in the works of David Wilkie and George John Pinwell, but they are not close enough to the blind violinist to affirm whether it represents his guide.

As for the accompanying persons, in most cases, there is a young girl, as in the paintings of Claude Bonnefond, François-Alfred Delobbe, José Rodrigues, John Robertson Reid, Frans Alvar Alfred Cawén and Yehuda Pen. In the first two, the titles of the works specify the kinship between the one leading (daughter), and the one being led (father). But there are also examples, such as Johann Gottlieb Hantzsch, Hans Gasser, Issachar Ber Ryback and Manolo Linares, in which the role of guide is performed by a boy. In George John Pinwell's watercolor, there is a grown woman and a young girl, suggesting a reference to the blind man's family. In others - Adrien Jorel, Gustav Reubke and Frans Masereel - the guide is also an adult female, who may represent the wife of the sightless fiddler.

Figure 9: *O cego rabequista*, by José Rodrigues, 1855, oil on canvas, 170 x 118 cm.



Source: Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa. © PD-ARTE.

A final important component for the appreciation of the works gathered in this study is the presence of an object, or gesture, which demonstrates that the blind musician depends on handouts to survive. Reily (2008, 253) cites the bowl (present in *The Blind Fiddler* by Issachar Ber Ryback, for example) and the hat (occurring in the illustrations *The Blind Fiddler*, Peter Johann Nip dated 1828 by an unknown author and *The Newsboy and the Blind Fiddler*, by the American William Meade Prince). Gustave van de Woestyne represents this character with the instrument case open on the floor. In relation to gestures, some guides are portrayed with one hand outstretched waiting for the offering, as in the examples of José Rodrigues, Boris Borvine Frenkel and Manolo Linares.

In literature, the theme of the blind violinist also appears, for example, in the novel *The Blind Fiddler*, by Ian MacMillan (2015), while in theater, a play of a homonymous title written in 2004 by Marie Jones, and another, *Rough for Theater I* (1979), signed by Samuel Beckett (1906-1989). The latter was reproduced in a short film in 2000 directed by Kieron Walsh, in which the role of the blind violinist is played by David Kelly (1929-2012). There is an earlier film in the same format, *The Blind Fiddler* (1914), by the American Richard Ridgely (1869-1949), whose role of the visually impaired musician was performed by Bigelow Cooper (1878-1953).

Figure 10: *The Blind Fiddler*, John Robertson Reid, 19th-20th century, oil on canvas, 123 x 185 cm.



Source: Dudley Museum and Art Gallery, Dudley. © The Atheneum.

In addition to the *rabeca*/violin, other bow instruments are associated with blind musicians, such as the *gusle* in some Balkan countries, and the bowed lyre in Greece; in both cases, these visually impaired musicians tell stories. According to Samson (2013, 105), the figure of

the poet-singer of epics, using some bowed instrument to accompany him, was quite widespread in the Middle East and in some parts of West Africa.

It is possible that this association between blind musicians, bow instruments and storytelling, widespread in the European continent, particularly in Portugal, may have persisted and manifested itself in northeastern Brazil as the figure of *cegos rabequeiros cantadores*, many of whom having had the ballad as the poetic music genre most representative in their repertoire.

## 5. Conclusion

The *cego cantador rabequeiro* shares a series of characteristics that are present in poet musicians who play or played a role analogous to their own in various cultures and traditions. Expressions involving poetry, storytelling, and singing with the accompaniment of a musical instrument performed by the same individual represent a widespread practice, dating back, as seen above, more than two thousand five hundred years all across the globe. At times incorporating religious and mystical responsibilities, at others wandering from town to town begging, or even simply participating in the entertainment of employers, the poet singer experienced the contempt of some and the admiration of others. Within many cultures, the blind were the individuals responsible, almost exclusively, for maintaining and carrying out these practices (KONONENKO, 1998; CICCONE, 2001; LUBET, 2006, 1121-1123).

In the Iberian Peninsula and, consequently, in Latin America, the figure of the blind poet singer experienced a series of developments. Since the fourteenth century, the word *ciego* [blind] has been synonymous with every type of popular singer in Spain. Until the end of the eighteenth century, these wandering artists were the main authors and diffusers of the poetic genre *romances de ciego* (ZUMTHOR, 1983, 220). In Portugal, *folhetos de cordel* were also designated as *literatura de cego* [blindman's literature], in reference to the exclusive rights granted by King Dom João V to the Brotherhood of the Child Jesus of Blind Men of Lisbon, in the year 1749 for the sale of this printed genre<sup>31</sup> (CASCUDO, 2012, 398-399).

Zumthor says that, both in Spain and in Portugal, this practice lasted until about the 1930s (ZUMTHOR, 1983, 220). However, in the region of Galicia, *cegos violinistas copleros* [blind quatrain-poet violinists] could be found even in the 1980s, an example is Florêncio dos Vilares (1914-1986), also known as Cego dos Vilares (Díez, 2016). It is also in this region

---

<sup>31</sup> As for blind musicians' having exclusive rights to a specific repertoire, Lubet (2011, 72) refers to the Ukrainian *kobzari* and Japanese *biwa hōshi*.

that *cantos*, *coplas* and *romances de cego*<sup>32</sup> [songs, quatrains, and ballads by the blind] can still be found today, alive in the memories of those who witnessed performances by these artists or who learned them through oral transmission.

In the Iberian Peninsula, brotherhoods of the blind flourish, particularly in Spain<sup>33</sup>. Abel Iglesias demonstrates that these fraternities spread throughout the country, many times withholding or monopolizing the commercialization of leaflets (IGLESIAS, 2016). This fact apparently contributed to support blind poet singers in the streets, who sold the little booklets, singing or reciting them.

In the Brazilian Northeast, there are many records of blind people who used singing and poetry as a means of survival, depending on alms, as shown by the researcher Domingos de Azevedo Ribeiro in his booklet *Cantigas de cego* [*Cantigas of the blind*], with several examples from Paraíba recorded between the 1920-1940. These men and women deprived of vision documented by Azevedo Ribeiro sang their petitions, praises, and thanks accompanied by some instrument (*viola*, guitar, *reco-reco*, accordion) or solo (RIBEIRO, 1992). On the other hand, some blind people, such as the *rabequeiros* that make up the theme of this research, had a broader repertoire, not limited to the songs of blind beggars, integrating the complex poetic genres of the universe of *cantoria nordestina*, memorizing ballads of dozens of stanzas and improvising in *desafios*.

## Acknowledgement

This research was supported by the Itau Cultural Institute, which made it possible to consult research archives, libraries, and interviews in the states of São Paulo, Rio de Janeiro, and Ceará.

## References

- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ARAÚJO, Aderaldo. *Eu sou o Cego Aderaldo: minhas memórias, de menino a velho*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1963.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará*. Rio de Janeiro: Publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, 1953.
- BARROS, Felipe. *Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943 e Minas Gerais (1944)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

---

<sup>32</sup> <http://ocantodopobo.ophiusa.com/clasificacion-tematica/14?page=2>, accessed on 04/07/2023.

<sup>33</sup> The brotherhoods existed, at least, in Madrid, Valencia, Barcelona, Toledo, Murcia, Zaragoza, Seville, Granada, Cordoba and Cádiz (IGLESIAS, 2016, 80).

- BRAUNWIESER, Martin. Cegos pedintes cantadores do Nordeste. In: CARLINI, Álvaro. A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo – Diário e correspondência à família. Tese de doutorado em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CARIRY, Rosemberg. Cego Oliveira: cantor e rabequeiro. In: CARIRY, Rosemberg e BARROSO, Oswald. Cultura insubmissa: estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982, p. 146-152.
- CARIRY, Rosemberg. Pedro Oliveira: o cego que viu o mar. Produção de Rosemberg Cariry. Fortaleza: Cariri filmes, 1999.
- CARLINI, Álvaro. A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo – Diário e correspondência à família. Tese de doutorado em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. [https://www.academia.edu/286566/Doutorado\\_Alvaro\\_Carlina\\_Hist%C3%B3ria\\_USP\\_1995\\_2000\\_SUM%C3%81RIO\\_A\\_viagem\\_na\\_viagem\\_maestro\\_Martin\\_Braunwieser\\_na\\_Miss%C3%A3o\\_d\\_e\\_Pesquisas\\_Folcl%C3%B3ricas\\_do\\_Departamento\\_de\\_Cultura\\_de\\_SP\\_1938\\_di%C3%A1rio\\_e\\_correspond%C3%A2ncias\\_a\\_fam%C3%ADlia](https://www.academia.edu/286566/Doutorado_Alvaro_Carlina_Hist%C3%B3ria_USP_1995_2000_SUM%C3%81RIO_A_viagem_na_viagem_maestro_Martin_Braunwieser_na_Miss%C3%A3o_d_e_Pesquisas_Folcl%C3%B3ricas_do_Departamento_de_Cultura_de_SP_1938_di%C3%A1rio_e_correspond%C3%A2ncias_a_fam%C3%ADlia)
- CARVALHO, Gilmar de. Rabecas do Ceará. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012 [1937].
- CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e cantadores. São Paulo: Global, 2009 [1937].
- CICCONE, Louis. Les musiciens aveugles dans l'histoire. Paris : L'Harmattan, 2001.
- CROOK, Larry. Music of Northeast Brazil. 2nd ed. New York: Routledge, 2009.
- DÍEZ, África D. El ciego coplero violinista en Galicia y su revival a través del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986). Dissertação de mestrado em História e Ciências musicais, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2016. [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18485/TFG\\_F\\_2016\\_167.pdf;jsessionid=7B01929BF64817209BFF11908AFA28C0?sequence=1](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18485/TFG_F_2016_167.pdf;jsessionid=7B01929BF64817209BFF11908AFA28C0?sequence=1)
- GILARD-FITO, Claudette. La confrérie des musiciens de Sarrant aux 16 et 17 siècles. Bulletin de la Société archéologique, historique, littéraire et scientifique du Gers, Auch, n. 3, p. 304-338, 2002. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4289352>
- IGLESIAS, Abel. El ciego callejero en la España Moderna: balance y propuestas. Labor Histórico, Rio de Janeiro, n. 2, p. 74-90, 2016. <https://revistas.ufjr.br/index.php/lh/article/view/4809>
- JUNG, Carl G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KACHULEV, Ivan. Gadulka in Bulgaria. The Galpin Society Journal, v. 16, p. 95-107, 1963. <https://www.jstor.org/stable/850148>
- KONONENKO, Natalie. Ukranian Minstrels: And the Blind Shall Sing. Nova York: Routledge, 1998.
- LAMAS, Dulce Martins. A música na cantoria nordestina. In: Literatura Popular em Verso, Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 233-270, 1973.
- LEANDRO, Eugênio. Cego Oliveira. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- LINEMBURG, Jorge. As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática. Florianópolis: Quebra-ventos: modos de fazer, 2015.
- LINEMBURG, Jorge. Cegueira e rabeca: Instrumentos De Uma Poética. Florianópolis: Quebra-ventos: modos de fazer, 2017.
- LINEMBURG, Jorge. A visão do cego: reflexões sobre a recorrência do arquétipo cego poeta-cantor em contextos históricos e geográficos diversos. El oído pensante 10 (2), p. 57-81, 2022.
- LUBET, Alex J. Music and Blindness. In: ALBRECHT, Gary L. Encyclopedia of Disability (General Editor), vol. 3, Thousand Oaks: Sage Publications, p. 1123-1125, 2006.

- MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2015. “Arquétipo”.  
<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=arqu%C3%A9tipo>
- MOTA, Leonardo. Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921. <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6514>
- MOTA, Leonardo. Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense. 7ª ed. Rio de Janeiro: ABC, 2002.
- MOZART DE ARAÚJO, José. 7 Toadas de cego. Partitura manuscrita e carta a Mário de Andrade. Itapipoca, Ceara 1934. São Paulo: Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros-IEB, Universidade de São Paulo.
- MURPHY, John Patrick. The ‘rabeça’ and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. Latin American Music Review, Austin, v. 18, no. 2, p. 147-172, 1997. <https://www.jstor.org/stable/780395>
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Instrumentos musicais populares portugueses. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- PIMENTEL, Alberto. As alegres canções do Norte. Lisboa: Livraria Viúva Tavares Cardoso, 1905.
- PORTELLA, Cláudio. Cego Aderaldo: a vasta visão de um cantador. São Paulo: Escrituras, 2013.
- QUEIRÓS, Raquel de. O Cego Aderaldo. In: Literatura Popular em Verso, Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Fundação Casa de Rui Barbosa, 311-330, 1973.
- RAMALHO, Elba B. Cantoria nordestina: música e palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- REILY, Lucia. Músicos cegos ou cegos músicos: representações de compensação sensorial na história da arte. Cad. Cedes, v. 28, p. 245-266, 2008. <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/XNxxvXQLGdTjrngQqw9RFxff/abstract/?lang=pt>
- RIBEIRO, Domingos de A. Cantigas de cego. João Pessoa, s. n., 1992.
- SAMSON, Jim. Music in the Balkans. Brill, 2013.
- SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. Debates Unirio, Rio de Janeiro, v. 12, p. 55-62, 2014. <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3863/3421>
- SARDINHA, José Alberto. Tradições musicais da Estremadura. Vila Verde: Tradisom, 2000.
- SAUTCHUK, João Miguel. Poetic Improvisation in the Brazilian Northeast. Vibrant, Brasília, v. 8, p. 261-291, 2011. [https://www.researchgate.net/publication/262719287\\_Poetic\\_improvisation\\_in\\_the\\_Brazilian\\_Northeast](https://www.researchgate.net/publication/262719287_Poetic_improvisation_in_the_Brazilian_Northeast)
- ZUMTHOR, Paul. Introduction à la poésie orale. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

## Referências Discográficas

- CEGO OLIVEIRA. Rabeca e Cantoria. Cariri Discos, 1992.
- CEGO OLIVEIRA. Coleção memória do povo cearense. Volume II, Cariri Discos, 1999.
- QUARESMA, Tânia. Nordeste : cordel, repente e canção. Tapeçar, 1975.

# Música e instituições culturais: contribuições para uma musicologia urbana na Blumenau do século XX

Tiago Pereira

Universidade Regional de Blumenau. Departamento de Artes  
[tiagop@furb.br](mailto:tiagop@furb.br)/[tpereira.pg@gmail.com](mailto:tpereira.pg@gmail.com)

**Resumo:** Com base nos estudos da chamada musicologia urbana, por meio desse artigo busca-se historicizar as relações de produção, consumo e recepção de música, bem como a circulação de músicos e seus repertórios no contexto das principais instituições culturais seculares do núcleo urbano de Blumenau, Santa Catarina, na primeira metade do século XX. Toma-se o Teatro Frohsinn, localizado na Rua das Palmeiras, primeiro centro da cidade (*Stadtplatz*), local onde se reuniam inúmeras sociedades de canto e música (bandas), que executavam um repertório majoritariamente em alemão. Com o desenvolvimento do núcleo urbano, a área central de Blumenau ficou caracterizada pela Rua XV de Novembro, que se tornou a rua principal e comercial da cidade, espaço no qual se instaurou a nova sede para o Frohsinn, que se tornou Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, adaptando-se às realidades sociopolíticas da época, como a Campanha de Nacionalização, difundindo sobretudo a música de concerto. A música popular urbana teve maior trânsito fora dos teatros, como nos salões de baile onde as bandas da cidade costumavam performar e no cinema de rua, o Cine Busch, também localizado na região central da cidade que, possuindo palco, era local de apresentações de grupos de outras regiões.

**Palavras-chave:** Música em Blumenau. Musicologia urbana. Instituições musicais catarinenses, História da Música em Santa Catarina

## Music and cultural institutions: contributions to an urban musicology in 20th century Blumenau

**Abstract:** Based on so-called urban musicology studies, this article seeks to historicize the relations of production, consumption and reception of music, as well as the circulation of musicians and their repertoires in the context of the main secular cultural institutions of Blumenau's (Santa Catarina State) urban center in the first half of the 20th century. The Teatro Frohsinn is taken, located on Rua das Palmeiras, the first city center (*Stadtplatz*), a place where gathered numerous singing and music societies (bands), which performed a musical repertoire mostly in German. With the development of the urban nucleus, the central area of Blumenau was characterized by Rua XV de Novembro, which became the main and commercial street of the city, space in which the new headquarters for Frohsinn was established, which became Sociedade Dramatico-Musical Carlos Gomes, adapting to the socio-political realities of the time, such as Nationalization Campaign, mainly promoting concert music. Urban popular music had greater traffic outside the theaters, such as in the ballrooms where the city's bands used to perform and in the street cinema, Cine Busch, also located in the city central region, and having a stage, was a place for presentations of groups from other regions.

**Keywords:** Music in Blumenau, Urban musicology, Musical institutions in Santa Catarina, History of Music in Santa Catarina

## Escopo – à guisa de introdução

Por meio desse artigo pretende-se historicizar as relações de produção, consumo e recepção de música, bem como a circulação de músicos e seus repertórios no contexto das principais instituições culturais seculares do núcleo urbano de Blumenau, Santa Catarina, Brasil, na primeira metade do século XX. O objeto de interesse aqui é o espaço da cidade, com suas sonoridades e sua paisagem sonora constituinte, mas opta-se por aproximar-se de um estudo na perspectiva institucional, enfatizando a produção musical no âmbito privado. Assim, como espaços de significativa importância para a vida artística de Blumenau no século passado, toma-se os antigos Teatro Fohsinn e Cine Busch, bem como o ainda ativo Teatro Carlos Gomes. De forma a contextualizá-los, espaços periféricos a esses, como os salões de baile, em maior número, mas em menor envergadura, também emergem na rede de instituições da cidade. Essa abordagem, para além de discutir a música em Blumenau, procura contribuir também com a escrita da história da música em Santa Catarina, colocando-a no mapa da musicologia histórica brasileira, um esforço que se pode dizer já consolidado, mas que nos últimos anos vem recebendo reforços de pesquisadores cada vez mais interessados nas músicas locais e suas particularidades (PEREIRA, 2020). Portanto aqui, na pesquisa em Música, é o campo da musicologia histórica – bem como sua integração com o fazer historiográfico – e os pressupostos da chamada musicologia urbana, a seguir examinados, que darão as bases epistemológicas do discurso desse artigo.

## Musicologia urbana – a cidade como objeto

Com o estabelecimento da musicologia histórica como um ramo científico, isto é, uma área de conhecimento que opera sob seus próprios pressupostos conceituais e metodológicos, houve, por parte dos musicólogos, uma preocupação demasiada com a organização de textos sobre os grandes nomes da música de concerto de tradição ocidental. Estes trabalhos buscavam retratar um “corpo de obras musicais e compositores creditados com um alto nível de valor e grandeza” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 32), o que cristalizou a prática musicológica, na perspectiva de sua própria história, a uma estética idealista, canônica e seletiva, marginalizando ainda mais personagens, gêneros musicais e recortes geográficos “periféricos”, de menor visibilidade ou valorados como “menos dignos” de pesquisas acadêmicas. Com a chamada virada pós-moderna da prática musicológica, no final do século passado, os discursos canônicos e o paradigma das grandes narrativas passaram a ser questionados, de maneira que a musicologia passou a caminhar para além dos cânones,

abrindo-se também a novas perspectivas teóricas e metodológicas. Neste sentido ainda, a partir da superação do ideal de “arte autônoma” e com a tomada de uma abordagem mais sócio contextual, os estudos musicológicos passaram a adotar estratégias interpretativas particulares, a fim de dar luz ao significado musical e suavizar as fronteiras da dicotomia estrutura/contexto. Da prática desta musicologia holística, consequência de uma visão musicológica mais totalizante, interdisciplinar, orientada para a crítica, à interpretação dos dados factuais e à subjetividade, surgiu um conglomerado de ramificações, voltadas tanto para o entendimento da dimensão sonora da música quanto para as suas relações com a matriz sociocultural.

O estudo da música e dos músicos por meio de uma contextualização de suas práticas no entorno urbano, corrente que vem sendo denominada por alguns autores de *musicologia urbana* (CARTER, 2002. BOMBI *et al*, 2005. BAKER & KNIGHTON, 2011. MARÍN, 2014) é uma ramificação do exercício contemporâneo de musicologia histórica, aliado às perspectivas da pós-modernidade. Mediante consulta aos recursos documentais dos arquivos e, quando possível, as fontes diversas oriundas das novas mídias, o exercício da musicologia urbana relaciona práticas musicais a seus meios sociais, políticos, econômicos, identitários e espaciais, retratando o interesse nas inter-relações existentes entre música, músicos e o desenvolvimento urbano das cidades. O campo convencionado da musicologia urbana estabeleceu-se por intermédio da vastidão de trabalhos preocupados em historiografar a “música em...” um local geográfico e temporalmente delimitado (CARTER, 2002), buscando refletir sobre de que forma a cidade e seus mais variados valores simbólicos deixa sua marca em uma produção musical e de que maneira esta música muda o ambiente citadino, por meio de sua produção, circulação, consumo e recepção.

Tim Carter em seu *Sound of silence: models for an urban musicology* (2002) – um dos textos pioneiros sobre esse enfoque da musicologia histórica –, apontou para possíveis aproximações entre o estudo histórico das cidades e suas práticas musicais. Segundo o autor, é necessário mapear os espaços urbanos ocupados pela música, desvelando suas sonoridades, buscando assim compreender também o contexto sócio geográfico de seus praticantes, isto é, onde viviam, como se formaram, quais eram suas redes profissionais, com que flexibilidade se moviam para outros espaços musicais, o que tocavam, quando e porque (p.17). Logo, de acordo com Carter (2002), a prática da musicologia urbana sugere uma intersecção entre musicologia e história urbana, de forma a possibilitar uma escuta da cidade do passado – para o conjunto de valores cívicos e simbólicos que constituem a *civitas* junto às dimensões físicas da *urbis* –, não mais como uma cidade silenciosa, sem seus sons inerentes, dominada historiograficamente apenas pelo impacto visual, da escrita,

mas como ela sempre foi: aberta, plural, sonora, retumbante, musical. Não obstante, esta premissa marca também a ideia de “cidade ressoante” – *resounding city* – proposta por Geoffrey Baker (2011). Para o autor, especialmente na América Latina, “nem estruturas físicas, nem uma grande população foram necessários para fazer uma cidade, [...] os blocos de construção mais importantes foram o ideal urbano e sua realização por meio de performances” (p. 6).<sup>1</sup> Essas performances – reveladas pelos rituais, populares ou oficiais, procissões, concertos, festas – repletas de sons e músicas, dentro do espaço da cidade, moldavam a paisagem urbana, física e sonora, marcando a experiência sensorial do passado e revelando o fato de que, conforme Baker desejou apontar (p. 1), não há apenas música e “musicologia *na* cidade”, mas música e “musicologia *da* cidade”.

Neste sentido ainda, compreender a cidade como um objeto de investigação, como uma cidade sonora, apresenta uma outra perspectiva em relação ao exercício da musicologia histórica e seu foco recorrente no registro notado da partitura, este que deixam de ser o e passa a ser *mais um* elemento de estudo, que integra o quadro de possibilidades de estudo. Uma tentativa de escuta também das instituições periféricas às que ocupam lugar de centralidade – a perspectiva institucional –, uma análise dos espaços públicos ou privados, caminhado também pelas ruas, praças, alamedas, avenidas, com suas proximidades, distâncias, acontecimentos específicos, músicas e conflitos culturais inerentes – a paisagem sonora – ou seja, um olhar aberto para a dimensão urbana e sonora em si, pode possibilitar uma compreensão mais holística das práticas musicais inseridas no complexo cenário da cidade. E todos esses espaços da cidade, densos de atividades musicais, por vezes ágrafas, acabam demandando outras estratégias interpretativas, como, por exemplo, uma ampliação no estabelecimento e consulta de fontes primárias e arquivos.

Nesse sentido, os arquivos institucionais podem ser repositórios dos antigos repertórios musicais e fontes dos registros de atividades, artísticas ou de outras naturezas, praticadas por seus grupos no interior de suas paredes, como esse artigo tentará descrever. Os arquivos públicos municipais, por sua vez, podem possuir, além das partituras, a maior parte da documentação que circundou a prática musical, como possíveis relatos etnográficos, críticas de concertos detalhando a recepção de obras, ou outras fontes que descrevam ações dentro e fora das paredes institucionais. Desta forma, também a consulta aos arquivos públicos e suas fontes “extramusicais” pode contribuir para a recriação das sonoridades históricas da cidade – os ritos do ideal urbano, as performances da cidade

---

<sup>1</sup> “In Latin America, neither physical structures nor a large population were required to make a city, [...] the most important building blocks were the urban ideal and its realization through performance” (BAKER, 2011, p. 6). O autor desenvolve sua ideia de *resounding city* para a cidade colonial latino-americana, mas, como ele mesmo aponta, esta não é uma noção única daquele período.

ressoante, as escutas dos sujeitos históricos – e a contextualização de uma obra musical, buscando assim superar a noção idealista de que a música procede puramente de acordo com suas leis internas, enquanto estrutura autossuficiente. É claro que a reconstrução destas escutas e sonoridades depende de modo específico do legado documental preservado nos arquivos.

Finalmente, a perspectiva institucional vem se tornado uma importante vertente dentro dos estudos da musicologia urbana. O enfoque dado à prática musical eventualmente realizada no interior das paredes de uma instituição, a natureza de seus repertórios salvaguardados, sua estrutura administrativa, os músicos que tornaram o espaço significativo, colocam a viés institucional como um dos mais tradicionais da musicologia histórica convencional. Não são poucos os trabalhos que enfatizam a música catedralítica, ou as orquestras estabelecidas em instituições, os teatros de óperas e concertos, os clubes e associações musicais. A própria pesquisa institucional é favorecida pela salvaguarda de fontes em seus próprios espaços. Outrossim, não é raro também que esses espaços se tornem, do ponto de vista histórico-musicológico, verdadeiros mundos isolados, pois desconsidera-se as relações com o entorno urbano, isto é, com outros espaços públicos ou privados. Nesse sentido, os estudos em musicologia urbana acabam por tentar estabelecer essas conexões, pois, como indicava Marín (2014), “a música em uma cidade não estava em absoluto limitada a um punhado de instituições centrais” (p. 18)<sup>2</sup>, sendo justamente as práticas musicais dos considerados espaços periféricos que contribuem com o estabelecimento do status de centralidade atribuído à contextos e lugares específicos. Logo, aqui nesse artigo, o que segue é uma contextualização da constituição social e urbana de Blumenau no início do século XX, ambiente no qual assentaram-se espaços institucionalizados de produção, consumo e recepção de variados tipos de música.

## *A urbe e a civitas* de Blumenau nas primeiras décadas do século XX

Não é de hoje que a pesquisa historiográfica em Santa Catarina busca descrever a constituição de sua população estrangeira. Embora o Estado em toda sua história tenha recebido imigrantes de nacionalidades variadas – como franceses, belgas, poloneses, húngaros, austríacos, sírios, libaneses, irlandeses, russos, árabes, gregos, japoneses, afro e luso-descendentes –, a produção científica têm demandado maior atenção às etnias alemã

---

<sup>2</sup> No original: “Este planteamiento explica que estos centros de actividad musical menos prominentes se estén convirtiendo en el objeto principal de sugerentes investigaciones poniendo de manifiesto que la música en una ciudad no estaba en absoluto limitada a un puñado de instituciones centrales” (MARÍN, 2014, p. 18).

e italiana, hegemônicas do ponto de vista numérico. Estas são alvos de estudos diversificados, sendo analisadas sob uma série de perspectivas metodológicas e espaço-temporais. De acordo com Oliveira & Klug (2011), que realizam um “estado da arte” acerca dos estudos sobre imigração e cultura étnica em Santa Catarina, são comuns estudos de natureza demográfica e ambiental, além de trabalhos voltados a aspectos literários, sociais, políticos e econômico, sendo, contudo, submetidos atualmente a novas problemáticas, “num trabalho de desconstrução de ‘verdades’ estabelecidas” (2011, p. 84). Nesse sentido, no contexto da cidade de Blumenau e do Vale do Itajaí catarinense é de fundamental importância escrever sua história sob a perspectiva da música e das sonoridades características do lugar, em um esforço que vem sendo feito nos últimos anos por pesquisadores interessados, dentro da musicologia (ROSSBACH, 2008; PEREIRA, 2014; WERLING, 2016).

A cidade blumenauense foi um ideal. Mais que um acúmulo de construções do passado, ela foi projeção de um desejo futuro. A narrativa oficial aponta 1850 como o ano de fundação da colônia Blumenau, com a chegada dos primeiros colonizadores alemães. Trinta anos depois, pela lei provincial nº 860, desmembrando-se do município de Itajaí, a colônia – já tendo sido distrito de paz e freguesia – tornava-se uma vila autônoma, instaurando-se enquanto município em 1883. Especialmente gigantesco, terminados os processos de expansão da frente colonizadora nos últimos anos do século XIX, o município possuía mais de 10.000 km<sup>2</sup> de área territorial. Além do então distrito sede – onde o ideal urbano se concentrou e a cidade efetivamente se constituiu –, Blumenau era circundada por uma série de outros distritos administrativos, as antigas freguesias, que hoje compõem boa parte das cidades do Vale do Itajaí catarinense. Não obstante, foi no início do século XX em 1928 que o município de Blumenau oficialmente atingia a categoria de cidade, isto é, com o estabelecimento de um perímetro urbano dentro do vasto limite territorial do município<sup>3</sup>. Blumenau na segunda década daquele século, encontrava-se em plena efervescência artístico-cultural, construção e revitalização de seus ambientes citadinos. A paisagem urbana daqueles anos vinte, sonora e visual, bem como a de toda primeira metade do século passado, estava em absoluta transmutação.

Nas primeiras décadas do século XX o município já possuía um sistema de iluminação pública, um porto possuindo barcos com motor a combustão, uma malha ferroviária parcialmente implantada – ligando o distrito sede ao oeste do Vale do Itajaí, em direção ao

---

<sup>3</sup> Conforme cruzamento de dados disponíveis em Siebert (2000), Machado (2006), Moretti (2006), Bielschowsky (2009). Ademais, em 1920 o Relatório de Gestão de Negócios Administrativos de Blumenau (Rel. Neg. Adm. Blu. 1920) mencionava a existência, além do distrito sede, dos distritos de Gaspar, Indaial, Hamônia – hoje o município de Ibirama –, Bela Aliança – hoje Rio do Sul –, Encruzilhada – hoje Rio dos Cedros –, Rodeio e Ascurra.

distrito de Hamônia –, casas de comércio estabelecidas e um parque industrial em expansão. Neste sentido ainda, as literaturas que se debruçaram sobre a construção da história espacial urbana de Blumenau descrevem o período da primeira metade do século XX como imerso em uma chamada “segunda fase de industrialização”, no qual houve, em especial, a consolidação das unidades industriais têxteis já estabelecidas na cidade e a expansão das empresas que surgiam naquele período (MORETTI, 2006; BIELSCHOWSKY, 2009)<sup>4</sup>. Este cenário influenciou significativamente a formação do plano físico de Blumenau, tendo sido responsável pelas primeiras aglomerações urbanas, que circundavam o espaço das indústrias, sobretudo fora do centro da cidade – camado nos primórdios de *Stadtplatz* – onde se localizavam as principais casas comerciais da cidade, as igrejas matrizes de tradição católica e protestante e as instituições culturais consideradas mais significativas do cenário artístico de Blumenau.

E como em todas as cidades, a vida em Blumenau nos primeiros decênios do século XX também já era moldada por sons de diferentes qualidades. O contraste do som do automóvel, do barco a combustão, do trem na estrada de ferro, junto às montarias e à carroça de tração animal; do som crescente das indústrias, do maquinário capitalista, junto às ferramentas manuais do cultivo agrícola, demonstravam a existência de um ambiente aural diversificado. Além disso, para também legitimarem os inúmeros espaços públicos e privados da cidade, uma vez que ela é feita por pessoas, as performances artísticas aconteciam. É mister esclarecer que a categoria *performance* é cá invocada não em termos fixos à interpretação musical, mas sim no sentido zumthoriano, isto é, como uma ação ampla – ainda que aqui igualmente relacionada à música – que rege simultaneamente “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público”, do receptor (ZUMTHOR, 2007, p. 30). Consequentemente, estas performances apontam, dentro dos limites das fontes documentais, que a cidade possuía, musicalmente, uma paisagem sonora característica. Conforme bem apontou Geoffrey Baker (2011) “musicólogos trabalhando na América Latina há muito tempo vêm dedicando atenção à música em instituições urbanas, mas com poucas tentativas de se concentrarem na

---

<sup>4</sup> Frotscher (2007, p. 56) demonstra um aumento gradativo de trabalhadores atuando nas indústrias de Blumenau. A autora, amparada nos relatórios municipais, assinala 5% da população ativa em 1920 e 16% já em 1927. De fato, os anos de 1920 e 1930 foram significativos para o florescimento industrial da cidade. Para se ter uma ideia, Bielschowsky (2009, p. 31) aponta que “importantes empresas têxteis, ainda existentes, foram fundadas neste período, como as empresas Altenburg Indústria Têxtil Ltda em 1922, Tecelagem Kuehnrich S/A (hoje, Teka) em 1926, Fábrica de Bordados e Cadarços Haco S/A em 1928 (localizada no distrito da Vila Itoupava), a W. S. Cremer S.A. em 1935 e a Fábrica de Artefatos Têxteis Artex S/A em 1936, localizada bem mais ao sul da cidade, no bairro Garcia [...]. Além dessas empresas têxteis, importantes empresas de outros setores foram fundadas neste período, como a Fábrica de Gaitas Alfredo Hering S/A e a Fábrica de Chocolates Saturno S/A em 1923, a fundição de ferro Auerbach & Werner em 1924 (hoje, Electro Aço Altona S.A.), a Fábrica de Chapéus Nelsa S/A em 1925, a Indústria de Chocolates Sander S/A em 1928 e a Rodolfo Thomsen & Cia Ltda em 1928, hoje Bebidas Thomsen”.

dimensão urbana em si” (p. 1)<sup>5</sup>. O autor chama atenção para o fato de que é relevante examinar o urbanismo a partir das performances musicais, uma vez que elas sustentam a “cidade simbólica” (p. 5) ao serem enraizadas nas práticas cotidianas da cidade.

E em Blumenau, no início do último século, mesmo sendo pequena a parcela de estrangeiros não naturalizados, a “cidade simbólica” idealizada era a de uma “cidade alemã”, ligada à uma ideologia de germanidade. Somado ao fato de que naquele tempo os núcleos imigrantes ainda viviam em um relativo isolamento, a manutenção do *Deutschtum* – no caso blumenauense e nas palavras de Giralda Seyferth (2004, p. 155, 156) –, estava associada a uma “reinvenção da ‘civilização’ germânica no território colonizado, que incorporava a mudança social e cultural ocasionada pela conversão do emigrante em imigrante, tendo em vista a opção por uma nova *Heimat* (pátria)”. Neste sentido, a conservação dos costumes, da *deutsche Kultur*, almejada também para o longo prazo, fazia de Blumenau uma cidade teuto-brasileira, pois que em terras do Novo Mundo buscavam-se manter os traços nativos culturais e identitários do estrangeiro colonizador europeu, marcadamente alemão. Isso exemplifica a relação de duplo pertencimento à categoria de teuto-brasileiro, afinal mesmo sendo brasileiros naturalizados, parte significativa dos estrangeiros imigrados ainda nutriam sentimentos de fidelidade e benevolência para com a antiga pátria. E esses sentimentos, em nostalgia, eram manifestados, além das datas comemorativas, nas várias práticas do cotidiano: na língua, nos nomes, na igreja, nas escolas, na imprensa, nas festas, na tradição literária, na poesia, no teatro, na música (FÁVERI, 2004; SEYFERTH, 2004, 2005; FROTSCHER, 2007); e esta última sempre esteve presente na vida do estrangeiro imigrante, acompanhando-o para onde quer que fosse. De acordo com a reflexão de Rossbach (2008):

O desejo de uma vida melhor nas novas terras e a saudade da terra natal que deixavam foi retratado em poesias e canções, que refletiam o pensamento e as emoções dos que partiam e dos que ficavam. Os alemães emigravam cantando e chegavam cantando à nova pátria. A música esteve presente na saída dos imigrantes da terra natal, durante a viagem para o novo continente e nas primeiras organizações sociais dos núcleos coloniais (p. 62).

E toda essa prática de sociabilidade – as “organizações sociais” às quais a música estava agregada – era marcada pela convivência nos espaços chamados *Vereine* (associações). Do ponto de vista musical, a cidade era especialmente marcada pelos sons das sociedades de canto e música, *Gesang* e *Musikvereine* respectivamente. No repertório, as melodias populares e canções folclóricas, as *Volkslieder*, trazidas do Velho Mundo, que

---

<sup>5</sup> “Musicologists working in Latin America have long devoted attention to music in urban institutions, but with little attempt to focus on the urban dimension itself” (BAKER, 2011, p. 1).

nostalgicamente marcavam a despedida da antiga pátria e exaltavam as belezas de sua natureza, marcando a paisagem sonora da cidade. Ademais, em diversos núcleos de Blumenau, desfiles e festas consolidavam-se como os rituais mais significativos para o reconhecimento dos grupos artísticos amadores, para a manutenção da identidade cultural da cidade e a legitimação de seus espaços públicos e privados. Rossbach (2008, p. 111) declara que as referências mais frequentes no tocante às apresentações das *Vereine* musicais blumenauenses estavam nos festejos de fundação dessas sociedades, onde “sempre havia um desfile dos grupos até o local da festa, passando pela residência do presidente da sociedade anfitriã”. O fato é que, no contexto da cidade de Blumenau, “a rua, não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte” (ZUMTHOR, 2010, p. 172), era evidentemente o caminho de acesso ao plano institucional. Para que a música chegasse ao lado de dentro, ela soava primeiramente no lado de fora. Então, as performances artísticas nos planos público e privado, a *civitas* blumenauense, também contribuíram com a formação da forma física da cidade, sua urbe, construindo e legitimando os espaços, instituindo as noções de comunidade e sensação de pertencimento ao lugar. Era a garantia do ideal urbano e do sucesso da cidade simbólica. E são estes ambientes privados, as sedes das sociedades culturais, elementos constituintes da estrutura das cidades, que, no contexto blumenauense, serão adiante examinados.

## Música e o plano institucional

Como se pode perceber, a cidade nunca foi silenciosa. Orientar-se na tentativa de rememorar também sua dimensão sonora – o propósito maior da “cidade ressoante” –, sugere que a música performada em seus múltiplos ambientes, existiu muitas vezes “antes da forma física da cidade” (BAKER, 2011, p.5), manifestando-se nas cerimônias e procissões sonoras pelas ruas, que em harmonia com a paisagem urbana em desenvolvimento, e longe de ser ornamental, desempenhava um importante papel: além de prover práticas de arte para a cidade e legitimar espaços, também os construía. Nesta perspectiva, sumarizando, a “cidade ressoante” deve ser lembrada também como uma “construção performativa”, diz Geoffrey Baker (2011), “criada por meio de atividades musicais que urbanizaram espaços do Novo Mundo”.<sup>6</sup> Assim, dentro dos limites físicos da cidade, a circulação de músicos também pelas instituições – laicas ou sacras –, certamente produtoras de música, sugere a relevância de estudar os teatros e instituições culturais –

---

<sup>6</sup> “the ‘resounding city’: a harmonious ideal that existed *before* the physical form of the city, but also a performative construct, brought into being through the musical activities that urbanized New World spaces” (BAKER, 2011, p.5).

bem como as capelas, igrejas e catedrais – não como mundos isolados, mas como elementos frutos de toda uma rede cidadina, interligados com seus componentes social, cultural, artístico e urbano. Em Blumenau, as performances musicais existentes nos espaços públicos, mantenedoras de um *Deutschtum*, foram também espelhadas nos ambientes privados. Nos primeiros decênios do século último, ainda eram pouquíssimas as *Gesang* e *Musikvereine* que possuíam sede própria – ao menos, são escassas as fontes a respeito –, o que aponta para a premissa de que seriam os salões de particulares e/ou das sociedades de atiradores os ambientes mais solicitados para as múltiplas atividades musicais – ensaios, apresentações, festas – no contexto institucional. Ainda assim, as sociedades mais tradicionais da cidade, fundadas no período inicial da colonização, já mantinham seus próprios empreendimentos arquitetônicos, que se ampliaram com o passar dos anos. Serão aqui brevemente historicizadas, as blumenauenses Sociedades Frohsinn e Carlos Gomes, que estão intimamente conectadas, bem como algumas outras instituições culturais periféricas a elas.

## Teatro Frohsinn

Nas zonas de colonização alemã, os salões das sociedades de atiradores, as *Schützenvereine*, foram as primeiras construções associativas idealizadas com fins de entretenimento. Além de espaços destinados à recreação desportiva e às sociabilidades entre os praticantes do tiro e da caça – que, de conotação nacionalista, eram considerados verdadeiras “linhas de defesa colonial” –, aqueles salões serviam também para apresentações artísticas, de música, teatro e saraus literários. Assim, inicialmente, essa prática social dentro dos espaços institucionais das *Schützenvereine* permitia e, indiretamente, também fomentavam o surgimento das *Vereine* artísticas, dando-lhes melhores condições de funcionamento, haja vista o modo precário que muitas sociedades funcionavam – sabe-se, como exemplo, que várias *Gesangvereine*, ainda não possuindo sedes próprias, reuniam-se improvisadamente nas residências particulares dos coralistas (SEYFERTH, 2004). Em um contexto semelhante, a *Theater-Verein Frohsinn* (Sociedade Teatral Alegria) idealizada em 1885, inicialmente necessitou do salão da Sociedade de Atiradores Blumenau, que possuía um pequeno palco, para o exercício da arte dramática; arte esta que, segundo Willems (1980, p. 406), trazida por imigrantes intelectuais “no país de origem representava uma das formas mais generalizadas de recreação”. A Sociedade Teatral Frohsinn (Alegria) foi conquistar autonomia institucional da Sociedade de Atiradores Blumenau – afinal, os interesses de ambas eram por demais diferentes – uma década após sua idealização, em 1895, com a inauguração de seu próprio teatro (BAUMGARTEN, 2006).

E a partir de então era o espaço do Teatro Frohsinn que passaria a receber e fomentar o agrupamento das muitas sociedades artísticas de Blumenau.

Esta história acumulada desde os primórdios da colonização fez com que no início do século XX o Frohsinn já fosse uma sociedade artística consolidada, seguramente a de maior prestígio da cidade<sup>7</sup>. Circulavam pelo palco do Teatro além dos grupos teatrais, inúmeras grupos musicais, dentre coros, bandas e pequenas orquestras vindos tanto de Blumenau quanto de outras regiões. O dirigente musical do teatro, maestro Heinz Geyer, de formação musical mais sólida que a maioria dos músicos amadores das *Vereine* de Blumenau, e não menos que visionariamente, passou a liderar e agrupar basicamente todos os grupos musicais blumenauenses que ensaiavam e performavam também dentro das paredes do Teatro Frohsinn. É provável que para germinar um grupo de natureza orquestral, Geyer extraiu do Club Musical a base da seção de cordas, e da Banda Lyra de Blumenau, que também possuía instrumentos de cordas, os naipes de sopros; as partes corais, por sua vez, quando a escolha do repertório solicitava, ficavam a cargo da Sociedade de Canto Liederkranz (Guirlanda de Canções). E estes grupos, em conjunto ou separadamente, sob a direção do maestro Heinz Geyer, marcavam o cotidiano artístico da cidade e contribuía sonoramente para o projeto de reconfiguração da identidade cultural germânica na nova pátria.<sup>8</sup> De acordo com o Estatuto da Sociedade Frohsinn em 1932 (EST.TVF. 1932), a antes somente Sociedade Teatral, que emprestava seu palco para os encontros dos vários coros e bandas da cidade, transformar-se-ia em Sociedade Dramático-Musical, devido à fusão junto ao Club Musical (Figura 1). O artigo 16 do estatuto, acerca das “atribuições e deveres dos membros da diretoria”, dava completa autonomia de trabalho ao maestro Geyer. Então “dirigente da orquestra” era ele o responsável pela elaboração dos programas de concerto do Frohsinn, podendo ainda “privativamente, excluir sócios ativos dos ensaios, ou julgar de sua idoneidade ou inidoneidade”, o que evidencia a posição de liderança da qual gozava o maestro na instituição<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Ainda que Edith Kormann (1985, p. 25), por sua vez, considerasse a Sociedade Frohsinn como “a mais poderosa no seu gênero em todo o Estado de Santa Catarina”.

<sup>8</sup> Para além das fronteiras de Blumenau, a orquestra do Teatro Frohsinn costumava marcar também os festejos germânicos espalhados pelo Estado. Em 21 de novembro de 1929 o periódico *A Semana* de Florianópolis noticiou a ida da “grande orquestra de Blumenau” à capital para as comemorações do centenário da colonização alemã em Santa Catarina – executando além de “bailados clássicos” os hinos brasileiro e alemão. Em um período histórico marcado também pelas desigualdades de gênero, chamava atenção do jornal o fato da orquestra possuir “cerca de 25 figuras, contando entre elas três moças violinistas”. O grupo de Blumenau já aparentava possuir grande respeitabilidade, uma vez que, de acordo com o *A Semana*, a orquestra fazia “honra a qualquer centro de cultura musical dos mais respeitáveis” (JAS, 1929).

<sup>9</sup> Para uma biografia do maestro Geyer ver Kormann (1985). Para uma pesquisa musicológica acerca da atuação do maestro ver Pereira (2014). Para um catálogo temático das composições de Geyer ver Rossbach (2020).

Foto 1 – Antiga sede da Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, Blumenau 1932.



Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva de Blumenau, AHJFS. Sociedades Culturais –  
*Theaterverein Frohsinn – Sede – 8.2.1*

Somado ao legado histórico, além da efervescência artística que a Sociedade Dramático-Musical Frohsinn propiciava para seus associados e para Blumenau, seu prestígio adquirido era também favorecido por um outro fator – historiograficamente menos considerado e evidente, mas igualmente importante –, sua localização espacial na cidade. Desde a sua inauguração, o Teatro Frohsinn estava situado no perímetro urbano embrionário de Blumenau; no entanto, não apenas nele, mas, dentro dele na *Palmenalle*<sup>10</sup>. A “Rua das Palmeiras”, que até hoje é assim conhecida pois tem seu meio ornado por palmeiras imperiais, foi a primeira rua projetada de Blumenau, em 1852 – abrigando a casa de administração da colônia, a cadeia pública de Blumenau, o primeiro hotel e os primeiros estabelecimentos comerciais e residências – e funcionava como eixo principal de ligação entre o núcleo inicial da cidade à toda a malha urbana que, gradativamente, se formava ao seu redor (BIELSCHOWSKY, 2009, p. 41). No início do século XX, do Frohsinn, na *Palmenalle*, era possível vislumbrar bem próximo do Teatro, ao leste, na baixada junto ao Rio Itajaí-Açu, o porto fluvial da cidade, que Bielschowsky (2009) sensivelmente descreveu

<sup>10</sup> Que chegou a ser chamada posteriormente de “Boulevard Wendeburg” e “Alameda Dr. Blumenau”. Nos dias atuais, devido à Campanha de Nacionalização e o Decreto-Lei Municipal nº 68 de 1942, denomina-se oficialmente “Alameda Duque de Caxias”. Cf. o Relatório dos Negócios Administrativos de Blumenau, referente ao ano de 1942.

como “símbolo de conexão de Blumenau com o mundo na forma material”. Da mesma maneira, é ainda possível pensar que, do porto – senão do porto, seguramente de sua praça –, espaço também de chegada e aglomeração de pessoas, podia-se ver o Teatro Frohsinn, com o simbolismo de ser uma edificação cultural ainda dos tempos coloniais. Do lado oposto, a oeste do Frohsinn, sobre o morro, o “símbolo de conexão de Blumenau com o ‘outro’ mundo, imaterial” (p. 41), a Igreja Evangélica, personificação do luteranismo religioso alemão. Ao Norte, nada distante dali, o Teatro Frohsinn compartilhava a paisagem com a Prefeitura Municipal, o Hotel Holetz e outras edificações que, somadas às performances sonoras nos espaços públicos – “harmonia para ambos os olhos e ouvidos”, dizia Baker (2011, p.6) –, consolidavam o ideal urbano de Blumenau.

No início dos anos 1930, com o crescimento econômico de Blumenau e a intensificação da urbanização da cidade, em uma década igualmente marcada pela instauração da Campanha de Nacionalização e pelos desmembramentos dos vários distritos administrativos, viu-se necessária a construção de uma nova sede para a Sociedade Frohsinn, que não mais comportava as aspirações de seus associados. Acerca disso, tornou-se icônica a montagem da obra incidental *Preciosa* de Carl Weber, em 1936, sob a direção do maestro Geyer; obra esta que “fez sentir à comunidade a necessidade do novo teatro” descreveu a historiadora local Edith Kormann (1985), “pois muitos não puderam a ela assistir por falta de lugares adequados, o que significou: gritarem todos pela nova construção” (p. 27). Tomavam parte da performance, além dos receptores na plateia, integrantes do Club Musical, já então enquanto orquestra do Frohsinn, o coro da Sociedade Liederkrantz, atores da seção teatral do Frohsinn e dançarinos das Sociedades de Ginástica da cidade (KORMANN, op. cit.). De fato, a integração entre as muitas *Vereine*, especialmente as artísticas, em torno do Teatro Frohsinn, incitava uma ampliação de seu espaço institucional. Disto, tira-se a probabilidade de que esta integração – dentre o surgimento, fechamento, performances em conjunto e/ou fusões entre incontáveis sociedades – tenha sido muito maior do que hoje costuma-se pensar, estando imersa em uma grande trama, longe de ser completamente destrinchada. Finalmente, no mesmo ano, a fusão efetiva do coro masculino Liederkrantz ao Frohsinn, como mais uma amostra desta complexa teia de ajuntamentos, marcou um período de transição para a então nascente, e necessária, Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes.

## Teatro Carlos Gomes

Não se limitando à “Rua das Palmeiras”, a área central de Blumenau – seu *Stadtplatz* – abarcava também toda a extensão da Rua XV de Novembro<sup>11</sup>. E ali, ano após ano, consolidava-se a rua comercial mais importante da cidade, já desde o fim dos tempos de colônia, aspecto que permanece à contemporaneidade. Várias casas de comércio nela se estabeleciam; localizando em suas redondezas mais imediatas também os principais equipamentos de serviço, como os hospitais e organizações assistenciais, que eram difíceis de encontrar nas regiões mais distantes (MORETTI, 2006). Com a virada para o século XX, a Rua XV de Novembro, que acompanha paralelamente o curso do Itajaí-Açu, tornava-se a rua principal, o novo eixo central da cidade. A *Palmenalle*, perpendicular ao percurso do rio, gradativamente convertia-se em uma rua histórica, colonial, o antigo centro, que não mais acompanhava o florescer urbano da Rua XV. Moretti (p. 60) – baseando-se em autores de referência na história urbana catarinense – apontou que Blumenau e as demais cidades de origem teuto-brasileira, adaptando-se ao relevo, optavam pela demarcação de seus espaços urbanos partindo da rua comercial, diferentemente das cidades luso-brasileiras que possuíam como plano elementar de desenvolvimento urbano a praça central que emoldurava a igreja. Isto também clarifica o atrelamento à herança da música secular, as canções e melodias folclóricas alemãs, predominando nas performances musicais das *Vereine* nos espaços públicos da cidade. Ademais, se o Teatro Frohsinn ficava na *Palmenalle*, a nova sede da Sociedade, então Dramático-Musical Carlos Gomes, migrava para o coração da Rua XV de Novembro. Kormann (1985) chegou a lembrar que alguns associados defendiam a construção da nova sede no mesmo local do Teatro Frohsinn; foram voto vencido. De fato, para acompanhar a demarcação da rua do comércio como rua principal, não faria sentido o único teatro da cidade localizar-se, ainda que no perímetro urbano, em uma rua que adquiriria caráter periférico. E a pedra fundamental já havia sido lançada em 1935.

Os primeiros blocos do novo Teatro foram inaugurados, oficialmente, no dia 1º de julho de 1939, concluídos somente a obra externa, o salão de baile e o restaurante (figura 2). O jornal *Cidade de Blumenau* deu destaque ao evento social que marcaria a inauguração do, para ele: “majestoso e imponente edifício que orna a nossa cidade e que é motivo de admiração para todos que nos visitam” (JCB, 1939). Para a inauguração, em um período já marcado pela Campanha de Nacionalização da era Vargas, o maestro Heinz Geyer não

---

<sup>11</sup> Que em seus primórdios era apelidada de *Bratwursttrasse* – Rua da Linguíça – devido ao antigo traçado sinuoso. Recebeu a atual denominação em 1890, em decorrência da Proclamação da República.

hesitou em preparar um programa de caráter nacionalista, composto por obras de autores brasileiros, hinos cívicos e composições próprias, de temática nacionalista e cantadas em português. Era a maneira de manter ativa as atividades artísticas, uma vez que no período ficou proibido o canto em alemão. Quando da inauguração da sala teatral do Carlos Gomes – seu grande auditório –, em 1942, o *Cidade de Blumenau* novamente tratou de exaltar o aspecto “majestoso” da sede da Sociedade Dramático-Musical, que “é, pela sua grandiosidade e pela sua imponência, um dos edifícios mais deslumbrantes de Santa Catarina [...] um dos mais extraordinários edifícios culturais que possuímos” (JCB, 1942). Como se vê, o texto do *Cidade de Blumenau*, obviamente parcial, era carregado de romanticismos e tendia a enaltecer os eventos importantes ao grupo social que ele representava.

Foto 2 – Fachada da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, Blumenau 1939.



Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, AHJFS – Sociedades Culturais – Teatro Carlos Gomes – Sede – 8.1.1.

Por sua vez, as fontes consultadas não apresentaram maiores explicações sobre as razões de escolha da atual denominação do antigo “Teatro Frohinn”, enquanto “Teatro Carlos Gomes”, apenas indicam a mudança de nomenclatura em 1939<sup>12</sup>. Ainda assim, com a

<sup>12</sup> No AHJFS é possível ter acesso à certidão de escritura pública de compra e venda da Sociedade Dramático-Musical Frohsinn, em 06 de abril de 1937. Cota número 9.11.1.2.6. cx-01, doc.10. O documento 11, de mesma

Campanha de Nacionalização já instaurada, ficava clara a necessidade de nacionalização das sociedades culturais, além dos hábitos, também dos nomes. Ademais, tanto o repertório preservado no Arquivo Heinz Geyer, quanto os programas de concerto da época, apontam que, somado ao repertório canônico de concerto, dentre os compositores brasileiros já consagrados naquele período, o mastro Geyer executava basicamente – para não dizer exclusivamente – obras de Antônio Carlos Gomes, fator que, para além de uma simples homenagem ao compositor brasileiro, também pode ter influenciado na reestruturação do nome da então Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, e na não permanência da antiga nomenclatura “Frohsinn”.

Em relação à circulação de músicos e repertórios executados nos interiores do Teatro Carlos Gomes, com o Coro e Orquestra, nota-se um predomínio do repertório sinfônico, canônico, europeu – o concerto de inauguração da sala teatral, por exemplo, contou com obras de Haendel, Mozart, Beethoven e Schubert –, que costumava agradar aos associados dilettantes do Carlos Gomes, vale lembrar que muitos representavam as elites econômicas de Blumenau. Ainda assim, no salão de festas do Teatro costumava ser realizados também bailes dançantes, animados pelos “jazes” das *Musikvereine*, porém, não antes de um concerto do Coro e Orquestra da Sociedade – no nível simbólico, havia uma hierarquia musical a ser respeitada. As críticas de concerto publicadas no *Cidade de Blumenau*, que também propagandeava a vinda de intérpretes e grupos musicais de outras partes do Brasil para a cidade, sustentam a premissa de que eram destinados para o Teatro Carlos Gomes, os concertos e recitais de música “clássica”, além das apresentações do coro e orquestra da própria Sociedade, que executava repertório do mesmo gênero. De acordo com Pires (2012), que discutiu a utilização dos jornais como fontes para a pesquisa histórico-musicológica, a crítica musical em publicações periódicas “é uma escrita profissional criada para a publicação imediata, abordando aspectos da música e da vida musical, incluindo geralmente juízos de valor e quantidades variáveis de descrição” (p. 81). De fato, as críticas do *Cidade de Blumenau* em relação às atividades artísticas no Teatro Carlos Gomes costumavam ser pautadas em categorias laudatórias como “cultura e seleta assistência” (JCB, 1944b; 1945), “artistas de real valor” e “arte amadurecida” (JCB, 1944), evidenciando uma clara visão eurocêntrica em relação ao gosto dos receptores, a partir da supervalorização das estéticas europeias. Ainda neste sentido, sob outra perspectiva, para Baker (2011, p. 6, 7), na chave da sacralização dos espaços culturais, a música é evocada no plano institucional nos mesmos termos de suas construções urbanas, pois “ambas são concebidas como ferramentas para provocar admiração entre as populações nativas, para transmitir

---

cota, preserva o certificado de transmissão da denominação do “Frohsinn” para “Carlos Gomes” em 12 de fevereiro de 1939.

mensagens e exigir atenção – uma das principais funções da cidade”.<sup>13</sup> Isto significa que, fazendo uso das categorias nativas, em um teatro considerado “majestoso”, “imponente” e para uma plateia considerada “cultu” e “seleta”, era preciso destinar ao seu palco “artistas de real valor”, então representantes de uma considerada “arte amadurecida”, ou seja, a música performada no Teatro Carlos Gomes deveria, naquele momento histórico, estar à altura da sua magnitude arquitetônica. Por fim, outras manifestações musicais, além das de música de concerto, encontravam vazão em outras instituições culturais da cidade.

## Outras “casas de diversão”

O Relatório dos Negócios Administrativos de Blumenau do ano de 1942 possui uma seção inclusa destinada ao ajuntamento de dados estatísticos sobre o município, referindo-se de 1940 até aquele ano corrente (Rel. Neg. Adm. Blu, 1942). Nela, é reservado um espaço para a descrição da “situação cultural” de Blumenau, enumerando bibliotecas, hotéis, museus, monumentos históricos, associações culturais, igrejas, dentre outros elementos que eram considerados definidores do cotidiano cultural da cidade. O item sexto do relatório apresenta uma listagem dos “Teatros, Cinemas e outras Casas de diversões” de Blumenau. Segundo a referida fonte, naquele período, das instituições culturais providas de palco, além do Teatro Carlos Gomes – uma vez que o Teatro Frohsinn já havia sido demolido em 1937 – existiam o Cinema Busch e os salões dançantes, igualmente utilizados para o cinema: Salão da Sociedade de Atiradores de Blumenau, Salão Ipiranga, e os salões particulares de menor lotação, dos senhores Alfredo Hass, Ricardo Müller, Arnoldo Kirsten e Carlos Mogk. Além destes, a fonte também descreve a existência de mais quarenta salões de baile desprovidos de palco, espalhados por todo município de Blumenau, que possivelmente sediavam e emprestavam seus espaços para reuniões, ensaios e festejos das muitas sociedades artísticas. Este dado não deixa de denotar – da mesma forma quantitativamente – a importância dada pela população do município ao agrupamento em sociedades, traço cultural marcante na região.

Das instituições culturais citadas anteriormente, no núcleo urbano da cidade, situavam-se o Teatro Carlos Gomes, na Rua XV de Novembro e o Salão Ipiranga, na Rua São Paulo, extensão da Rua XV. Além destas casas de diversão, a malha urbana também contava com uma considerável rede hoteleira – o relatório supracitado mostra que havia sete hotéis apenas na extensão de 1.500 metros da Rua XV de Novembro –, que hospedavam

---

<sup>13</sup> “Music is evoked in very similar terms to architecture: both are conceived as tools to provoke wonder among native populations, to convey messages and demand attention - one of the principal functions of the city” (BAKER, 2011, p. 6, 7).

personalidades de passagem pela cidade e mantinham salões de baile, teatro e cinema, também “importantes pontos de encontro e manifestações culturais da vida urbana” de Blumenau (MORETTI, 2006, p. 239). O mais tradicional da cidade era o Hotel Holetz, que desde o início do século XX em seu amplo salão realizava bailes e projetava gratuitamente filmes mudos de comédia e faroeste, bastante concorridos pela comunidade local.<sup>14</sup> O próprio maestro Heinz Geyer teve de musicar o cinema mudo do Holetz ao piano, como uma de suas primeiras atividades musicais na cidade (KORMANN, 1985). Constituiu-se daí, a partir da década de 1940, outra casa de diversão de prestígio significativo, o já citado Cine Busch, único cinema de rua na área central de Blumenau, situado na Alameda Rio Branco – que faz esquina com a rua XV de Novembro (Figura 3)<sup>15</sup>.

Figura 3. Cine Busch, ao lado do antigo Hotel Holetz. Blumenau, década de 1940.



Fonte: <<http://fotosantigasblumenau.blogspot.com.br>>. Acesso em 26/05/2023.

A partir da década de 1940 o *Cidade de Blumenau* começou a divulgar as atrações artísticas do Cine Busch. Os anúncios costumavam ser curtos, por vezes publicados posteriormente aos eventos, acrescidos de pequenas críticas. Em 06 de junho de 1942 o jornal noticiava a

<sup>14</sup> Cf. MORAES, Chris. *O pioneirismo e as origens do cinema em Blumenau*. Sem data. Matéria de jornal não identificado preservada no AHJFS. Dossiê Cultura. Cota número 9.4.1.2. doc.1.

<sup>15</sup> Rossbach (2008, p. 95) faz referência ainda, para a primeira metade do século XX, à sede de uma sociedade ligada ao Club Germânia de Blumenau – *Klubhaus Germania* –, que possuía uma sociedade de canto. Por sua vez, complementando, de acordo com Moretti (2006, p. 240), o Club Germânia adquiriu em 1911 uma casa de alvenaria, localizada na Rua 15 de Novembro. Segundo a autora esta sede fora vendida em 1946, tendo sido o dinheiro da transação aplicado na formação do patrimônio da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes.

vinda do conjunto vocal florianopolitano “Demônios do Ritmo”, classificando-os como “intérpretes da música popular brasileira”; que de acordo com a foto publicada, eram sete senhores bem-vestidos, engravatados, gel nos cabelos, empunhando violões, chocalhos e pandeiro (JCB, 1942b). A apresentação se realizaria antes da projeção de um filme, em uma prática corriqueira no Cine Busch, popularmente conhecida como “programa de palco e tela”. A nota do *Cidade de Blumenau* ainda anunciava que o grupo, no dia seguinte, realizaria “programas de estúdio”, na Rádio Clube de Blumenau – PRC4; o que leva a pensar que este mesmo grupo artístico produziu concomitantemente duas performances distintas, uma – a lembrar outra vez Paul Zumthor (2010, p. 267-9) – experienciada pela plateia *in loco*, ao vivo no palco, outra, eliminada a dimensão coletiva da recepção na presença física, midiaticizada, no rádio, permitindo que o receptor recriasse em imaginação a alegoria da presença, interiorizando os elementos ausentes da performance *in loco*.

O jornal ainda noticiaria a vinda de outros músicos populares ao Cine Busch, como Otacílio Amaral, “fazendo loucuras no seu violão elétrico” (JCB, 1942c) e Danilo Vargas “cantor de melodias portenhas” (JCB, 1942d). Outrossim, despertou atenção a descrição do *Cidade de Blumenau* quando da chegada do “Conjunto Típico Vocal Folclórico” à cidade, em 18 de abril do 1944. Intitulado “Um novo ritmo de música, calcado no folclore nacional, um arsenal de instrumentos africanos”, a apresentação daquele grupo era então anunciada:

Procedente dos principais teatros, casinos e broadcastings do país, chega até nós, o mais perfeito e completo Conjunto Típico Vocal, da América do Sul. Este homogêneo conjunto folclórico, apresenta num espetáculo inédito os mais interessantes motivos do folclore nacional, principalmente os ritos e muitos afro-brasileiros [sic] dentro de um novo ritmo de música. A apresentação dos consagrados artistas que integram o famoso grupo folclórico, constitui um programa eminentemente nacionalista e de caráter educativo. Hoje no palco do Cine Busch apresentar-se-ão esses artistas renomados, exibindo um verdadeiro arsenal de instrumentos típicos de origem genuinamente africana, uma das grandes e originais criações do grande Conjunto típico Vocal Folclórico. Assim a nossa cidade afeita a tudo que é bom, belo e seleta, terá esta feliz oportunidade de assistir a um espetáculo elogiado pela crítica brasileira (JCB, 1944c).

Não foram localizadas maiores informações sobre o grupo, aparentemente “famoso” e “consagrado”, nem críticas em relação à apresentação daquele tipo específico de música, considerada nacionalista e educativa – propaganda perfeita do projeto estadonovista. Pelo fato de o final do anúncio relatar ainda que a cidade era afeita ao que era “bom, belo e seleta”, fica possível apenas conjecturar sobre a natureza da recepção. A apresentação do Conjunto Típico Vocal Folclórico era indício de uma diversificação no gosto do receptor? Vale novamente lembrar que a Campanha de Nacionalização já havia em atingido em 1942 seu ponto mais alto de repressão estrangeira. Ou seria apenas uma maneira de marcar o

nome de Blumenau no histórico de “um espetáculo elogiado pela crítica brasileira”? O que efetivamente pode ser extraído deste cenário é que os anúncios mapeados – poucos, diga-se de passagem, devido ao recorte temporal – demonstram que os primeiros anos de atuação do Cinema Busch, uma das tantas “outras casas de diversão” de Blumenau e espaço institucional do entretenimento popular blumenauense, marcaram musicalmente a circulação de uma música popular urbana<sup>16</sup> realizada especialmente por grupos vindos de outras cidades e regiões do Brasil.

## Considerações finais

Na perspectiva da musicologia urbana, mais que deter-se a uma instituição particular – ainda que o possa –, tratada como um mundo isolado na paisagem sonora, torna-se ainda mais significativo mapear a polifonia de instituições culturais presentes no tecido urbano da cidade, buscando encontrar seus pontos – geográficos e ideológicos – de aproximação e afastamento. Como pode-se perceber, no contexto de Blumenau entre meados do século XIX e primeiras décadas do século XX as *Vereine*, ou associações, das mais diversas naturezas, configuraram-se como os espaços de convivência e manutenção dos costumes. Como uma característica típica dos imigrantes estrangeiros em terras do Novo Mundo, a prática associativa exerceu grande importância sobretudo fora dos grandes centros urbanos, sendo em Blumenau fundamental para a construção da cidade simbólica idealizada, marcada pela ideologia de germanidade, o *Deutschtum*. Nesse sentido, especificamente em Blumenau, existiram um número significativo de sociedades de atiradores, de teatro, de cantores e sociedades de música, isto é, as bandas formadas por instrumentos de sopro que executavam repertório secular. Aquelas que eram mais antigas e formadas pelas classes mais favorecidas da cidade esforçaram-se para a construção de suas próprias sedes. Por sua vez, as *Vereine* menores, não possuindo sedes próprias faziam uso dos espaços culturais existentes, em uma trama repleta de fusões e desmembramentos. Tem-se a Sociedade Teatral Frohsinn, com seu pequeno teatro que, inaugurado em 1885, tornou-se um dos primeiros espaços institucionais de fomento às artes. Não há toa sua expansão acarretou a construção de nova sede no início do século XX, então Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, cujo novo teatro representaria o ambiente por onde circulavam músicos especialmente vinculados à tradição da música orquestral, à época associada a

---

<sup>16</sup> Alinho-me aqui especialmente a Vinci de Moraes (2000), que adota a nomenclatura “música popular urbana” para pensar a música oriunda da cidade moderna, associada “imediate e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado” (p. 216). Esta nomenclatura auxilia não só na consolidação da canção popular urbana, midiaticizada, como campo de estudo, mas também evidencia suas particularidades, pela diferenciação em relação ao estudo das manifestações musicais populares sustentadas na música de concerto ou no folclore.

uma parcela específica da sociedade blumenauense, integrante da instituição de caráter privado. A música popular urbana, por sua vez, encontrava vazão nas instituições periféricas da cidade, como o cinema de rua Cine Busch – um dos poucos do gênero em Santa Catarina – que, não exigindo associação, atuava como espaço de entretenimento de uma parcela maior da comunidade. Logo, mesmo em uma cidade pequena como Blumenau, havia, ainda que mais na perspectiva de um imaginário coletivo, uma espécie de hierarquia institucional para a produção musical, do qual o Teatro Carlos Gomes tornava-se o espaço principal. Como indicaram os relatos dos periódicos consultados, a música que lá se realizava era valorada como sinônimo de grandeza, legando aos salões de bailes à música de banda, e ao espaço do cinema de rua menores às tradições musicais que se diferenciavam daquelas que se buscava perpetuar na cidade. Finalmente, é fundamental seguir traçando um mapa institucional da música em Blumenau, evidenciando outros espaços que aqui não foi possível problematizar, como aqueles localizados no interior da cidade e nos outros distritos administrativos, hoje as várias cidades do Vale do Itajaí. Da mesma maneira, é pertinente realizar esse movimento também por parte de outros pesquisadores em outras cidades catarinenses, o que ajuda a explicar a rede de participação, circulação de músicos, suas atividades profissionais, a produção e o meios de consumo de repertório, que compõem toda uma história de práticas que marcaram a atividade musical do estado.

## Referências

- BAKER, Geoffrey; KNIGHTON, Tess (orgs). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.
- BAKER, Geoffrey. The resounding city. In: \_\_\_\_\_. *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011. cap. 1. p. 1-20.
- BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel. *Música y cultura urbana em la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- BAUMGARTEN, Christina. *Dos camarins ao grande espetáculo: 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes*. Blumenau: HB Editora, 2006.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London. New York: Routledge. 2005.
- BIELSCHOWSKY, Bernardo Brasil. *Patrimônio industrial e memória urbana em Blumenau/SC*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade. Florianópolis, 2009.
- CARTER, Tim. The sound of silence: models for an urban musicology. *Urban History*, v. 29. 2002. p. 8-18.
- EST. TVF. 1932. *Estatutos da Sociedade Dramático-Musical "Frohsinn"*. Blumenau, 13 de Junho de 1932. Em alemão e português, não paginado, no AHJFS. Fundo Memória da Cidade, Coleção Dossiê: 9 – Cultura, sub-grupo 9.11.1 – Teatro, classificação 9.11.1.2.1, cx. 01, doc. 02.

- FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Itajaí: Ed. da Univali; Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004.
- FROTSCHER, Méri. *Identidades Móveis: práticas e discursos das elites de Blumenau (1929-1950)*. Blumenau: Edifurb, 2007.
- JAS, 1929. Centenário da colonização alemã em Santa Catarina. *Jornal A Semana*. Quinta feira, 21 de novembro de 1929.
- JCB, 1939. Teatro Carlos Gomes: inauguração do salão de bailes e do restaurante. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta feira, 28 de junho de 1939.
- JCB, 1942. Um teatro que honra o seu nome: a brilhante inauguração hoje à noite da sala teatral da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 5 de dezembro de 1942.
- JCB, 1942b. Os “Demônios do Ritmo” em Blumenau. *Jornal Cidade de Blumenau*. Sábado, 06 de junho de 1942.
- JCB, 1942c. Dr. em Violão. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 17 de junho de 1942.
- JCB, 1942d. Danilo Vargas. *Jornal Cidade de Blumenau*. Quarta-feira, 21 de outubro de 1942
- JCB, 1944b. Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. *Jornal Cidade de Blumenau*. 15 de outubro de 1944.
- JCB, 1945. O recital de Edith Bulhões. *Jornal Cidade de Blumenau*. 22 de julho de 1945.
- KORMANN, Edith. *O Maestro Geyer: e o período áureo do Teatro “Carlos Gomes”*. Blumenau: Acadêmico, 1985.
- KORMANN, Edith. *O Maestro Geyer: e o período áureo do Teatro “Carlos Gomes”*. Blumenau: Acadêmico, 1985
- MACHADO, Ricardo. *De colônia a cidade: Propriedade, Mobilidade e Ordem Pública em Blumenau de fins do século XIX*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.
- MARÍN, Miguel Ángel. Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicología urbana. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Talca, Chile, year 7,v. 2, p. 10-30, 2014.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000. p. 203-221.
- MORETTI, Silvana Maria. *Fábrica e Espaço Urbano: a influência da industrialização na formação dos bairros e no desenvolvimento da vida urbana em Blumenau*. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- PEREIRA, Tiago. *Pela escuta de Heinz Geyer na “cidade ressoante”*: Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945). Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- PEREIRA, Tiago. Os estudos sobre a história da música em Santa Catarina: um panorama da produção acadêmica à luz da musicologia. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 3, 2020. DOI: 10.5965/2525530405032020534.
- PIRES, Débora Costa. *Narciso e Eco: os periódicos como reflexos e ecos da vida musical em Desterro durante o Império*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.
- Rel. Neg. Adm. Blu. 1941-1942. Dados estatísticos sobre o Município de Blumenau 1940/1942. In: *Relatório dos negócios administrativos do Município de Blumenau referente ao ano de 1941 e*

1942. Apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Nereu Ramos, interventor federal no Estado, pelo prefeito municipal Dr. Afonso Rabe. 1941-1942. AHJFS, CGAH 352.0072 B658r.
- ROSSBACH, Roberto Fabiano. *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.
- ROSSBACH, Roberto Fabiano. *Catálogo sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no Brasil: o catálogo temático de Heinz Geyer (1897-1982)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.
- SEYFERTH, Giralda. A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade. *Horizontes Antropológicos*. Rio de Janeiro, ano 10, n. 22, p. 149-197, jul/dez 2004.
- SIEBERT, Cláudia. A produção do espaço urbano de Blumenau a partir dos seus instrumentos de controle urbanístico: 150 de história. *Anais do Seminário de história da cidade e do urbanismo*. Cinco Séculos de Cidade do Brasil. v. 6. n. 3. Natal, 2000.
- WERLING, Camila. *A música como representação dos movimentos germânicos e não-germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil: Estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1983].



# Sons cotidianos fixados em suporte: espaço, memória e narrativa

Orlando Scarpa Neto  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
[orlandoscarpa@gmail.com](mailto:orlandoscarpa@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo discute espaço, memória e narrativa na percepção de sons cotidianos gravados. Propõe-se um conceito de *som cotidiano* com base nas ideias de Agnes Heller e Michel De Certeau e, a partir desta conceituação, é visto como espaço, memória e narrativa articulam a nossa percepção de sons cotidianos gravados. Sons cotidianos, quando fixados em um suporte, criam uma ideia de espaço e estimulam a memória ao remeter às experiências cotidianas do próprio ouvinte. A relação entre espaço e memória dá origem ao conceito de narrativa aqui proposto, onde narrativa é o contexto geral criado na imaginação do ouvinte durante a experiência de escuta de sons cotidianos gravados. Este jogo entre espaço, memória e narrativa é central na percepção de sons cotidianos fixados em um suporte e é uma distinção importante entre a experiência de escuta destes e a de sons instrumentais gravados. Adicionalmente, este artigo apresenta algumas reflexões acerca do trabalho de criação sonora com sons cotidianos.

**Palavras-chave:** Acusmática, Cotidiano, Criação musical, Música Eletroacústica, Suporte fixo

## Everyday sounds on fixed media: space, memory and narrative

**Abstract:** This paper discusses space, memory, and narrative in the perception of recorded everyday sounds. Taking inspiration from Agnes Heller and Michel De Certeau's ideas about everyday life, we propose a singular concept of *everyday sounds*. We stem from this concept to understand how space, memory, and narrative shape our perception of recorded everyday sounds. Once fixed on media, everyday sounds create an idea of space and trigger the listener's recollections by alluding to their own everyday experience. The relationship between space and memory is the cornerstone of the notion of narrative hereby proposed, in which narrative is the general context evoked in the listener's imagination when listening to recorded everyday sounds. The interplay between space, memory, and narrative is fundamental in our perception of everyday sounds on fixed media, and this experience is strikingly different from how we perceive recorded instrumental sounds. Additionally, this article addresses certain topics concerning musical creation with everyday sounds.

**Keywords:** Acousmatic, Everyday life, Musical Creation, Electroacoustic music, Fixed media

## Introdução

O trabalho de criação musical com sons cotidianos gravados revela que existem algumas diferenças substanciais entre este tipo de material e o material usado na criação de uma música feita com sons instrumentais. Há um conjunto de técnicas para o fazer musical que é compartilhado entre a voz cantada, percussão, instrumentos ocidentais de cordas e sopro e, até mesmo, entre uma boa parte dos instrumentos eletrônicos da segunda metade do século XX (guitarra e baixo elétrico, sintetizadores, baterias eletrônicas, etc.). Estas técnicas incluem articulações, desenvolvimentos melódicos e motivicos recorrentes na tradição da música tonal, progressões harmônicas, técnicas de notação e diversos outros fatores compartilhados dentre os instrumentos musicais comumente usados na música ocidental. Entretanto, inúmeras dificuldades aparecem ao tentarmos traduzir ou transpor de alguma maneira estas técnicas para um fazer musical cuja matéria-prima consista de sons de chuva, sons de carros, sons de ônibus e sons de feiras livres.

Em situações nas quais há uma tentativa de esconder a todo custo a fonte sonora (ou seja, processar com efeitos os sons para que não pareçam mais sons de chuva ou sons de trânsito), parte do vocabulário mais tradicionalmente associado a sons instrumentais ainda é de fácil adaptação, mas caso se opte por manter em primeiro plano as origens e fontes dos sons (com carros soando como carros, o som de chuva sendo facilmente reconhecido como chuva), torna-se necessário elaborar estratégias mais específicas àquele material para se criar uma narrativa musical inteligível.

Este artigo, de forma geral, propõe algumas reflexões acerca da percepção musical de sons cotidianos em trabalhos de criação musical. Mais especificamente, o objetivo por trás deste trabalho é investigar as formas como sons da vida cotidiana estimulam a memória, criam espaço e sugerem narrativa em obras musicais. Fixados em um suporte, a experiência de escuta dos sons cotidianos gravados é distinta da experiência de escuta de sons instrumentais gravados e busca-se, justamente, investigar o que há de único em cada uma destas experiências e de quais maneiras elas se sobrepõem. Primeiramente, é feita uma conceituação de cotidiano e de som cotidiano. Em seguida, o conceito de som cotidiano é relacionado com os conceitos aqui desenvolvidos de espaço, memória e narrativa.

## Definições conceituais

O termo *som instrumental* é usado neste artigo pra se referir a sons tônicos, com altura definida, provenientes de instrumentos musicais comuns e, em maior ou menor grau,

estabelecidos culturalmente dentro de uma tradição do fazer musical ocidental. O termo também é usado para se referir à voz cantada e a instrumentos de percussão não tônicos, mas também de uso estabelecido e comum. No contexto desta pesquisa, *som instrumental* exclui, de forma geral, sons provenientes de técnicas instrumentais estendidas, cujo processo de reconhecimento de suas fontes sonoras em uma gravação é facilmente obscurecido. Trata-se de uma questão de recorte: se incluísse todos os sons provenientes de instrumentos musicais, manipulados de quaisquer maneiras, o jogo comparativo entre som instrumental e som cotidiano se complexificaria a tal ponto de impossibilitar esta pesquisa. Ademais, o termo *som instrumental*, exceto quando explicitado o contrário, diz respeito ao som instrumental fixado em um suporte. Isto é, à gravação de um som instrumental. Vale ainda ressaltar que, como mencionado anteriormente, sons instrumentais, em certos casos, podem ser sons cotidianos e esta discussão será abordada mais adiante.

Compor com sons cotidianos gravados, e teorizar a respeito, é uma prática que já possui uma certa tradição, com diversos gêneros e marcos históricos. Dentro do recorte aqui estabelecido, as primeiras peças de Schaeffer, os *Cinq études de bruits* estreados via transmissão radiofônica em 1948 (2023), são uma espécie de marco zero de uma tradição. Há exemplos anteriores de peças que se utilizam de sons cotidianos, como *Pini de Roma*, para orquestra, de Ottorino Respighi. O poema sinfônico, composto em 1924, possui em seu terceiro movimento uma indicação na partitura para uma difusão de um fonógrafo com gravações de sons de pássaros (RESPIGHI 1925, p. 55). No entanto, os primeiros estudos de Schaeffer dialogam mais claramente com o recorte de gênero aqui estabelecido, pois tratam-se de obras que se constroem integralmente sob um suporte gravado. Não se pretende aqui fazer um apanhado histórico citando peças-chave ou uma extensa revisão das principais questões que surgiram nos diversos gêneros de música eletrônica que se ancoram, de uma maneira ou de outra, em sons cotidianos. O recorte desta pesquisa surge a partir do meu próprio trabalho composicional e de obras em que, durante o meu processo de escuta das mesmas, identifiquei alguma relação com os conceitos de som cotidiano, espaço, memória e narrativa aqui desenvolvidos.

A tarefa de tentar compreender como se dá o processo de composição com sons cotidianos e como este se diferencia da composição com sons de instrumentos musicais e voz cantada, implica que se defina *som cotidiano*. À primeira vista, seria necessário definir o que se entende por *cotidiano*, sendo sons cotidianos os sons que ocorrem dentro do conjunto anteriormente definido. No entanto, dentro do contexto desta pesquisa, estamos trabalhando principalmente com sons cotidianos gravados e subsequentemente articulados em obras. Então, trata-se não somente de tentar forjar uma definição de cotidiano e som cotidiano,

mas também de tentar compreender como se dá o processo de escuta de sons cotidianos gravados. O que, em uma gravação, determina que um som seja percebido como cotidiano. Este processo de escuta é multifacetado e pode ser abordado de diversas maneiras.

Um aspecto frequentemente presente em sons cotidianos gravados é o fato de que são sons em que o ouvinte consegue reconhecer a fonte sonora. Por exemplo, o som de uma sirene, o som de uma porta batendo, o som de um carro. Entretanto, estes sons não precisam fazer parte do cotidiano do ouvinte em questão, basta que o ouvinte esteja minimamente familiarizado com os sons destes objetos. Os sons que fazem parte do cotidiano, por exemplo, do centro do Rio de Janeiro e de uma área rural no sul de Minas Gerais são muito diferentes, mas o que une os sons gravados em cada um destes contextos é que ambos conseguem articular algo semelhante em um ouvinte: a criação de um contexto, seja através da tentativa de relacionar o uso daqueles sons com a história de quem os gravou ou ainda na tentativa de imaginar o que seria estar presente em um local que possua aqueles sons.

Neste sentido, uma maneira de definir sons cotidianos em um contexto gravado seria a capacidade (e relativa facilidade) de um ouvinte criar um contexto em que aquele som seja possível. Por este ângulo, é quase impossível dissociar a experiência de escuta de um som cotidiano gravado da ideia de memória e da ideia de espaço. A partir do momento em que, através da escuta de um som cotidiano gravado, a imagem de um local é criada pelo estímulo à memória, algum contexto (mesmo que vago) há de ser criado pelo ouvinte. Esta articulação entre cotidiano/memória/espaço é um esboço de uma narrativa.

É importante observar que quase tudo que foi dito nos últimos parágrafos também se aplica ao processo de escuta de sons de instrumentos musicais gravados. Entretanto, ao ouvirmos a gravação de uma peça instrumental, a atenção de um ouvinte tende a se focar justamente no que há de único na narrativa do discurso musical instrumental. Em alguns casos, o contexto da gravação (uma gravação de importância histórica, por exemplo) é uma parte fundamental do processo de escuta da gravação. Porém, são estes os casos onde o processo de escuta da gravação de obras instrumentais se assemelha com o processo de escuta de gravações de campo ou de sons cotidianos. Ademais, este jogo entre espaço, memória e narrativa discutido acima é central na escuta destes sons instrumentais quando estes sons estão inseridos no cotidiano, como é o caso, por exemplo, da música ambiente tocada em algumas estações de metrô da cidade do Rio de Janeiro. A fronteira entre som cotidiano e som instrumental, assim como a fronteira entre o que é um evento cotidiano e um evento não cotidiano, é razoavelmente fluida. O que argumento aqui é que, em se

tratando de sons cotidianos, a sugestão do contexto está sempre presente e é central ao processo de escuta.

Este poder de sugestão dos sons cotidianos já aparece como questão nas primeiras obras de música concreta e é registrado nos diários do processo de composição dos *Cinq études de bruits* de Pierre Schaeffer (2023), estreados em 1948. Schaeffer, no entanto, lamenta esta ligação às fontes<sup>1</sup> dos sons de trem em seu *Étude aux chemins de fer* (2023). O compositor, ao observar que o aspecto dramático dos sons de trem confere um certo apelo ao público, sonha com o dia em que os ouvintes de suas obras prefiram “as sequências, teoricamente menos gratificantes, onde o trem deve ser esquecido e apenas as sequências de cores de som [*sound color*], mudanças de tempo e a vida secreta dos instrumentos de percussão seja escutada” (SCHAEFFER, 2012, p. 14)<sup>2</sup>. Ou seja, ao usar sons com fontes sonoras reconhecíveis, Schaeffer temia que o público focasse mais na história que estes sons contam do que nas variações de timbre e aspectos rítmicos dos mesmos. A angústia de Schaeffer, neste período inicial do final da década de 40, parece residir no fato da quase inevitabilidade destes barulhos de trem criarem espaço e narrativa.

Para sons gravados em um suporte, podemos chamar de sons cotidianos aqueles em que conseguimos identificar, em maior ou menor grau, a sua fonte e onde neste processo há uma sugestão de um contexto. Chamar estes sons reconhecíveis de ruídos ou barulhos remete a uma série de outros significados que podem ser imprecisos, sugerindo ou contextos técnicos (ruído branco, ruído rosa) ou que fazem alusão à desorganização de alguma forma (barulho enquanto caos). O que define em grande parte os sons aqui discutidos é justamente o reconhecimento de seu contexto, o fato de que todo contexto criado possui uma realidade própria e, em última instância, um cotidiano. Sons percebidos enquanto cotidianos são os sons destes contextos imaginados.

## O cotidiano e seus sons

Embora a preocupação aqui sejam os *sons* cotidianos, é necessário ter uma conceituação pelo menos operacional de cotidiano. Uma das características centrais do cotidiano é a experiência de vida banal, repetitiva e pouco interessante. Os aspectos da vida que são comuns a todos que pertencem a um mesmo grupo social. Ir à feira, ao mercado, lavar roupas, comprar ração para os animais domésticos, por exemplo, são atividades

---

<sup>1</sup> O termo *ligação a fontes* é, ao longo desta artigo, usado como uma tradução do conceito de *source bonding* de Denis Smalley. Para Smalley, ligação a fontes consiste na tendência que temos de associar sons à fontes e de agruparmos sons que parecem pertencer à fontes semelhantes (SMALLEY 1997, p. 110). Este conceito é particularmente útil quando tratamos da experiência de escuta de sons cotidianos gravados.

<sup>2</sup> Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado contrário nas referências bibliográficas.

compartilhadas por diversos brasileiros e, à primeira vista, não há nada de particularmente interessante nestas atividades. O cotidiano seria, neste primeiro momento, o *conjunto de atividades à primeira vista pouco notáveis que são praticadas rotineiramente*. Quando analisadas com calma, no entanto, as atividades cotidianas são extremamente complexas. As atividades e sons cotidianos ocupam um lugar intermediário entre o particular, com uma série de nuances, e o genérico, aquilo que diz respeito à humanidade como um todo. Agnes Heller, em sua obra *A história e o cotidiano* (2008) propõe justamente uma definição de cotidiano onde relaciona os conceitos do ser particular, ser genérico e indivíduo:

A vida cotidiana é a vida de *todo* homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico. Ninguém consegue identificar-se com sua atividade humano-genérica a ponto de poder desligar-se inteiramente da cotidianidade. E, ao contrário, não há nenhum homem, por mais “insubstancial” que seja, que viva tão somente na cotidianidade, embora essa o absorva preponderantemente (HELLER, 2008, p. 35).

A autora afirma que “A vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, *simultaneamente, ser particular e ser genérico*” (*Ibid.*, p. 39, grifo da autora). Para esclarecer o que entende por genérico/particular, Heller usa o exemplo do trabalho: embora o trabalho seja uma atividade genérica (i.e., do gênero humano), as suas motivações são particulares. Trabalha-se para pagar as contas, para juntar dinheiro e sair da casa dos pais, para sustentar os pais, ou simplesmente para combater o tédio de ficar em casa. Sociedades diferentes em momentos históricos diferentes tiveram conceituações de trabalho distintas. As motivações individuais por trás do trabalho são diversas, assim como a natureza deste trabalho. Trabalho, no entanto, também é uma atividade do gênero humano e pode ser visto para além das particularidades do indivíduo que possui uma profissão. Para Heller, o cotidiano é justamente um espaço onde habitam os indivíduos, seres simultaneamente particulares e genéricos. O cotidiano também possui um papel fundamental para a história, pois para a autora:

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. [...] Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade. O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em si” (HELLER, 2008, p. 38).

Para Heller, a consciência religiosa, os atos morais, a arte, a ciência e a política constituem a esfera não cotidiana da vida. Por se tratarem de situações onde o homem age de forma genérica (do gênero humano), são momentos em que não estão em jogo as vontades do indivíduo, mas sim as vontades da humanidade inteira. O quão mais moralmente carregada

for uma decisão, mais chances ela tem de se elevar acima da cotidianidade. No entanto, a divisão entre cotidiano e não cotidiano é fluida, e “não é possível distinguir, de modo rigoroso e inequívoco, entre as decisões e ações cotidianas e aquelas moralmente motivadas. A maioria das ações e escolhas tem motivação heterogênea” (HELLER, 2008, p, 45). Desta forma, a cotidianidade nunca desaparece inteiramente e, na mesma medida, a moralidade está sempre presente, mesmo que de forma quase imperceptível, nas ações cotidianas. A cotidianidade não é central quando “a motivação moral torna-se determinante e seu impulso, sua finalidade e seu objeto são entendidos como instrumento de elevação do humano-genérico” (*Ibid.*, p, 47). A autora cita a arte e a ciência como exemplos de situações em que a moralidade é determinante. Mas, mesmo nestes casos, Heller afirma que o cientista e o artista vivem, como todos, na cotidianidade, e suas questões e objetificações de alguma forma surgem no decorrer da vida cotidiana. E, finalmente, para a autora, toda obra significativa “volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros” (*Ibid.*, p. 48).

Os primeiros cilindros fonográficos, surgidos no final do século XIX, são frequentemente citados como um marco na história. No entanto, a importância destes primeiros experimentos reside justamente no fato de que o som gravado, nas décadas posteriores, viria a se tornar um som cotidiano. Um dos primeiros esforços do início da indústria fonográfica consistiu em mudar a percepção dos sons gravados e fazer com que o consumidor visse os novos aparelhos de reprodução de sons não como máquinas, mas como instrumentos. Como observa Emily Thompson, na época da *Diamond Disc Phonograph*, a primeira máquina a tocar discos (em oposição a cilindros) a ser fabricada pela Edison Company, os vendedores do novo produto eram orientados a sempre se referir ao *Diamond disc* como um instrumento e nunca chamar o produto de uma máquina (THOMPSON, 1995, p. 144). O marketing em torno do produto, lançado em 1912, reverenciava a sua transparência sonora e como ele não alterava os timbres das gravações originais devido, em grande parte, ao fato de possuir uma agulha durável de ponta de diamante (THOMPSON, 1995, p. 144). Enquanto alguns modelos concorrentes tinham as partes mecânicas expostas, o novo aparelho de Edison escondia os mecanismos de reprodução em um elegante móvel de madeira (era, afinal das contas, um instrumento e não uma mera máquina). A construção e design particular de cada móvel aumentavam o preço do produto consideravelmente, com os modelos mais baratos sendo vendidos por \$250 e os mais caros (edições limitadas para colecionadores) custando entre \$1000 e \$6000

(THOMPSON, 1995, p. 146)<sup>3</sup>. Não havia, no entanto, nenhuma diferença no que diz respeito à qualidade da reprodução sonora entre os modelos do *Diamond Disc* mais baratos e os mais caros.

A preocupação com a integração de móveis em uma sala de estar é uma preocupação tipicamente cotidiana. A mudança que se vê entre os primeiros experimentos de gravação e as posteriores campanhas de marketing em torno de diferentes designs de toca-discos pode ser vista como uma transição entre um marco histórico e a assimilação deste marco no cotidiano. A integração deste móvel ao dia a dia era tamanha que, em 1916, em uma crítica publicada no *New York Tribune* a respeito de um *tone test* (recitais que tinham como programa a difusão de gravações de um artista e, em seguida, o próprio artista cantando a sua obra no palco), o autor da crítica observa que:

Sozinho, em um vasto palco, estava um fonógrafo de mogno, aparentemente exatamente como o a variedade doméstica que se tornou parte da mobília da sala de estar comum [*drawing room*] tanto quanto o acordeom diatônico enferrujado [*melodeon*] era uma geração atrás (NEW YORK TRIBUNE, 29 de abril de 1916 *apud* THOMPSON, 1995, p 131)<sup>4</sup>.

A transformação do som gravado em objeto cotidiano, no entanto, antecede as primeiras máquinas de alta-fidelidade. Os primeiros cilindros vendidos pela empresa de Edison, no final do século XIX, tinham como público-alvo homens de negócios modernos. A preocupação era gravar a voz humana de forma inteligível, criando assim pequenos contratos em cilindros de cera. A tentativa foi malsucedida e acabou não sendo incorporada ao cotidiano empresarial da época. Pouco tempo depois, no entanto, surgem máquinas em que um cliente, ao colocar uma moeda, podia ouvir a gravação em cilindro de uma música qualquer. Nos anais Convenção de Fonógrafos Locais de 1890, realizada em 29 de maio em Chicago, a introdução destas máquinas no cotidiano dos frequentadores de Salões de festa foi tópico de debate:

Senhores, tenho muito pouco a dizer exceto que todo o dinheiro que fizemos no mercado dos fonógrafos foi através das máquinas de caça-níquel [*nickel-in-the-slot machines*]. [...] Atesto que a primeira das máquinas foi colocada no *Palais Royal Saloon* em 23 de novembro, 1889, e já faturamos com essa máquina, até o último 4 de maio, \$1.035,25. Também colocamos no mesmo salão uma outra máquina em 4 de dezembro, e em 4 de maio havíamos faturado \$938,57 (FEASTER, 2009, p. 163).

---

<sup>3</sup> Para fins de comparação, um fonógrafo de qualidade inferior, encontrado comumente em residências de classe média baixa, custava em torno de \$25. Discos custavam entre \$0,15 e alguns dólares, dependendo do título. (THOMPSON, 1995, p. 166).

<sup>4</sup> Não foi possível ter acesso direto às fontes jornalísticas citadas por Thompson. Por este motivo, é usado a citação indireta.

Analisando esta fala, percebe-se que o fonógrafo já habita a esfera da cotidianidade ao ponto de ser uma fonte de renda estável e lucrativa. Não se trata mais de uma experiência de laboratório, mas sim de um objeto que faz parte da normalidade e do lazer de homens comuns. Ao analisar um artigo de jornal publicado em novembro do mesmo ano, Emily Thompson<sup>5</sup> destaca um trecho em que o colunista, ao falar sobre os hábitos de escuta destas máquinas que tocam música por alguns trocados, relata que jovens iam de hotel em hotel, até que:

[...] quinze hotéis tinham sido visitados e o grupo tinha escutado um pouco das últimas novidades locais, apresentadas com um efeito tão realista e surpreendente que parece quase impossível que a voz humana possa ser criada por cera e ferro (New York Journal, 9 de novembro de 1890 *apud*. THOMPSON 1995, p. 138).

A capacidade de gravar sons entra para a história na medida em que é incorporada no cotidiano. É apenas no momento em que escutar música gravada passa a ser uma atividade do dia a dia, de todo homem, que esta experiência passa a influenciar a escuta de forma mais geral. Ao sair dos laboratórios, ao deixar de ser um avanço do gênero humano e integrar a vida dos indivíduos comuns (simultaneamente genéricos e particulares) é que se abriu o caminho para, entre outras coisas, o surgimento da música eletrônica. Os primeiros passos de Schaeffer, inclusive, também foram incorporados ao cotidiano através de músicas que se utilizam de edições de *samples*, que tocam cotidianamente em farmácias, *shoppings*, e outros estabelecimentos contemporâneos. O que antes eram técnicas de edição de um nicho específico de rádio e, posteriormente, das salas de concerto, hoje são técnicas que foram adaptadas ao mundo digital e são lugar-comum em gêneros como *hip-hop*, *pop* e música eletrônica. Para citar outro exemplo, *Messe pour le temps présent*, uma série de peças para balé composta por Pierre Henry e Michel Colombier (2009, originalmente lançado em 1967) onde diversas técnicas de música concreta foram transpostas para uma linguagem pop, teve uma de suas peças (*Psyché rock*) como a abertura do popular programa de televisão *Futurama*, estreado em 1999 na *Fox Broadcasting Company*.

As revoluções na escuta e suas incorporações no cotidiano nem sempre partem de grandes empresas e de interesses de departamentos de marketing. Para exemplificar outra maneira de incorporação de tecnologias de reprodução de sons no cotidiano, cabe a utilização do conceito de *tática* de Michel De Certeau, apresentado em sua obra *A invenção do cotidiano*. Enquanto diversos autores das ciências sociais se ocupam em examinar de quais maneiras o capitalismo molda consumidores, o foco de De Certeau está no que o consumidor cria (e não apenas reproduz passivamente) quando, em seu cotidiano, interage com grandes

---

<sup>5</sup> Novamente, foi possível ter acesso direto às fontes jornalísticas citadas por Thompson e por este motivo foi usado a citação indireta.

instituições e produtos de consumo de massa. Usando como exemplo a televisão, o autor não se preocupa apenas com o que o conteúdo dos canais televisivos estimula ou controla, mas afirma que:

[...] a análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural “fabrica” durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui (DE CERTEAU, 2014, p. 38)

É nesta análise do consumidor que De Certeau procura mostrar como o sujeito por trás dessas ações cotidianas (assistir televisão, fazer compras no mercado) não está necessariamente entregue à passividade e à disciplina, mas age taticamente no cotidiano e por vezes subverte os próprios poderes que o procuram dominar. A preocupação de De Certeau é “análoga e contrária” (DE CERTEAU, 2014, p. 41) à de Michel Foucault. Foucault se preocupa em compreender os dispositivos que reorganizam e tomam para si os poderes institucionais, atuando como aparelhos de repressão nos bastidores. Isto é análogo a De Certeau na medida em que o autor procura “distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano” (*Ibid.*). No entanto, são contrárias na medida em que De Certeau não se preocupa em entender “como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar” (*Ibid.*), mas está interessado nas maneiras em que a criatividade deste consumidor consegue, quase clandestinamente, e através de uma lógica tática e bricolada, se reorganizar frente a estes dispositivos dominadores. Estes “astúcias de consumidores”, para o autor, criam “a rede de uma antidisciplina” (*Ibid.*). Essas “maneiras de fazer” dos consumidores, sempre presentes no cotidiano, “formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política” (*Ibid.*). Para compreender tais ações cotidianas, o conceito de tática é central no pensamento de De Certeau. Uma tática é fragmentária e “não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias” (*Ibid.*). A tática não é um discurso, mas um ato e uma maneira de aproveitar a ocasião. Um exemplo simples de tática dado pelo autor diz respeito ao cotidiano ato de fazer compras para o almoço:

assim, no supermercado, a dona-de-casa [faz compras], em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no freezer, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa, etc.

[...]

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições) são do tipo tática. (DE CERTEAU, 2014, p. 46)

Há uma diferença sutil entre a abordagem de Heller e a de De Certeau, como aponta Maria Livia Aguiar. Enquanto De Certeau compreende o cotidiano como “práticas exercidas nos atos da vida”, Heller percebe o mundo “como algo preexistente no qual a ação humana desenvolve transformações em duas instâncias possíveis, a do cotidiano e a do não-cotidiano” (AGUIAR, 2014, p. 14). No que diz respeito à diferença entre como as duas abordagens compreendem o cotidiano e como agimos nele, Aguiar conclui que “para Michel De Certeau essas ações são práticas, enquanto para Heller é vida” (*Ibid.*). Ambas as abordagens são úteis para compreender os sons cotidianos. Seguindo a lógica de Heller, os sons cotidianos são os sons de todos os homens, sons que são particulares e genéricos simultaneamente, e que fazem parte da vida diária. Os sons da feira, os sons de obra distantes. Ao mesmo tempo, podemos interpretar estes mesmos sons cotidianos por um prisma da tática. Na autobiografia de William da Silva Lima, um dos fundadores da conhecida facção criminosa Comando Vermelho, temos um bom exemplo da função tática dos sons cotidianos. Ao narrar o cotidiano na cadeia, Silva Lima revela a importância da audição na vida do preso:

Olhos fixos na terra remexida, ouvidos atentos para o que se passa em torno, pensamento em voo. É assim, aliás, toda a existência do preso. Para os que vivem em liberdade, a visão é o sentido mais importante. Para nós, é a audição: o molho de chaves que tilinta, a porta que range, o assovio do amigo, o pigarro combinado, vozes ao longe, passos em um corredor — ao percebê-los e interpretá-los rapidamente, ainda pode haver tempo para tomar providências. Quando o alarme vem pelos olhos é sinal de que a coisa está feia: o preso só vê quando foi visto primeiro (LIMA, 2001, p. 19-20).

Aqui, a escuta é o meio de compreender o mundo. Os sons cotidianos dizem ao indivíduo encarcerado se este deve estar em estado de alerta ou pode relaxar. Lima também fala sobre os sons de serra da cela ao lado da sua, que escuta ao colocar os ouvidos no batente da cama. Trata-se de um plano de fuga em andamento (a fuga ocorreria em 2 de novembro de 1983) que envolvia cortar a barra de ferro do beliche da cama para construir uma ferramenta que ajudaria a escavar um túnel. Os sons que produzem não podiam ser excessivos, pois para que o plano desse certo era preciso que a paisagem instaurada não fosse “nem barulho, nem silêncio excessivos; nem movimentos suspeitos, nem clima de cemitério. Tudo como sempre” (LIMA, 2001, p. 19). Ou seja, Da Silva taticamente produz sons cotidianos e sua própria escuta age de forma tática. Os sons de ferro sendo cortados fogem à normalidade e sinalizam uma situação não-cotidiana, uma situação de fuga e enfrentamento com autoridades. Para que a fuga seja bem-sucedida, é necessário que

durante os preparatórios a ambiência criada pelos sons não sinalize a não-cotidianidade que está por vir.

A situação relatada por Lima levanta uma questão interessante sobre a diferença entre cotidiano e não cotidiano. Heller se preocupa em estabelecer uma fronteira, mesmo que fluida, entre o cotidiano e o não-cotidiano. Mas no caso dos sons, o que seriam os sons não cotidianos? Segundo Heller, no cotidiano estão em uso “todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias.” (HELLER, 2008, p. 35). Naturalmente, uma vez que todas as capacidades de um indivíduo estão atuando simultaneamente, nenhuma delas “pode realizar-se em toda sua intensidade” (*Ibid.*). Isolando apenas os sons cotidianos, podemos afirmar algo parecido. Ao escutar uma gravação do Largo da Carioca, percebo uma série de acontecimentos distintos em andamento: vendedores de CDs e DVDs piratas gritando “Windows 10, olha o Corel”, sons de conversa fiada de pessoas que passam perto do microfone, os sons da estação de metrô próxima, os sons de carros passando a aproximadamente 500 metros de distância. Cada um destes sons sinaliza ações diferentes com motivações diferentes. Nenhum deles, no entanto, domina a cena. Posso posicionar o microfone a fim de privilegiar um ou outro aspecto, mas se circulo pelo local como circularia a maior parte das pessoas presentes, capto pequenos fragmentos de ações quase insignificantes. Nenhuma delas parece atingir uma intensidade a ponto de sufocar ou mascarar a outra. No caso dos sons da fabricação da ferramenta de fuga de cadeia, Lima parece preocupado justamente com este fato: os sons da fabricação da ferramenta de fuga não podem se sobressair. Quanto mais um único som domina a cena, menos cotidiano este som tende a ser. Se gravo o hino nacional sendo executado, de fundo, em um passeio pelo meu bairro, trata-se apenas de um som cotidiano: alguém está, por algum motivo, escutando o hino nacional. A partir do momento que inevitavelmente o som do hino domina a minha gravação, é provável que se trate de um evento fora da normalidade: alguma cerimônia oficial, ou alguma manifestação com tendências patrióticas ou ufanistas.

No caso de Lima é fácil perceber a complexidade no processo de ligação às fontes sonoras. Os sons sinalizam, literalmente, questões de vida ou morte. Mas há também uma complexidade a ser explorada nos sons banais de cotidianos não ameaçadores. Os sons em torno de ir à feira, ao mercado, descansar na janela por alguns minutos ou comprar ração para os animais domésticos. Há toda uma cadeia de produção por trás da feira, uma tradição brasileira de repetir os bordões de venda e uma sociabilidade típica. Os sons da feira, para o cliente, são pistas práticas. Quem tem o tomate mais barato ou onde está localizada a barraca das sardinhas. Os sons de animais e de conversas no interior de um

*pet shop* podem ser uma porta de entrada para analisar a relação entre a industrialização acelerada da segunda metade do século XX e a influência deste processo na domesticação de animais. Escutados com mais calma, os sons cotidianos revelam algo interessante e são uma maneira de compreender como funciona nossa escuta e a dinâmica dos sons ao nosso redor.

Cotidiano, então, é o espaço de todo homem, onde o convívio e repetição da vida deixam todos os nossos sentidos e faculdades intelectuais ativos ao mesmo tempo. Conforme visto em Heller (2008), isso também faz com que nenhum desses sentidos domine totalmente a nossa experiência. A escuta de sons musicais no cotidiano adquire então um aspecto diferente. Ao escutar um músico de rua, no momento em que começo a prestar atenção na harmonia sou interrompido por alguém que pede dinheiro ou percebo que estou atrasado. Cotidiano é também o lugar da tática, onde de forma microbiana as regras são moldadas e torcidas de forma quase inconsciente. O músico de rua que toca sem autorização ao mesmo tempo em que negocia com o guarda local os motivos pelos quais não merece ser multado (e o que pode definir esta disputa é a qualidade de sua performance, avaliada pelos passageiros). Sons cotidianos são os sons que surgem nesses espaços e a percepção deles é afetada pela lógica e pelas regras do dia a dia. Os sons cotidianos, uma vez gravados, retêm parte deste processo de escuta, mas são alterados pelo fato de que uma gravação de um som não equivale à experiência deste som em seu local de gravação. Entretanto, há uma lógica única na escuta de sons cotidianos gravados e, como será visto, espaço, memória e narrativa se comportam de maneiras particulares neste contexto.

## Espaço e sons cotidianos

Espaço, no contexto desta pesquisa, se sobrepõe às ideias de contexto, cenário ou ambiência. Não se trata somente do espaço geométrico, que diz respeito às dimensões dos lugares. O espaço de uma feira não é definido somente pelas fronteiras da feira (inicia na rua x, segue por duas quadras, vira na rua y, segue por 200 metros e acaba), e o espaço dos sons da feira não é somente definido pelas propriedades acústicas dessa geometria. O espaço da feira é também o contexto que permite a cotidianidade da feira. Neste sentido, o espaço dos sons da feira é o conjunto de operações, sujeitos e eventualidades que permite que estes sons surjam. Cabe aqui pontuar a diferença entre espaço e lugar dada, novamente, por De Certeau:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar.

[...]

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores e direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. Espaço é um cruzamento de móveis. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.

[...]

Em suma, o espaço é o lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres (DE CERTEAU, 2014, p. 184).

O que define lugar é, em parte, sua estabilidade: o lugar em que estou no momento é um apartamento, localizado em uma avenida que possui três vias, algumas árvores e uma praça do outro lado da avenida. Não é possível que dois elementos ocupem o mesmo lugar. Lugar é onde os limites físicos se impõem: ou há uma praça, ou há outra rua. O espaço, por outro lado, possui infinitas combinações. O espaço é o lugar praticado no cotidiano. São as pessoas que frequentam a praça, que têm receio de serem assaltadas ao parar no sinal depois da meia-noite e taticamente se organizam para evitar este assalto. Espaço é onde fronteiras se sobrepõem e se contradizem: à direita do meu apartamento há um ponto conhecido de prostituição no centro do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que é um local onde pessoas de meia idade tranquilamente comem e bebem depois do trabalho, ao final da tarde. É simultaneamente extremamente tranquilo e razoavelmente perigoso, dependendo de quem está andando pelo espaço, de como se porta e de como é lido pelos outros. Duas coisas podem ocupar o mesmo espaço. De certa forma, o lugar tem uma organização estratégica, enquanto o espaço tem uma organização tática. O espaço se organiza na medida em que entro em contato com o outro: leio o ambiente, as pessoas que circulam, a presença ou ausência de placas com nomes de rua. O que transforma, para o sujeito que caminha pelo seu bairro, o lugar em espaço não é unicamente subjetivo. É difuso, difícil de localizar em um ou outro elemento e, embora varie de pessoa para pessoa, só se consegue ter uma noção do que é um espaço na medida em que se entra em contato com o outro.

Lugar é transformado em espaço uma vez que algo com fronteiras e estabilidade é transformado em um espaço cujas dimensões são difíceis de localizar e cuja dinâmica é mais resistente a uma lógica cartográfica tradicional. Em *Memória de uma feira*, peça de minha autoria que faz parte desta pesquisa (SCARPA NETO, 2018a), o processo de edição buscou captar o espaço da feira, uma vez que as gravações não editadas não orientavam a minha memória àquele espaço. A edição foi uma tentativa de mostrar como, entre outras coisas, a feira possui uma série de nuances e detalhes que não ficam tão aparentes em uma gravação, pois é apenas imerso naquele espaço que se consegue, gradualmente,

compreender como se organiza o cotidiano da feira (do ponto de vista tático). Yi-Fu Tuan, um dos fundadores da geografia humanística, também discute espaço e lugar, mas inverte o significado das palavras. Para o autor, “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6). Para ele, o espaço é o local do mapa, da liberdade, da imensidão, uma representação fixa e impessoal de locais. Lugar requer conhecer o local ou alguma afetividade com relação a ele. O lugar é construído, enquanto o espaço é dado:

Nem uma criança recém-nascida, nem o cego que recupera a visão, após uma vida de cegueira, podem reconhecer de imediato uma forma geométrica como o triângulo. A princípio, o triângulo é um “espaço”, uma imagem embaçada. Para reconhecer o triângulo é preciso identificar previamente os ângulos – isto é, lugares. Para o novo morador, o bairro é a princípio uma confusão de imagens; “lá fora” é um espaço embaçado. Aprender a conhecer o bairro exige a identificação de locais significantes, como esquinas e referenciais arquitetônicos, dentro do espaço do bairro (TUAN, 1983, p. 20).

Mas o *espaço* de Tuan não corresponde ao *lugar* de De Certeau. Primeiramente, a abordagem de Tuan é menos combativa e foucaultiana, possui inclusive uma leveza e um curioso otimismo. Em segundo lugar, Tuan não parece tão preocupado com o conceito e a dinâmica do cotidiano. A sua discussão é como se dá a *experiência* do espaço e do lugar. De Certeau parece mais preocupado em dinâmicas de poder e a relação entre capitalismo e consumidor. E ainda, para Tuan, não há tensão ou conflito entre espaço e lugar:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. [...] Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar podem igualmente falar das qualidades locais do espaço. As idéias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e da estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 8).

As ideias de De Certeau e Tuan, entretanto, não se anulam. Pelo contrário, na minha experiência da feira, se complementam. Na medida em que virei um frequentador regular da feira e ela se tornou um lugar estável, no sentido em que Tuan dá ao termo, fiquei ciente da organização tática do espaço (no sentido dado por De Certeau). Se, como afirma De Certeau, a tática é em parte definida pela astúcia e pelo golpe, então uma feira na zona norte do Rio de Janeiro é um local fértil para o nascimento da mesma. Ao mesmo tempo, só consigo observar estes aspectos na medida em que frequento a feira regularmente. Um turista, que vai a primeira vez ao Rio, talvez não perceba as nuances táticas da cidade.

Quanto à terminologia, autores da geografia humanística utilizam espaço e lugar com um sentido, enquanto autores que se baseiam em De Certeau usam uma terminologia conflitante<sup>6</sup>. Não sei os motivos que levaram De Certeau a usar uma terminologia oposta à estabelecida na geografia<sup>7</sup>. *Invenção do Cotidiano* foi publicado em 1980, quando há algumas décadas esta terminologia já estava estabelecida (e era amplamente discutida) na geografia. Talvez para propositalmente se distanciar da terminologia, talvez sejam apenas erros de tradução que se acumulam. Complicando ainda mais a questão terminológica, se fala mais comumente em espaço (e não tanto em lugar) dentro da música eletroacústica e até mesmo dentro do campo de estudos de paisagem sonora. Sendo assim, neste texto espaço e lugar serão usados de forma intercambiável. O contexto dos trechos específicos esclarecerá qual o sentido exato dado à palavra.

Nos sons cotidianos gravados, o espaço, o contexto e o cenário também não dizem respeito unicamente à dimensão geométrica. Não se trata de espacialização (no sentido de difusão) e nem exclusivamente de uma escuta que tenta mapear as dimensões e a construção do espaço (os diferentes timbres de diferentes reverberações). O som do vagão de metrô, com sua reverberação típica, remete à cotidianidade do metrô. É impossível separar as qualidades acústicas do vagão (e da estação) dos significados que carregam no dia a dia<sup>8</sup>. São experiências fundamentalmente diferentes, embora uma influencie a outra. Ao escutar a gravação, lembro-me do metrô e sou jogado, pela memória, à ideia de cotidiano. Ao estar no metrô, vivo a minha vida cotidiana como qualquer outra pessoa. Sem esta vivência, talvez a gravação não fizesse sentido. Ao mesmo tempo, se escuto uma peça (ou vejo um filme) com sons de metrô sem nunca ter pisado em um vagão, é provável que minha memória da gravação influencie a experiência cotidiana, caso venha a usar o metrô no futuro. Um amigo, ao retornar de Cuba, comentou que ao sentar para jantar em um hotel que já estava longe do seu auge, com o tecido das cadeiras gasto e um pianista tocando música cubana em um piano desafinado, “se sentia em um filme”. Tinha entrado em contato com gravações daquele local antes de estar fisicamente presente, e a gravação alterou sua experiência.

---

<sup>6</sup> Para citar outro exemplo além de Tuan, Milton Santos também se utiliza os termos *espaço* e *lugar* de forma parecida (SANTOS, 2017).

<sup>7</sup> No texto original, *espace* (traduzido por espaço nas edições em português brasileiro) e *lieu* (traduzido como lugar nas edições em português brasileiro).

<sup>8</sup> Lembrando, sempre, que a gravação dos sons do metrô não equivale a estar no metrô e escutar aqueles mesmos sons.

## Memória e sons cotidianos

Em peças que se utilizam de sons cotidianos, memória tem um caráter duplo. Por um lado, a forma em que o discurso de uma obra se articula depende da memória. Compreendemos a forma de uma peça na medida em que ela se desenrola no tempo. Por outro lado, e como já dito anteriormente, a escuta de sons cotidianos funciona como um gatilho para as memórias do cotidiano do ouvinte. Ao escutar o som de uma rua movimentada, me lembro de outras ruas movimentadas que já frequentei. Ao escutar a gravação, realizada dez anos atrás, de uma rua que conheço, recordo de como aquela rua era naquele tempo e reflito sobre as mudanças daquela paisagem. E ainda, escutando a gravação de um local, percebo uma discrepância entre os sons gravados e a memória que tenho daqueles sons. O equivalente visual desta experiência ocorre quando vemos uma foto de um local e não o reconhecemos totalmente. Por algum motivo, a fotografia não capta o que se lembra daquele local, ou ao observá-la vemos detalhes que jamais tínhamos percebido ao vivo (uma árvore nunca vista, ou o fato do local ser muito menor do que indica a memória). Uma série de trabalhos explora esta particularidade da memória de sons cotidianos, e não cabe aqui fazer uma extensiva lista de peças marcantes. No entanto, o trabalho de Tullis Rennie é útil para definir de uma forma um pouco mais circunscrita o que se entende por memória de sons cotidianos.

Em *Manifest* (2013) é possível ver em ação a metodologia que o compositor chama de socio-sônica (*socio-sonic*). Trata-se de uma fusão entre uma prática comum da arte sonora e da música eletroacústica de cuidadosamente esculpir sons e uma abordagem antropológica cuja metodologia etnográfica é determinante na relação entre o compositor e os sons que utiliza. Em *Manifest*, Rennie faz uma espécie de etnografia sonora dos protestos de Barcelona de 2011, que ficaram conhecidos pelo termo *Los Indignados*, e dos desdobramentos e protestos subsequentes em 2012. A peça é feita por sons coletados com um gravador portátil durante as manifestações, com trechos de entrevistas com participantes e também por sons processados. *Manifest* ocupa um lugar intermediário entre a subjetividade da criação artística e a pretendida neutralidade de um trabalho etnográfico. Em vez de apresentar as suas gravações de campo como o trabalho final, Rennie coloca a seguinte questão: “interpretar a experiência holística do trabalho de campo através da composição, em vez de apresentar as notas (gravações de campo) em sua maneira bruta, constitui um relato sonoro? [*sonic write-up*]<sup>9</sup> (RENNIE, 2014, p. 121). Para que tal peça, ou relatório de campo composicional, seja possível, as decisões composicionais não podem se

---

<sup>9</sup> O termo espectralmorfologia, cunhado por Denis Smalley, refere-se a uma abordagem do som e das estruturas musicais cujo foco seja o desenvolvimento do espectro sonoro ao longo do tempo. Segundo Smalley, trata-se de uma derivação da tipomorfologia de Schaeffer (SMALLEY 1997, p. 107).

basear apenas em termos espectromorfológicos<sup>2</sup> e, neste sentido, o próprio autor define a sua proposta como “mais ou menos uma antítese da posição de Schaeffer” (RENNIE, 2014, *Ibid.*, p. 117). Em uma proposta socioossônica, as decisões composicionais devem seguir critérios que levam em consideração, simultaneamente e em igual importância, aspectos sonoros e sociais. Há diversas peças no repertório eletroacústico que são inspiradas por locais ou cidades, ou até mesmo que pretendem dialogar com o cotidiano daqueles locais. Porém, para Rennie:

Peças que são “inspiradas pela visita a...” ou que “usam sons coletados em local x ou cenário y” raramente atribuem uma igual relevância para o contexto social inerente das fontes sonoras em comparação com as propriedades sônicas intrínsecas. Decisões composicionais são comumente feitas com um maior grau de importância atribuído às bases espectromorfológicas do que às bases socioossônicas” (RENNIE, 2014, p. 117).

Rennie ainda afirma que mesmo dentro da tradição das *soundscape compositions* o repertório seguiu as premissas ecológicas iniciais e se estabeleceu dentro de uma tradição da preservação de paisagens e um discurso a respeito da natureza, sendo pouco focado em uma etnografia das pessoas e seus aspectos sociopolíticos (RENNIE, 2014, p. 117). No trabalho de Rennie, memória surge como uma questão antes mesmo da peça soar. Os seus diários de campo foram naturalmente uma parte essencial do processo de composição e a respeito de seu relatos escritos de dois dias bastante distintos (um em 2011, quando o momento ainda era pacífico e esperançoso, dos *los indignados*, e outro em 2012 onde a desilusão com o novo poder instaurou um clima de raiva e violência), Rennie afirma que seus testemunhos são:

[...] Um relato pessoal de duas experiências que tive enquanto morava na Catalunha. Minhas declarações de testemunho ocular [*eyewitness statements*] são ao mesmo tempo um relato jornalístico rígido e uma reminiscência pouco focada. Tudo que escrevi é preciso, ao melhor do meu conhecimento e memória. Eu considero o relato informação factual. No entanto, eu fiz cortes e edições no relato: para incluir e excluir informação, para dar maior relevância a detalhes pequenos, colocando-os em foco, ao mesmo tempo em que fazia generalizações amplas e abrangentes para resumir eventos como um todo. Eu fiz com que informação crucial ficasse concisa [*bite-sized*]; resumida em uma frase ou duas, enquanto pequenos detalhes recebiam uma série de linhas de texto. Em suma, eu usei licença artística. Ainda assim, é um relato. É minha verdade. Se você me perguntar o que aconteceu, é o que vou dizer (RENNIE, 2014, p. 118).

Ou seja, para que o relato seja de fato consonante com sua memória, foi preciso um trabalho de criação. Um relatório que buscasse artificialmente uma objetividade, com apenas uma linha de tempo dos eventos e descrições objetivas e científicas, seria uma péssima maneira de passar ao interlocutor uma ideia da ambiência e clima dos protestos. Uma série de protestos com a dimensão dos da Espanha em 2011 e 2012 cria uma

ambiência extremamente complexa e que, seguindo a perspectiva de Agnes Heller, foge ao cotidiano na medida em que a preocupação de todos se volta para o humano genérico, onde se pensa no futuro de todos. Há inclusive paralelos com os protestos de junho de 2013 no Brasil, onde dos desafios para muitos que participaram destes protestos (eu incluso) foi conseguir descrever o que de fato aconteceu naquele mês. Ao mesmo tempo que fugiam da cotidianidade, depois de algum tempo o som de bombas de gás lacrimogênio tornaram-se rotina. Descrever um cenário em toda sua complexidade por vezes requer algum tipo de liberdade artística e a tarefa de traduzir as impressões da nossa memória ao nosso interlocutor necessita de um trabalho de edição (seja textual ou sonora) complexo.

Rennie, ao gravar os sons dos protestos, inicialmente procurou se manter “passivo e objetivo” (RENNIE, 2014, p. 118), mas em seguida começou a interagir mais com o campo e fazer pequenas entrevistas improvisadas com os manifestantes, pedindo para que descrevessem o que acontecia. O compositor então relata que se perguntou se essas novas informações estavam “distorcendo a objetividade de sua visão sonora [*sound view*], ou, ao contrário, realçando a mesma” e diz ainda que “em vez de me focar nas frequências que estimulavam meus ouvidos, mais e mais me senti atraído ao som contextualizado e suas propriedades sócio-sônicas” (*Ibid.*). A tensão gerada entre a percepção das qualidades espectromorfológicas do som e a percepção dos aspectos sociais dos sons é resolvida, em grande parte, pela memória.

Sobre o processo de composição da peça, Rennie não utiliza apenas sons com edições leves, mas também trabalha com sons fortemente processados. No seu processo, no entanto, tanto os sons extraídos diretamente das gravações de campo quanto os processados pretendem ter alguma relação com o contexto original. Por exemplo, ao criar *drones* processados a partir de sons de microfonia de megafones gravados em campo, o autor afirma que:

[...] O guinchar da microfonia vindo dos megafones no segundo protesto se transforma em *drones* longos e ameaçadores. [...]. Este novo *drone* exemplifica material sonoro interpenetrado que eu sinto que ajuda a retratar de forma mais clara a sensação de caos e destruição iminente que permeava os eventos do dia. As microfônias de megafone nas gravações de campo originais são sons que carregam um contexto intrínseco de dissidência sociopolítica – suas características comportamentais socio-sônicas – transformados de acordo com essa metodologia para escrever, de forma exagerada, [*to write-up*] a informação contextual. Os novos *drones* abstratos e as gravações de campo inalteradas se “apoiam mutuamente” para representar a leitura e representação do etnógrafo diante da cena (RENNIE, 2014, p. 123).

Em suma, o som processado reforça a memória do compositor do ambiente caótico vivido em campo. Aspectos comportamentais do som processado (seus gestos, a noção abstrata

de espacialidade, a ambiguidade de suas fontes, etc.) possuem elementos em comum com a realidade sociopolítica do protesto. Embora Rennie se coloque mais ou menos como uma antítese de Schaeffer, a ponte criada entre morfologia e contexto social o coloca mais próximo de uma síntese entre a escuta reduzida e a escuta anedótica. O processamento de sons, no caso de *Manifest* e também no contexto desta pesquisa, funciona como um método para estimular a memória do compositor e do ouvinte. A memória de um contexto ou, usando a terminologia de Yi-Fu Tuan, a memória de como um espaço se tornou um lugar pela experiência do compositor.

## Narrativa e sons cotidianos

Espaço, memória e cotidiano se entrelaçam de formas que, ao falar de sons cotidianos gravados, a separação destes três elementos cumpre apenas uma função pragmática: separamos objetos complexos em objetos menores para fins de estudo. A experiência de escuta do som cotidiano gravado, no entanto, nos apresenta estes três aspectos em um único fenômeno. Nesta perspectiva, o que chamo de narrativa é o fio que liga memória, espaço e o cotidiano durante o processo de escuta destes sons. Narrativa em peças que se utilizam de sons cotidianos não se trata unicamente de contar uma história ou do desenrolar dos eventos ao longo do tempo. Em parte, esta noção de narrativa se assemelha ao que Trevor Wishart chama de metáforas concretas.

Wishart começa sua argumentação se referindo aos *leitmotifs* Wagnerianos, onde, para o autor, a associação de um motivo a uma ideia, objeto ou personagem ajuda a criar uma dimensão metafórica ao discurso de suas óperas. Ao utilizar sons cotidianos gravados, não é necessário primeiramente associar um som a um pássaro, por exemplo, e posteriormente criar metáforas que se utilizam da ideia do pássaro. É possível usar o som do pássaro diretamente (WISHART, 1986, p. 54). Wishart discute o início de sua conhecida peça *Red Bird* (2018, originalmente lançada em 1978), onde o som da letra *s* da palavra *listen* (escute) é processado de tal forma que se transforma no som de um pássaro cantando. Para o compositor, esse processo cria uma ideia metafórica de que a palavra *listen* levanta voo de alguma maneira. A noção de voo já estava implícita no som do pássaro gravado e a transformação a partir da voz humana cria uma conexão entre o contexto da voz e o contexto do pássaro. Para que tais metáforas sejam possíveis é preciso que se use elementos razoavelmente simples onde o ouvinte possa reconhecer a fonte e associar significados a ela. A narrativa estruturada por metáforas concretas possui uma linguagem própria. Nas palavras de Wishart:

Usando metáforas concretas (no lugar de texto) não estamos “contando uma história” no sentido mais comum da palavra, mas sim desenrolando relações e estruturas no tempo; idealmente, não deveríamos pensar nestes dois aspectos da paisagem de sons – a sônica e a metafórica – como diferentes, mas como aspectos complementares da estrutura que se desenrola (WISHART, 1986, p. 55).

Esta forma de narrativa ocorre, de certa forma, em algumas das peças com sons cotidianos aqui discutidas. No entanto, as similaridades da metáfora concreta com procedimentos composicionais da música instrumental ou com voz cantada são muitas: citações de temas ou motivos conhecidos que ligam diretamente um som ao outro (como o motivo do BACH), o uso de *samples* instrumentais conhecidos em uma peça transporta parte do contexto original para outro contexto, ou ainda, em gêneros como *house* e *techno*, o uso de certos timbres (como sons de bateria da clássica Roland TR-808)<sup>10</sup> transportam uma peça que possui timbres contemporâneos para a atmosfera de uma pista de dança do final da década de 1980. Nestes casos, o trabalho de associar certos sons a certos contextos se apoia em uma memória coletiva e não é preciso construir essa relação peça a peça.

Há um problema, entretanto, com o uso da palavra metáfora por Wishart. A metáfora concreta de Wishart é, de fato, uma metonímia concreta. Uma operação metafórica é definida por “compreender e experienciar uma coisa nos termos de uma outra” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 5). Já a metonímia é definida por “conceber uma coisa nos termos de outra”, possui “uma função primordialmente referencial” e permite que se use “uma entidade no lugar de outra” (*Ibid.*, p. 36). O som do canto do pássaro na obra de Wishart é usado como um substituto para a ideia de voo em um sentido mais amplo (que inclui, por exemplo, a ideia de liberdade). A voz, ao ser transformada em som de pássaro, é então associada à ideia anterior. O mesmo pode ser dito dos exemplos do motivo BACH e do uso de *samples* em música pop.

Se escuto um *sample* do refrão de *Staying Alive*, dos Bee Gees (2007, originalmente lançado em 1977), em uma peça qualquer, a imagem da virilidade quase cômica do contexto original é transportada para essa nova situação. Ela pode ser referenciada de forma irônica, literal, ou ainda criar uma narrativa quase absurda, mas em todos os casos o sentido da música original está presente de uma maneira ou outra. Ou, usando um caso marcante da história do hip-hop, a linha de baixo no clássico de R&B de Dennis Edwards e Siedah Garrett, *Don't look any further* (1987, originalmente lançado em 1984), é *sampleada*

---

<sup>10</sup> A TR-808 é uma bateria eletrônica lançada pela Roland em 1980. Foi uma das primeiras baterias eletrônicas que permitia ao usuário programar seus próprios ritmos. Sua versão original foi fabricada apenas até 1983, mas desde então diversos fabricantes, incluindo a própria Roland, têm produtos em *hardware* e *software* baseados na sonoridade do equipamento original. Os sons da TR-808 foram extremamente importantes na consolidação da estética do hip hop, música eletrônica, R&B e até hoje são uma referência tímbrica em diversos gêneros da música popular.

em uma das faixas mais conhecidas dos primórdios do hip-hop de Eric B. & Rakim, *Paid In Full* (1987). Nove anos após o lançamento da faixa de Erik B. & Rakim, 2Pac lança *Hit em Up* (1998, originalmente lançado em 1996), utilizando a mesma linha baixo. Vale notar que estas três faixas mencionadas tiveram vendas significativas e são conhecidas pelos apreciadores de *hip hop* e *R&B*<sup>11</sup>. 2Pac, ao inserir a linha de baixo, cria um elo entre sua obra, a de Erik B & Rakim e, conseqüentemente, a de Dennis Edwards e Siedah Garrett. A mesma linha de baixo aparece *sampleada*, segundo o banco de dados do *Who Sampled Who*<sup>12</sup>, no mínimo 125 vezes entre 1984 e 2023. No caso de 2Pac, há um vínculo difícil de definir, pois não se trata somente de uma citação, uma vez que essa linha de baixo foi *sampleada* tantas vezes que se tornou parte da memória coletiva do gênero. O fato de ter virado memória, no entanto, não significa que o seu uso seja neutro. Muito pelo contrário, ao usar essa linha de baixo, a aura dos artistas que a utilizaram de forma notável vem anexadas ao *sample*. Quem a usa, de certa maneira, se insere no cânone dos artistas que a usaram anteriormente. Um fenômeno parecido ocorre com o uso das levadas rítmicas mais conhecidas do funk carioca (Volt Mix, Tamborzão e Beatboxes). Cada batida remete a um espaço, época e ambiência distintos. Um som isolado pode ser usado como substituto da ambiência de um gênero, um processo fundamentalmente metonímico.

Por um lado, há algo único nas metonímias concretas. Ao inserir sons cotidianos em uma peça, surge um amplo espectro de potenciais associações e substituições. Quando comparados aos *leitmotifs*, há uma economia no discurso, pois não é necessário primeiramente associar sons a significados para depois explorá-los, os significados já vêm atrelados aos sons cotidianos gravados. Por outro, sons instrumentais consolidados na história de um gênero (e que são facilmente reconhecíveis por fãs deste gênero) também carregam, em si, significados. Há, então, um contínuo que vai desde os *leitmotifs* wagnerianos até as metonímias concretas, onde em alguma posição intermediária estariam o *sampleamento* no hip hop e o motivo BACH, entre outros exemplos. A cada passo dado em direção às metonímias concretas, com mais economia um compositor consegue criar metonímias sonoras. Quanto mais em direção dos *leitmotifs*, mais é necessário que estes significados sejam estabelecidos no decorrer da obra.

---

<sup>11</sup> Usando critérios contemporâneos de popularidade, no <<https://youtube.com>> a faixa de 2Pac tem 613.418.817 de visualizações, a de Erik B. & Rakim tem 30.690.134 de visualizações e a faixa de Dennis Edwards e Siedah Garrett possui 38.065.155 de visualizações. Acesso em 10 de maio de 20.

<sup>12</sup> Banco de dados que cruza dados para determinar quais artistas usaram quais samples em seus trabalhos. O banco de dados é voltado principalmente para música eletrônica e hip-hop e está disponível em: <<https://www.whosampledwho.com>>. Acesso em 5 de maio de 2023.

O que há de único no que Wishart chama, equivocadamente, de metáforas concretas não é a capacidade de se unir dois sons distintos em uma relação metonímica, sem nenhum passo intermediário. O que há, em termos narrativos, de curioso é o fato de um único som, sem ainda ser associado a nenhum outro, *já ser capaz de sugerir uma narrativa própria*. Este som, ao se associar aos outros, cria uma rede complexa de significados. O som de pássaro citado por Wishart, por exemplo, ao ser gravado e reproduzido vai conter um espaço e vai funcionar como gatilho para a memória do ouvinte. Tanto o som do canto do pássaro, quanto o espaço no qual ele parece estar (seja um bosque ou uma estrada) despertarão na memória do ouvinte um contexto. Esse contexto criado não depende de nenhum outro uso musical do som e não foi necessariamente construído pela consolidação de um repertório. O contexto é criado ao longo de nossa vida cotidiana e ao escutarmos o pássaro gravado somos transportados para a experiência cotidiana dos sons de pássaros. A narrativa dos sons cotidianos reside justamente neste movimento.

Em suma, a metáfora concreta de Wishart é nada mais que uma narrativa metonímica concreta e não é exclusividade da música eletrônica. Em citações e no *sampleamento* há também este mesmo movimento: ao usar um *sample* de uma linha de baixo conhecida pelo ouvinte, imprimo os valores associados a ela na escuta do novo contexto. A linha de baixo serve como substituto para o contexto original em que ela surge. Para que o ouvinte perceba este jogo narrativo, é necessário que este som seja familiar, que ele carregue em si uma série de significados. Para que isto seja possível, este som precisa integrar, de alguma maneira, o cotidiano. O que, de fato, muda quando usamos sons cotidianos é que uma nova organização de *narrativa* se instaura no processo de escuta. Uma narrativa onde o processo da substituição metonímica, as ligações às fontes, as memórias associadas àquele som e a percepção de espaço se fundem no processo de criação de um contexto.

## Considerações Finais

As ideias aqui apresentadas fazem parte de uma pesquisa maior acerca de sons cotidianos que incluem, além da pesquisa bibliográfica, um trabalho composicional. Tratam-se, em sua maioria, de peças acusmáticas, com alguns elementos instrumentais e que foram lançadas em cinco álbuns (SCARPA NETO, 2018b; 2018c; 2020a; 2020b; 2020c). Toda as obras de diferentes maneiras, lidam com as discussões abordadas neste artigo, fazendo com que a criação musical e a pesquisa textual se retroalimentem. Tanto no trabalho de criação musical quanto no trabalho de produção teórica, ficou evidente que os conceitos de som cotidiano, espaço, memória e narrativa aqui apresentados não são conceitos fechados. Há uma circularidade na formulação dos mesmos, define-se um em função do outro.

Som cotidiano refere-se, em parte, a sons que no decorrer da vida cotidiana tendem a não serem experienciados como música, mesmo que contenham elementos de articulação típicos da música. O som cotidiano dos cantos de pássaros possui articulações de ritmo e altura que se assemelham com música, mas torna-se música propriamente dita apenas quando gravado e organizado em uma obra. Há também casos em que música é um som cotidiano: diversos comércios (farmácias, postos de gasolina, restaurantes, etc.) usam música para a criação de uma ambiência específica. Frequentar estes espaços é uma parte fundamental da vida cotidiana. Nestes casos, a maneira como esta música interage com outros fatores do ambiente determina sua cotidianidade. No caso de música cotidiana gravada (por exemplo, uma gravação do interior de um posto de gasolina), o que é determinante na percepção da cotidianidade destes sons é, como foi visto, a maneira peculiar em que eles sugerem narrativa.

Os termos espaço e ambiência foram usados de forma parecida. Espaço pode se referir a dois objetos: o espaço físico onde uma obra é tocada (sala de concerto, praça pública, casa de shows, etc.); e, no caso de obras acusmáticas ou mistas, o espaço da realidade interna da peça. Ambiência é talvez o conceito mais frágil e mais difícil de se definir. Resumidamente, ambiência diz respeito à atmosfera criada por sons, embora, obviamente, essa atmosfera possa variar drasticamente conforme o contexto em que estes sons são escutados: basta observar como algumas correntes de vanguardas de jazz da década de 1950 são hoje usadas quase como música ambiente em lugares como restaurantes, esperas telefônicas e shopping centers. No entanto, não há dúvidas de que funk carioca sendo tocado por alto-falantes extremamente potentes e bossa-nova sendo tocada em baixa intensidade criam ambiências radicalmente diferentes. Diferentes ambiências remetem a diferentes tipos de espaço e induzem diferentes tipos de escuta. Em várias situações, os conceitos de espaço e ambiência estão extremamente entrelaçados, mas em nenhum momento são completamente intercambiáveis.

O termo memória foi usado com dois significados que, embora próximos, são distintos. O primeiro diz respeito ao processo de composição e se refere à relação entre a memória de estar em um espaço e a experiência de ouvir a gravação deste mesmo espaço. Durante o processo de composição das obras que fazem parte desta pesquisa, em vários momentos me surpreendi ao ouvir gravações de espaços urbanos. Frequentemente, e por diversos motivos, as gravações eram significativamente diferentes dos sons que tinha em minha memória (mesmo em casos onde havia monitorado de forma atenta o processo de gravação).

O segundo significado para o termo memória diz respeito a como sons podem funcionar como gatilhos na memória do ouvinte. Por exemplo, sons de feira livre podem remeter o ouvinte à memória de fazer compras semanais e sons de transporte público podem remeter o ouvinte à memória de se deslocar para o trabalho. Memória, então, se refere à memória do compositor a respeito de um local gravado e às possíveis memórias que podem surgir em um ouvinte durante o processo de escuta de uma obra que faz uso de sons cotidianos.

Narrativa refere-se, em parte, à maneira através da qual seções se encadeiam e contam, literalmente ou não, uma história. Em música da tradição tonal, chama-se aqui de narrativa a dinâmica de tensões e relaxamentos e as maneiras como estas criam forma. Em peças que trabalham com sons cotidianos, narrativa se refere ao desenrolar dos eventos que acontecem em cena (o que também pressupõe que estes eventos dão origem a uma forma). Em casos onde a presença do compositor é explicitada (sua voz está presente na obra, por exemplo), narrativa diz respeito aos trajetos que esta pessoa faz e como interage com o espaço. O conceito de narrativa vai além, no entanto, da percepção do desenrolar dos eventos de uma peça e, como foi visto, em obras construídas com sons cotidianos, o conceito de narrativa é inseparável de cotidiano, espaço e memória e é, de certa forma, a cola ou fio condutor que nos permite articular todos estes conceitos em uma obra musical. O som instrumental, fixado em um suporte, se difere do som cotidiano gravado na medida em que sugere narrativa de uma forma inteiramente diferente: ao escutar o som de uma guitarra gravada, há frequentemente um elemento espectromorfológico em primeiro plano. Isto não significa que o som instrumental gravado não sugira um contexto. Em determinadas situações de escuta instrumental, o foco pode vir a ser justamente o *quem* está tocando guitarra, *onde* e *por qual motivo*. Nestes casos, há uma intersecção entre a percepção do som instrumental gravado e o som cotidiano gravado e, como dito anteriormente, a fronteira entre estas duas categorias é, por vezes, tênue.

Em suma, a escuta do som cotidiano, fixado em um suporte, gera um contexto. A este contexto foi dado o nome de narrativa e contido em sua experiência está um espaço específico, com uma ambiência específica, e a percepção deste espaço serve de estímulo à memória do ouvinte. Ao escutar o som de metrô, lembro-me da minha experiência do transporte público, da ambiência do vagão e, nesta divagação, cria-se uma narrativa.

Dado o objeto desta pesquisa, dediquei muito tempo à gravação, decupagem e escuta de sons cotidianos. De uma forma curiosa, a minha própria percepção de sons cotidianos foi significativamente alterada. Frequentemente, a escuta de sons cotidianos *in loco* era influenciada pela memória que tinha das gravações de sons similares. Assim, uma proposta de pesquisa, que de alguma maneira pretendia refletir a respeito da percepção de sons

cotidianos de maneira genérica, acabou por alterar a minha experiência individual destes sons. Uma proposta de pesquisa artística e bibliográfica se consolidou, em última instância, como uma alteração permanente em meu cotidiano.

## Referências

- 2PAC. Hit em up. In: *Greatest Hits*. 2 CDs, 0524266-2. California: Death Row Records, 1998.
- AGUIAR, Maria Livia de Sá Roriz; HERSCHMANN, Micael. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano*, v. 5, n. 5, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/issue/view/562>, acesso em 5 de maio de 2013.
- BEE GEES. Stayin' Alive. In: *Saturday Night Fever (The Original Movie Sound Track)*. 1 CD, 8122799833. California: Reprise Records, 2007.
- DE CERTEAU Michel. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- EDWARDS, Denis; GARRET, Siedah. Don't Look Any Further. In: *Don't Look Any Further*. 1 CD, MCD09099MD. California: Motown Records, 1988.
- ERIK B. & RAKIM. Paid in full. In: *Paid in full*. 1 CD, CCD 4005. California: 4th & B'way Records, 1987.
- FEASTER, Patrick (Org.). *Sources in phonographic history series, No. 1: the convention of the local phonograph companies, 1890-1893*. Bloomington, Indiana: Phonozoic, 2009. Documento online. Disponível em: <http://www.phonozoic.net/sph01.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2023.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leonardo Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HENRY, Pierre; COLOMBIER, Michel. Messe pour le temps présent. In: *Les Jerks Électroniques De La Messe Pour Le Temps Présent Et Musiques Concrètes De Pierre Henry Pour Maurice Béjart*. 1 CD, 456 293-2. Londres: Mercury Records, 2009.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LIMA, William da Silva. *Quatrocentos contra um: Uma história do Comando Vermelho*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- RENNIE, Tullis. *Manifest*. Álbum digital. Lançamento independente. 2013. Disponível em <<https://tullisrennie.bandcamp.com/album/manifest>>. Acesso em: 25 de junho de 2023.
- RENNIE, Tullis. Socio-Sonic: An ethnographic methodology for electroacoustic composition. *In: Organised Sound n. 19 (2)*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 117-124. 2014. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/socio-sonic-an-ethnographic-methodology-for-electroacoustic-composition/5DFAE583BCD59B24F39A730FC46C938C>>. Acesso em 2 de maio de 2023
- RESPIGHI, Ottorino. *Pini di Roma* (partitura). Itália: Ricordi, 1925.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- SCARPA NETO, Orlando. Memória de uma feira. In: *Cotidiano I*. Álbum digital. Lançamento independente, 2018a. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/cotidiano-i>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- \_\_\_\_\_. *Cotidiano I*. Álbum digital. Lançamento independente, 2018b. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/cotidiano-i>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- \_\_\_\_\_. *Cotidiano II*. Lançamento independente. Álbum digital. Lançamento independente, 2018c. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/cotidiano-ii>>. Acesso em 5 de julho de 2023.

- \_\_\_\_\_ *Centro*. Álbum Digital. MI#19. Rio de Janeiro: Música Insólita, 2020a. Disponível em: <<https://musicainsolita.bandcamp.com/album/centro>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- \_\_\_\_\_ *Ciclo de lavagem rápida Bra\_\_emp 5 kg*. Álbum digital. Lançamento independente, 2020b. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/ciclo-de-lavagem-r-pida-bra-emp-5-kg>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- \_\_\_\_\_ Álbum digital. *Chuveiros, ralos e máquinas*. Lançamento independente, 2020c. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/chuveiros-ralos-e-m-quinas>> Acesso em 5 de julho de 2023.
- SCHAEFFER, Pierre. *In search of concrete music*. Tradução de Christine North e John Dack. California: University of California Press, 2012.
- . *Cinq Etudes de Bruits*. In: *Œuvres 1948-1952*. Álbum digital. Paris: Ina GRM, 2023. Disponível em: <<https://pierreschaeffer.bandcamp.com/album/uvres-1948-1952>>, acesso em 2 de maio de 2023.
- SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: *Organised Sound n. 2 (2)*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 107-26, 1997. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/spectromorphology-explaining-soundshapes/A18EBE591592836FC22C20FB327D3232>. Acesso em 2 de maio de 2023
- THOMPSON, Emily. *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925*. In: *The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1 (Spring, 1995)*. Oxford: Oxford University Press, p. 131-171, 1995. Disponível em: <<https://academic.oup.com/mq/article-abstract/79/1/131/1078561?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em 9 de abril de 2023.
- TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- WISHART, Trevor. *Sound Symbols and Landscapes*. In: EMMERSON, Simon (Org.). *The language of electroacoustic music*. Inglaterra: The Macmillan Press LTD, 1986.
- \_\_\_\_\_ *Red Bird*. In: *RED BIRD/ANTICREDOS/VOICEPRINTS*. Álbum digital. Londres: ICR Distribution, 2018. Disponível em: <https://icrdistribution.bandcamp.com/album/red-bird-anticredos-voiceprints>. Acesso em 5 de maio de 2023.



# Rítmica e relações culturais em *Minuano (Six-eight)*, de Pat Metheny

Luan Augusto Langaro Teixeira<sup>1</sup>  
Universidade de Brasília  
luan\_teixeira11@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho procura apresentar uma análise sobre os padrões rítmicos da obra *Minuano (Six-Eight)*, dos compositores Pat Metheny e Lyle Mays, partindo do estabelecimento de uma relação com a música platina, expressa no próprio título da obra. O objeto de estudo é considerado um *standard* do repertório de jazz e pôde verificar-se que, em termos de literatura disponível sobre uma análise da obra, carece de uma aproximação detalhada à sua seção rítmica, bem como uma contextualização do conceito da peça em relação à sua própria composição. A análise foi executada a partir de uma observação do material musical rítmico contido na peça, através de transcrição do mesmo e de conceitos de autores como Cook (2001) e Kolinski (1960). Assim, o material musical intrínseco é utilizado como objeto de significação intercultural, tratando-se de uma análise conceitual da obra a partir de seus padrões rítmicos e concepção estética.

Palavras-chave: Minuano, rítmica, análise, composição

## Rhythmic and cultural relations in *Minuano (Six-eight)*, by Pat Metheny

Abstract: The present work seeks to present an analysis of the rhythmic patterns of the work *Minuano (Six-Eight)*, by the composers Pat Metheny and Lyle Mays, starting from the establishment of a relationship with the music from América Platina, expressed in the very title of the work. The object of study is considered a standard of the jazz repertoire and it could be seen that, in terms of available literature on an analysis of the work, it lacks a detailed approach to its rhythmic section, as well as a contextualization of the concept of the piece in relation to its own composition. The analysis was carried out from an observation of the rhythmic musical material contained in the piece, through its transcription and the concepts of authors such as Cook (2001) and Kolinski (1960). Thus, the intrinsic musical material is used as an object of intercultural significance, forming a conceptual analysis of the work based on its rhythmic patterns and aesthetic conception.

Keywords: Minuano, rhythmic, analysis, composition

---

<sup>1</sup> Bolsista FAP/DF.

## Introdução

O presente artigo foi desenvolvido com o objetivo de elucidar questões referentes a padrões rítmicos a partir do significado simbólico do nome da obra *Minuano*, de Pat Metheny e Lyle Mays, através da análise da obra e sua relação com significados culturais e musicais presentes na região do sul do Brasil e na Argentina, região pertencente ao que se conhece como América Platina<sup>1</sup>. Para isso, faz-se uso de uma abordagem bibliográfica e analítica, onde conceitua-se os parâmetros presentes na obra e suas relações diretas com conceitos correntes ao imaginário platino, estes, de ordem tanto musical, quanto não-musical, procurando construir significados distintos através da obra em questão.

A composição utilizada como referência estabelece dois elementos principais que fazem referência ao espaço platino. O primeiro é o próprio nome da obra. *Minuano* é um termo comum aos habitantes da campanha rio-grandense, por ser também nome de um vento frio e seco que sopra de sudoeste. Já o padrão rítmico da obra, que, em seu tema principal estabelece padrões considerados como *rítmica aditiva* (KOLINSKI, 1960 *apud* SANDRONI, 2001), parte de um compasso em 6/8, expresso entre parênteses também no próprio nome da obra, e se desenvolve a partir de um pulso com três tempos fortes, também podendo ser escrita e interpretada a partir de um compasso em 3/4. Esse padrão estabelece uma ligação clara com ritmos comuns à região platina, como o chamamé, a chacarera e a zamba, a partir dessa ambiguidade entre um compasso binário composto e um compasso ternário. É importante notar que, aqui, falo principalmente da seção executada pela *bateria e percussão* na gravação de estúdio<sup>2</sup> da música. Todavia, noto também alguns pontos em que os outros instrumentos corroboram na afirmação dessa ambiguidade, e pontos em que a melodia se desenvolve ritmicamente de maneira que remete aos ritmos platinos citados acima.

## Influências e relações de sentido

Em música, quando o uso de uma informação prévia é indiscriminado e orienta o ouvinte em um processo de entendimento da obra, a interpretação de sua significação pode sofrer

---

<sup>1</sup> O espaço definido como América Platina refere-se ao espaço banhado pelo Rio da Prata e seus principais afluentes, compreendendo as fronteiras entre Uruguai, Argentina, Paraguai e Brasil (em várias definições encontradas, exclui-se o Brasil desta delimitação). Ao se tratar da inserção do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, do Brasil, a historiografia que dá conta da formação territorial da fronteira brasileira com a Argentina e o Uruguai corrobora com o fato de que, no Rio Grande do Sul, ao longo de trocas culturais, formou-se uma organização espacial cultural sob determinações históricas análogas ao restante da região platina (OSÓRIO, 1995, p. 112). Também destaca-se o texto das historiadoras Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind, *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial* (1996) como referência para a inclusão do Brasil no significado do termo.

<sup>2</sup> Referente ao álbum *Still Life (Talking)*, lançado em 1987, pela Geffen Records.

menos variações em relação à quantidade de pessoas que a escutam, mas ainda sem escapar de interpretações variadas. A audição de quem entende a significação do próprio título da peça abordada aqui volta suas atenções para detalhes da obra que possam corroborar ou não com o sentido embutido da palavra. A procura dessas minúcias que possam confirmar a tese de que o título é realmente uma menção à cultura sul-americana faz aparecer outras particularidades, que também podem acontecer propositalmente ou não. Consoante ao que afirma Eco (2004):

Um texto, uma vez separado de seu emissor (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua emissão (e conseqüentemente de seu referente implícito), flutua (por assim dizer) no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Conseqüentemente, texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo. A linguagem sempre diz algo mais do que seu inacessível sentido literal, o qual já se perdeu a partir do início da emissão textual (ECO, 2004, p.14).

Dessa forma, vai se criando uma rede de possibilidades que permite que se faça esse tipo de relações e que essas relações desenvolvam uma tese de ordem pessoal em um processo de entendimento da obra como um todo, abrindo caminho para que se ouça *Minuano (Six-eight)* já a relacionando com o contexto platino, a partir da informação descrita no título da obra. Dessa maneira, seriam propositais as referências colocadas ao longo da obra ou seriam apenas coincidências composicionais? Em uma visita ao website<sup>3</sup> de Pat Metheny, em uma seção de perguntas e respostas, é possível chegar à uma possível conclusão sobre o processo de composição de *Minuano (Six-Eight)*, em um comentário postado na data de 24 de maio de 1999, pelo próprio Pat, em resposta à pergunta: “Qual foi a sua inspiração para a peça e o que o nome significa?” Pat responde que “esse foi um daqueles temas que a melodia praticamente apareceu para mim. Eu quase nem lembro do processo de escrita dela, ela meio que sempre ‘esteve lá’, ou algo do tipo. O nome é uma palavra portuguesa/brasileira que se refere a um vento forte que vem através do Atlântico, desde a África”. Apesar do vento citado por Pat ter suas origens na região andina (SOUZA, 1939, p. 257), é possível ter uma resposta, mesmo que breve, sobre a intencionalidade do compositor em tais relações entre música, título e contexto.

Chaves (2012), tratando da intencionalidade do compositor, afirma que “a partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais ou pontuais”. Estabelecendo que o processo de composição opera nesses três níveis de decisão simultaneamente, as “decisões pontuais” (CHAVES, 2012, p.239) assumem o lugar de

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=238>. Acesso em 26 mar. 2022

definir critérios ausentes nas decisões ideológicas e nas decisões estéticas. A conceituação desse tipo de decisão pelo autor as infere uma quase aleatoriedade, pois o autor afirma que “momento a momento, decisões quase microscópicas são feitas no correr da atividade criativa” (CHAVES, 2012, p.239). Porém, “seus princípios indicam a possibilidade de desvelar um processo composicional, sempre único, através dos traços de diferentes ordens que o compositor foi deixando pelo caminho ao empreender as suas decisões pontuais”. (CHAVES, 2012, p.240)

Dessa maneira, abre-se um campo para a crítica de gênese em música, advinda da crítica genética literária, principalmente a partir de alguns autores citados por Chaves (2012) que combinam essa crítica com a composição musical. Um deles é Almuth Grésillon, que faz o seguinte questionamento a partir da ideia da gênese de uma obra musical:

Haveria um método comum para analisar a gênese de uma obra musical [...], de um desenho, de uma construção arquitetônica, de uma realização cinematográfica, de uma descoberta científica etc.? [...] O que é inventar? – Eis a questão geral que o olhar genético colocou na ordem do dia, tanto para a criação artística quanto para a descoberta científica (GRÉSILLON, 1994 *apud* CHAVES, 2012, p. 240).

Resumidamente, os autores dessa crítica genética afirmam que, através de rastros deixados pelos autores na composição de um texto (seja do gênero literário ou um texto musical), seria possível analisar os possíveis caminhos tomados e não-tomados pelo autor ao longo do próprio processo criativo, podendo “investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição” (CHAVES, 2012, p. 239). Se analisada com uma gama substancial de material, como manuscritos ou gravações da época do processo de composição, pode ser uma resposta à intencionalidade do autor enquanto ao produto em si e suas características intrínsecas, principalmente em casos em que o próprio autor toma a composição como criada sem um ponto de partida definido.

Através de particularidades e *decisões pontuais* que modificam o material composicional desde o primeiro minuto de sua gênese, a ideia da crítica genética é estudar o caminho e possíveis influências que levaram a composição ao caminho tomado, a revestindo de significado. Todavia, no caso dessa pesquisa em particular, o material encontrado para que se faça uma pesquisa da gênese da composição é relativamente pequeno em contraste aos detalhes que se pretende analisar. Mesmo assim, pode ser tomado como ponto de partida para ao menos entender que o compositor era ciente das relações contextuais que o material musical poderia estabelecer com um determinado contexto cultural.

Portanto, a tentativa aqui não se resume a descobrir as respostas para questionamentos de ordem extremamente pessoal. A tentativa é, através de uma análise do discurso musical

final, ou seja, já definido como objeto fixo, traçar possíveis caminhos entre a peça e possíveis relações culturais extrínsecas ao fato musical, que podem ou não ter inspirado o autor, mas que relacionam o produto musical com esse contexto cultural que, em *senso comum*, é distante do contexto em que se deu a composição por si só.

Sobre o significado musical, Nicholas Cook (2001), em seu artigo intitulado *Theorizing Musical Meaning*, separa os estudos que o investigam em duas vertentes, nomeadamente: formalistas e construtivistas sociais. Para o autor, o grupo das teorias formalistas engloba as abordagens focadas exclusivamente em aspectos exclusivamente pertencentes e intrínsecos à música, como os aspectos formais e estruturais, enquanto o grupo das teorias construtivistas-sociais engloba as abordagens que aceitam a influência do meio social na construção do significado musical das obras. *Theorizing Musical Meaning*, ou *Teorizando O Significado Musical* busca propor um modelo que permita essa construção cultural sem deixar de reconhecer a existência de restrições sobre os significados que qualquer música pode conter sob quaisquer circunstâncias. Desta forma, visa preencher o vazio entre abordagens existentes que entendem o significado musical como inerente ou socialmente construído e aqueles que levam em conta exclusivamente aspectos formais e estruturais.

Dessa maneira, o texto de Cook aparece como na tentativa de manter “tanto a estrutura musical quanto a interação social sob a descrição do significado musical” (OLIVEIRA, 2010, p. 38) com o objetivo de não a reduzir nem a um nem a outro escopo teórico, mas vendo-o surgir a partir de uma interação dinâmica entre as obras e os ouvintes. Dessa maneira, teoria de Cook carrega uma concepção que trata a interpretação da obra por parte do ouvinte como móvel, a partir de um determinado ponto, com essa significação não podendo ser considerada exclusivamente como um fenômeno intrinsecamente musical e, ao mesmo tempo, não pode ser completamente independente da forma musical. Da mesma maneira comenta que “É equivocado falar que a música tem significados particulares; ao contrário ela tem o potencial para significados específicos emergirem sob certas circunstâncias” (COOK, 2001, p. 180). Assim, o processo de interpretação de certas nuances por parte do ouvinte depende de uma bagagem cultural prévia, onde a música, como arte, é passível de olhares sob vários constructos sociais e culturais, não se reduzindo a um só tipo de classificação.

## Rítmica

Para corroborar com essa relação, conceitua-se padrões estabelecidos tanto na música platina quanto em *Minuano*. A *sobreposição de métricas* consiste basicamente e de maneira autoexplicativa em duas métricas ocorrendo ao mesmo tempo, cada uma com suas

particularidades rítmicas. Dessa maneira, é comum também que mencione-se dois pulsos distintos como polirritmia ou polimetria, termos que acabam gerando uma discussão grande em torno de sua definição. Conforme o dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 733) “Polirritmo é a superposição de diferentes ritmos ou métricas”, se caracterizando como um “híbrido contrastivo” (PAULI e PAIVA, 2015, p. 88), pois é compreendido como resultante de uma soma de elementos, mesmo que estes ainda sejam distintos, ou seja, a definição polirritmo faz menção à soma das duas vozes, entretanto tais vozes ainda são reconhecidas como elementos separados.

Consonante a esse conceito, Fridman (2012, p. 5) define a polirritmia como um fenômeno rítmico relativo ao *aspecto vertical*, onde afirma que é possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, porém todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. Para isso, é comum que se utilize de procedimentos como o emprego de quiáteras, hemíolas, ou alguns outros tipos de combinações, como os ciclos encontrados na música africana, por exemplo. (FRIDMAN, 2012, p. 5). Um ponto importante a se destacar da definição do autor é quando menciona a *mesma* fórmula de compasso, deixando claro que, apesar de auditivamente poder parecer que estamos usando uma polimetria (sobreposição de métricas), na teoria a polirritmia é representada dentro de um mesmo sistema métrico.

Já sobre a polimetria, define-se a mesma como como qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma fórmula de compasso, utilizando-se de mais de um sistema métrico, sendo este então um fenômeno também restrito ao aspecto vertical (FRIDMAN, 2012, p. 5). O aspecto polirrítmico, bem como alguns de seus desdobramentos, como síncofes e ostinatos podem ser muitas vezes a característica mais marcante de um ritmo ou gênero musical, exercendo um papel base na criação de importantes contextos culturais e musicais.

A aplicação de conceitos de forma natural e não-intencional em práticas polirrítmicas possui incontáveis anos de história, desde gêneros africanos, passando pelo *jazz* (HOENIG e WEIDENMUELLER, 2009) e alguns gêneros musicais das Américas Latina e Central particularmente das músicas tradicionais e populares do Brasil e de Cuba (PITRE-VÁSQUEZ e ADAMOWSKI, 2013). Essas ideias musicais, principalmente os ostinatos<sup>4</sup> e

---

<sup>4</sup> “Frase ou motivo que se repete continuamente ao longo de uma composição musical”. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ostinato>. Acesso em 29 mai. 2022.

claves<sup>5</sup> nos levam a um interessante conceito relativo ao tema, observado por Kolinski (*apud* SANDRONI, 2001, p. 24). Tal conceituação faz menção à distinção entre o que o autor considera como *rítmica divisiva* e *rítmica aditiva* (JONES, 1959; NKETIA, 1975; AROM, 1985). Os padrões rítmicos considerados divisivos “dividem a sua duração em valores iguais” (KOLINSKI *apud* SANDRONI, 2001, p. 24) e em um aspecto não-vertical, utilizando-se somente de uma linha rítmica e não apresentando uma clave característica que faça uso de recursos exteriores a ela. Já a rítmica africana (op. cit.), bem como todos os seus desdobramentos históricos e heranças rítmicas nas Américas – como citado anteriormente – pode ser considerada aditiva, pois é formada de elementos que se somam, assim saindo de unidades menores que, agrupadas, formam outras unidades, que podem não possuir um divisor comum, como é o caso de 2 e 3.

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que dividindo-se sempre por dois, são equivalentes a duas colcheias, quatro semicolcheias, etc. [...] compassos compostos como 6/8 ou 9/8, as unidades de tempo são ternárias e representadas por semínimas pontuadas [...]. Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas ou três pulsações [...]. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana (SANDRONI, 2011, p. 24).

Dessa maneira, é importante citar o papel da percepção auditiva no processo de apreciação musical, o qual possui papel imprescindível na interpretação de uma peça musical. No que tange ao ritmo, esse processo interpretativo fica sujeito a variações agógicas que indicam uma ou outra interpretação dos pulsos fortes da música. Um exemplo disso é o conceito de acentuação subjetiva (LONDON, CROSS e HIMBERG, 2006, p. 1641), o qual entende por acentuadas as notas dentro de um padrão rítmico com duração mais longa do que as outras, ainda dentro do mesmo padrão, as quais são tratadas subjetivamente como anacruses. Sobre o conceito, os autores explicam:

[...] Um princípio aceito de pesquisa sobre a percepção rítmica e cognição é que os elementos relativamente longos e/ou finais em uma série de tons são percebidos como acentuados (Povel e Okkerman 1981; Jones 1987; Johnson-Laird 1991, Drake e Palmer 1993). Esses acentos agógicos ou terminais têm fortes implicações métricas, pois podem marcar tanto a fase como o período de níveis métricos superiores. Por exemplo, em melodias compreendendo uma figura repetida curto-curto-longo (CCL), os

---

<sup>5</sup> Possui a mesma característica rítmica do ostinato, porém com ênfase na caracterização de um gênero musical. É um “padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante -, e que designa a característica de determinado gênero musical”. Disponível em <https://www.blogsouzalima.com.br/o-que-e-clave/#:~:text=O%20termo%20clave%20representa%20um,caracter%C3%ADstica%20de%20determinado%20g%C3%AAnero%20musical>. Acesso em 29 mai. 2022.



Em complemento, há, ao lado do andamento, o qual indica que a semínima deve ser tocada a 156 BPMs, uma inscrição entre parênteses contendo a informação *even eights*, uma *quase* redução de *even eight-notes*. Essa indicação, a qual significa que as colcheias devem ser tocadas precisamente com uma distância igual entre elas, é crucial em um *songbook* de um artista que tem no *jazz* o seu gênero principal, evitando que a linguagem possa remeter ao *jazz swing*<sup>7</sup>.

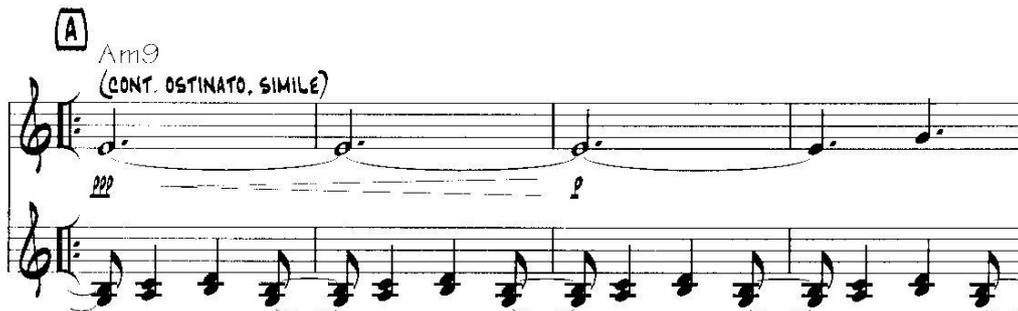
Fig. 2 - Swing



Fonte: do autor

É também notável o acompanhamento da mão esquerda no piano, que acontece no que chamarei de parte A da obra, sempre no contratempo. Essa ideia, juntamente com a observação das colcheias sendo tocadas sem *swing*, acentua três principais tempos dentro do compasso, sendo eles sempre o contratempo dos tempos 1, 2 e 3, conferindo indiscutivelmente uma ideia sonora que remete muito mais à uma interpretação em 3/4, como está na partitura, do que em 6/8.

Fig. 3 - Ostinato parte A



Fonte: METHENY, 2001, p.214

Nota-se que, no *songbook* de Pat Metheny do qual foi tirada essa partitura, apesar de dar sempre a entender que são as duas mãos do piano divididas em duas pautas, a pauta de cima corresponde à uma melodia cantada e a de baixo ao acompanhamento. Para isso, é colocado acima do segundo sistema, aqui representado na segunda imagem da partitura, a informação *cont. ostinato simile*, indicando que o ostinato presente nos 4 primeiros

<sup>7</sup> Para possíveis maneiras de definir o termo jazz, ver *Three approaches to defining jazz*, de Gridley, Maxham e Hoff (1989). Disponível em <https://www.jstor.org/stable/741817>, acesso em 20 mai. 2023.

compassos deve continuar sendo tocado durante todo o trecho. Especificamente sobre a percussão, ela começa a aparecer na peça somente no compasso 74 da introdução, onde é possível escutar um *shaker* executando a seguinte célula rítmica:

Fig. 4 - Célula rítmica da percussão em 6/8



Fonte: do autor

É possível notar que, a partir da transcrição feita com base na audição da obra em si, a fórmula de compasso escolhida foi o 6/8, a qual concorda com o título da composição e a ideia geral do autor, porém difere do expresso em seu *songbook*. Em uma transcrição otimizada para a fórmula de compasso 3/4, a divisão rítmica ficaria assim:

Fig. 5 - Célula rítmica da percussão em 3/4



Fonte: do autor

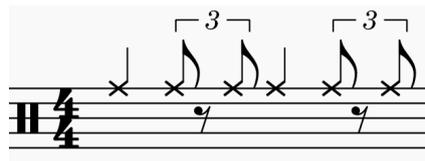
Nessa divisão, tanto em uma métrica binária composta quanto em uma métrica ternária, as duas semicolcheias colocadas no e do tempo 1 em 3/4, ou no segundo tempo do compasso em 6/8, são executadas em instrumentos de percussão que colocaremos como sendo de timbre agudo, dentro de uma classificação onde os instrumentos agudos são representados na bateria pelos pratos, os instrumentos de timbre médio são representados principalmente pela caixa e suas possibilidades sonoras (como *rimshots* e toques na borda, por exemplo), e os instrumentos graves pelos outros tambores, principalmente pelo bumbo.

Sendo assim um *shaker*, instrumento de timbre mais agudo, auditivamente, o qual se parece a um *chimbal* ou *prato de condução*, possui a mesma função das peças da bateria citadas. A subdivisão de um tempo em quatro notas, ou seja, em semicolcheias, e a execução da primeira, da terceira e da quarta, resulta em um padrão rítmico que vou representar como 2-1-1, a partir da duração das notas em relação à sua subdivisão.

No *jazz*, o qual é um ritmo que além de tudo, é de matriz africana, de onde herda alguns traços polirrítmicos que perduram desde sua gênese como ritmo/gênero independente até expressões jazzísticas atuais – as quais estão em constante transformação – perdura-se

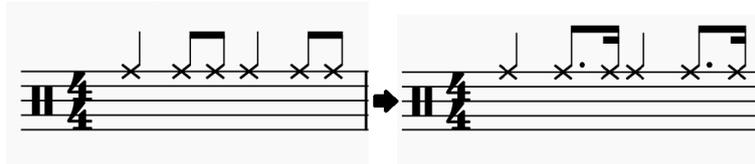
uma dúvida quanto à escrita dessa subdivisão. Na sua célula rítmica básica, tocada no prato de condução da bateria (o qual pode ser comparado ao *shaker* do excerto acima), o *jazz* encontra um paradigma sobre sua divisão e escrita correta, a qual é impossível de ser notada de uma maneira inteiramente satisfatória (BELLEST e MALSON, 1989, p. 17). A seguir, a imagem com o tempo dividido em tercinas mostra a maneira mais comum de se notar a condução no jazz, as outras, mostram outras maneiras de se escrever, mas que tem como objetivo uma execução parecida com a primeira.

Fig. 6 - Condução de jazz em tercinas



Fonte: do autor

Fig. 7 - Conduções de jazz com escrita adaptada

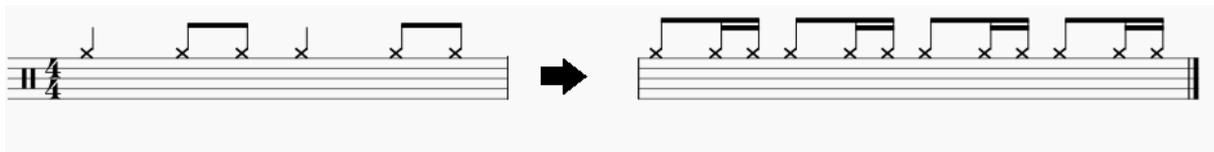


Fonte: do autor

Quando postas em ação e interpretadas em um contexto de performance pelos músicos, estas diferentes formas de escrita normalmente giram em torno de um fraseado de subdivisão ternária, no entanto, dependem bastante do andamento da música, podendo sofrer um processo de *binarização da subdivisão*, o qual ocorre ou por opções técnicas, ou por um fraseado que soe mais natural ao andamento em que se executa a música. Ou seja, o *feeling* da tercina de semínima seguida da tercina de colcheia se perde, e ao analisarmos de forma mais minuciosa, percebemos que acaba transformando-se em uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia. Além disso, é comum também que se condense toda a condução em grupos de 3 notas, sempre observando o padrão 2-1-1, vide figura abaixo, onde o primeiro padrão corresponde ao primeiro processo de escrita da Figura 10, e, ao sofrer as alterações descritas acima, evolui para a subdivisão proposta na obra, a qual é escrita no que se conhece como *doubletime*.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Um ritmo tocado no dobro da velocidade do anterior, ou com as proporções rítmicas obedecendo o mesmo pulso mas com o tempo das figuras utilizadas reduzido pela metade, o que confere o dobro da velocidade ao mesmo ritmo.

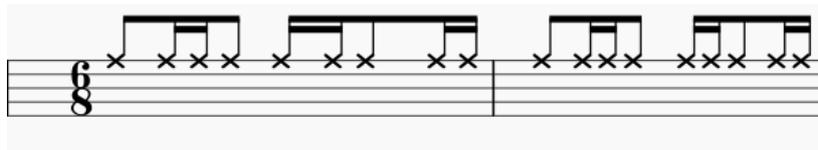
Fig. 8 - Alterações na subdivisão



Fonte: do autor

Um fator importante de notar é que, ao longo da introdução da música o padrão rítmico executado pela percussão acentua mais ainda a divisão mencionada acima, dando mais sentido à comparação com a célula rítmica da condução do *jazz swing* na bateria, por exemplo. A partir disso, esse padrão 2-1-1 passa a não se restringir mais a um tempo específico do compasso, se tornando um padrão de condução, dando a ideia de um ostinato, vide figura abaixo.

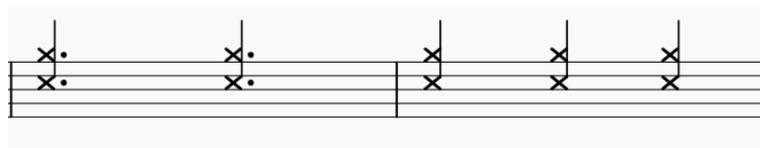
Fig. 9 - Padrão 2-1-1



Fonte: do autor

A notação desse ostinato já está diretamente transcrita em uma pauta correspondente a bateria, pois após a parte A da introdução, no compasso 142, o prato de condução inicia a executar essa mesma célula rítmica. Além disso, é interessante notar a dualidade do 6/8 x 3/4 nos primeiros compassos em que a bateria entra, antes dessa célula descrita acima, caracterizando assim uma ideia rítmica progressiva.

Fig. 10 - Compassos 140 e 141



Fonte: do autor

É nítida a ambiguidade das maneiras em que a música pode ser contada ou sentida a partir da figura acima. Logo após, ocorrem adições de instrumentos como claves e a caixa da bateria sendo tocada na borda, adicionando uma sonoridade de timbre médio aos instrumentos de percussão. Essa ideia rítmica se mantém por praticamente toda a peça, com improvisos e mudanças pontuais, mas que não representam uma variação significativa no motivo rítmico principal da peça, mas sim acentuam ainda mais a característica jazzística do material musical, onde um padrão rítmico padronizado não é exatamente comum. A ideia

principal da bateria e da percussão para o que se segue da peça são as seguintes, acontecendo progressivamente.

Fig. 11 - Células rítmicas da percussão



Fonte: do autor

Essa figura rítmica utilizada como *drive* rítmico da seção percussiva assemelha-se aos exemplos citados mais acima, dando a entender que o pensamento dos músicos deve basear-se em um padrão de jazz tradicional adaptado para um compasso em 3/4. Porém, ao longo do desenvolvimento do tema percebe-se sutis acentuações que ocorrem esporadicamente na quarta colcheia do compasso, evidenciando um *backbeat* de compasso binário. Além disso, é perceptível que o piano executa uma clave rítmica que se assemelha com algumas claves utilizadas na chacarera argentina.

Fig. 12 - Célula rítmica executada pelo piano



Fonte: do autor

Fig. 13 - Clave rítmica de chacarera 1



Fonte: do autor

Fig. 14 - Clave rítmica de chacarera 2



Fonte: Mola (2016)

Dessa forma, caracteriza-se uma sobreposição de ideias rítmicas que ocorrem entre piano e percussão. Já na melodia abaixo, extraída do songbook do compositor, destaco a melodia principal do tema, que se desenvolve em um pulso binário composto. Nota-se que as notas em que a melodia repousa normalmente estão na primeira e quarta colcheia do compasso, quase sempre precedidas por uma nota na colcheia imediatamente anterior, assemelhando-se também ao padrão de clave da chacarera, expresso acima. Além disso, é perceptível que a escrita da melodia no songbook obedece um padrão que dá a entender que a música realmente deve soar em 6/8, agrupando as notas em 2 grupos de 3 notas cada. Da maneira inversa, o acompanhamento é escrito obedecendo um padrão utilizado em compassos de 3/4, além de utilizar a figura de semínima como unidade de tempo da frase que executa, em vez da acentuação de colcheia pontuada, que acontece na melodia.

Fig. 15 - Melodia *Minuano*

The image displays a musical score for 'Melodia Minuano'. It consists of two systems of music. The first system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melody line and a bass line. Above the melody are five chords: Bm7, F#m9, Bm7, F#m9, and Bm7. Below the melody is the text 'm. (CONT. OSTINATO SIMILE)'. The second system also has a treble clef and the same key signature. It features a melody line and a bass line. Above the melody are four chords: F#m9, F#maj7, G, and F#maj7.

Fonte: METHENY, 2001, p.218

É possível comparar o exemplo acima com a canção *Mercedita*, tradicional canção em ritmo de chamamé, compartilhada pelo folclore argentino e sul rio-grandense. Nela, apesar da anacruse que antecede a melodia desenvolver-se partir de um pulso ternário, nota-se no tema um padrão melódico repetitivo que acentua a primeira e a quarta colcheia do compasso, conferindo à melodia uma rítmica característica de um compasso binário composto.

Fig. 16 - Melodia de *Mercedita*



Fonte: do autor

Em contraponto, o acompanhamento de *Mercedita* desenvolve-se da exata mesma maneira que o exemplo de Pat Metheny, com grupos de semínimas divididas igualmente em 3 tempos do compasso. Dessa forma, gera-se um padrão rítmico conhecido como 3:2, em que se sobrepõe uma métrica binária sobre uma métrica ternária. Nas próximas imagens, exemplifico primeiramente *Minuano* e depois *Mercedita*, subtraindo notas de passagem da melodia, assim obtendo de forma mais enfática essa sobreposição de métricas citada acima.

Fig. 17 - Melodia de *Minuano* adaptada



Fonte: do autor

No exemplo acima, há no sexto e oitavo compasso uma antecipação da nota do próximo acorde, mas que não interfere no sentido polimétrico geral do trecho. Abaixo, nota-se também a anacruse já mencionada dividida em três pulsos iguais.

Fig. 18 - Melodia de *Mercedita* adaptada



Fonte: do autor

É possível, além de tudo, notar através de audições das peças citadas essas semelhanças, que, apesar de serem a priori pertencentes a contextos culturais distintos, se inter-relacionam através de conceitos utilizados em comum.

## Considerações finais

Considerando a análise do material da seção rítmica/percussiva da peça e a dualidade entre as duas métricas presentes, além das informações pré-existentes, é possível traçar um comparativo em cada parâmetro expresso na obra. Além disso, podemos entender que uma música feita a partir de variadas influências culturais, pode ser interpretada de diferentes maneiras em diferentes grupos sociais. Se esse conceito vale para a obra musical como um todo, vale também para quaisquer elementos que a compõem.

Pode-se afirmar que é impossível fazer uma audição à primeira vista de qualquer obra musical sem embarcar em certos critérios que transformam a maneira como a escutamos. Alguma informação prévia sempre vai remeter a um processo de audição, sendo assim dissociado esse processo de uma interpretação parcialmente orientada. Quando a escuta é feita sem conhecer compositor, estilo, instrumentação, ou qualquer outra informação, a própria música vai dando pistas ao longo da audição e a cada segundo temos mais informação prévia para nos orientar no processo de audição, dessa forma, considerar a obra inteira sem algo que oriente o processo auditivo se torna algo não praticável.

A significação ocorre a partir do momento que se há conhecimento prévio para fazer acontecer. É preciso entender que o título se refere à cultura sul-americana, para saber do que se está falando, entender a relação de Pat Metheny com o Brasil e a América do Sul para criar uma ideia de intenção do compositor, entender que a cultura musical presente principalmente nos países em que o *Minuano* acontece é rica em ritmos em 6/8. Mais além, entender que a métrica da própria obra deixa uma brecha para entendermos a sua fórmula de compasso tanto em 3/4 quanto em 6/8, da mesma maneira que os ritmos que acontecem na América do Sul.

Ou seja, é uma rede de processos que, através da análise da peça se desenvolvem e se relacionam com o seu meio, transformando a música não só em um processo que ocorre no tempo, mas que ocorre e tem consequências e causas no espaço, sendo reflexo direto (ou às vezes indireto) da cultura e do contexto que está inserida, porém reflexo esse que é expresso em uma intensidade diretamente proporcional à uma gama de experiência cultural e significação prévia do ouvinte, a qual varia e é impossível de classificar quantitativamente, tornando o processo de interpretação, apesar de possuir interferências, estritamente pessoal. Assim, com traços composicionais que variam a sua possível interpretação a partir da composição em si, a peça pode residir em dois imaginários distintos, com significados distintos, a partir do mesmo material musical.

## Referências

- AROM, Simha. Polyphonies et polyrythmies d’Afrique Centrale, Paris: SELAF. 1985.
- BELLEST, Christian; MALSON, Lucien. Jazz. Campinas: Papirus, 1989.
- CHAVES, Celso L. G. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: *Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética* (p. 237-245). Porto Alegre, 2012.
- COOK, Nicholas. Theorizing musical meaning. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, 2001, p. 170-195.
- ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. XIII – 19, 2004.
- FRIDMAN, A.L. Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. *Revista DAPesquisa*. Vol.8, p. 355-371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.
- GRÉSILLON, Almuth. Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes. Paris: Presses Universitaires de France. 258p. 1994.
- HOENIG, Ari; WEIDENMULLER, Johannes. Intro to Polyrhythms: Contracting and Expanding Time Within Form, Vol. 01. Pacific: Mel Bay Publications, 2009.
- JONES, A.M. *Studies in African Music*, 2 vols., Londres: Oxford University Press, 1959.
- KOLINSKI, Mieczyslaw "Review of Studies in African music by A.M. Jones", *The Musical Quarterly*, XLVI/1, p. 105-110. 1960.

- METHENY, Pat. Pat Metheny Songbook. New York. Ed. Hal Leonard, 2001
- N'KETIA, J.H.K. The music of Africa, Londres: Victor Gollanz, 1975.
- OLIVEIRA, Luis F. A emergência do significado em Música. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2010.
- OSÓRIO, Helen. O Espaço Platino: fronteira colonial no século XVIII. In: CASTELLO et al (org.) Práticas de Integração nas Fronteiras: temas para o Mercosul. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp.110-114, 1995.
- PAULI, E.; PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15 - n.1, p. 87-103, 2015.
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo; ADAMOWSKI, Fernanda. O time-line como ferramenta analítica para o samba viaduto Santa Efigênia (1978) de Adoniram Barbosa. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.
- REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial. São Leopoldo: UNISINOS, 1996. 212p.
- SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SANDRONI, Carlos. O Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SOUZA, B. Dicionário da terra e da gente do Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

# Sobre a abundância de coisas, palavras e músicas

Cassiano de Almeida Barros  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
[cassiano.barros@ufrn.br](mailto:cassiano.barros@ufrn.br)

Resumo: Em 1606, o músico alemão Joachim Burmeister publicou em Rostock sua poética musical com o objetivo de sistematizar o processo criativo musical, constituir material didático para a escola latina onde atuava, difundir esse conhecimento e preservar as práticas musicais vigentes. Esse tratado é reconhecido pela originalidade da sistematização que propõe e que iniciou uma tradição especificamente luterana de escrita, leitura e interpretação musical, baseada na estreita relação entre poesia e música. Para a formulação dessa sistematização, Burmeister tomou como ponto de partida a ideia de que o espaço da elaboração musical seria aquele da *compositio* elocutiva das palavras e que essa mesma elaboração devia ser proporcional ao estilo das palavras, de maneira que a música resultante contribuísse para torná-las mais persuasivas. Nesses termos, podemos compreender que os diferentes estilos musicais se caracterizariam, em parte, por diferentes estilos poéticos e, em parte, pelas formas particulares de elaboração musical deles, codificadas retoricamente pela tratadística existente. Em seu *Musica Poetica*, Burmeister categorizou uma série de artifícios e técnicas musicais baseando-se nas referências mais próximas e comuns de seu tempo, dentre as quais destaco o *De utraque verborum ac rerum copia* (1512) de Erasmo de Roterdã. Assim como Erasmo reformulou e atualizou em seu tratado os preceitos relativos à abundância de pensamentos e palavras, Burmeister reformulou e atualizou, para o contexto luterano, os preceitos relativos à abundância de artifícios musicais. Neste artigo, proponho analisar as relações entre o tratado de Burmeister e o de Erasmo, investigar o caminho das ideias que os unem, suas aproximações e distanciamentos, e conhecer os fundamentos daquilo que se convencionou chamar desde o século XVII de retórica musical.

Palavras-chave: Joachim Burmeister, Erasmo de Roterdã, Poética Musical, Retórica Musical.

## On the abundance of things, words and music

Abstract: In 1606, the German musician Joachim Burmeister published his musical poetics in Rostock with the aim of systematizing the musical creative process, constituting didactic material for the Latin school where he worked, disseminating this knowledge and preserving current musical practices. This treatise is recognized for the originality of the systematization it proposes and which initiated a specifically Lutheran tradition of music writing, reading and interpretation, based on the close relationship between poetry and music. For the formulation of this systematization, Burmeister took as a starting point the idea that the space of musical elaboration would be that of the *elocutive compositio* of the words and that this same elaboration should be proportional to the style of the words, so that the resulting music would contribute to make them more persuasive. In these terms, we can understand that the different musical styles would be characterized, in part, by different poetic styles and, in part, by the particular forms of their musical elaboration, rhetorically codified by the existing treatises. In his *Musica Poetica*, Burmeister categorized a series of artifices and musical techniques based on the closest and most common references of his time, among which I highlight the *De utraque verborum ac rerum copia* (1512) by Erasmus of Rotterdam. Just as Erasmus reformulated and updated in his treatise the precepts relating to the abundance of thoughts and words, Burmeister reformulated and updated, for the Lutheran context, the precepts relating to the abundance of musical artifices. In this article, I propose to analyze the relations between Burmeister's and Erasmus' treatises, to investigate the path of ideas that unite them, their similarities and differences, and get to know the foundations of what has been conventionally called musical rhetoric since the 17th century.

Keywords: Joachim Burmeister, Erasmus of Rotterdam, Musical Poetics, Musical Rhetoric.

## Introdução

Joachim Burmeister (1564-1629) foi um músico alemão que viveu na cidade de Rostock, onde trabalhou como mestre de capela e professor na escola local (RIVERA; RUHNKE, 2001). Entre 1599 e 1609, Burmeister publicou cinco tratados dedicados à teoria, à prática e à poética musical, que se consolidaram como marcos importantes da tratadística germânica, especialmente aqueles dedicados à poética musical. Esses últimos se destacam pelas ferramentas de exegese da produção musical da época, concebidas para atender às demandas de formação musical para a vida religiosa de orientação luterana (BURMEISTER, 1993, p. 6, 7), alinhando o exercício religioso da música ao exercício religioso da Palavra. Em que pese ao elevado grau de especialização desses textos, eles poderiam tanto contribuir para a educação de novos músicos quanto para a educação das comunidades de fiéis, que tinham acesso à instrução musical por meio das escolas latinas luteranas [*Lateinschule*].

A compreensão desses textos de Burmeister a partir de seus próprios termos, ou mais precisamente, a partir de uma perspectiva hermenêutica, é uma tarefa desafiadora, pois demanda a recuperação de seu contexto de produção, referências e horizonte de sentido. De fato, os textos trazem poucas referências textuais a outros músicos e agentes sociais e culturais de seu tempo, mesmo estabelecendo diálogo com eles, o que torna essa tarefa de compreensão mais difícil. Dentre as referências implícitas e explícitas apontadas pelo musicólogo Benito V. Rivera (1936-2020), que traduziu o tratado Poética Musical [*Musica Poetica*] (1606) de Burmeister do latim para inglês, destaco aquela que talvez seja a menos explorada e desenvolvida, a do teólogo Erasmo de Roterdã (1466-1536), pela contribuição que ela pode aportar para a compreensão dos textos e ideias de Burmeister e para a compreensão do repertório musical a que ele se refere. Dentre as diversas obras de Erasmo que circularam no ambiente luterano no final do século XVI, cabe destacar o Sobre a abundância de palavras e de coisas [*De utraque verborum ac rerum copia*] (Paris, 1512), cuja trajetória de recepção a situa nos currículos das escolas latinas, especialmente por meio de contrafações como aquela escrita pelo teólogo Lucas Lossius (1508-1582), professor de Burmeister na escola latina de Lüneburg, denominada Questões dialéticas e retóricas de Felipe Melancton e os Preceitos de Erasmo de Roterdã [*Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*] (Nuremberg, 1545).

Enquanto o texto de Erasmo e suas contrafações tratam da variedade e da abundância [*copia*] das formas de expressão verbal, Burmeister trata da variedade e da abundância das formas de expressão musical, codificando procedimentos, técnicas e artifícios. Em ambos os casos, o emprego das técnicas produtoras de variedade e abundância tinha como fim a

representação da elegância na comunicação, que se materializava numa certa equivalência entre a forma da comunicação e a dignidade dos interlocutores, da coisa comunicada e das circunstâncias da comunicação. Essa forma, definida nos termos de uma convenção social, era escolhida pelos interlocutores a partir do conjunto dos verossímeis válidos difundidos em manuais e livros de instrução utilizados nos processos de ensino, como os livros de Lossius, Erasmo e Burmeister. Em essência, ambos buscavam codificar os usos válidos e possíveis das linguagens que operavam, habilitando seus leitores e aprendizes para as práticas sociais vigentes. O que dizia Erasmo sobre essa variedade e abundância [*copia*] na comunicação verbal? E o que dizia Burmeister sobre essa mesma variedade e abundância [*copia*] na música associada a essa comunicação verbal em seu tratado Poética Musical [*Musica Poetica*]? Como as ideias de Erasmo e Burmeister se relacionam? São essas perguntas que esta reflexão busca responder. Parto da consideração da música no contexto luterano seiscentista como forma de reconstituir o contexto de origem das ideias para, em seguida, tratar propriamente delas a partir das formulações de um e outro autor, suas relações e possibilidade de compreensão.

## A música no contexto luterano seiscentista

O tratado Poética Musical, publicado em Rostock em 1606, é o terceiro e último de uma série de publicações de Burmeister dedicadas à descrição dos processos criativos da música. Por sua posição nessa série, ele representa a última versão das ideias formuladas pelo autor sobre esse tema e, por isso, servirá de referência para as considerações dessa reflexão. Trata-se de um texto de natureza escolar, concebido para a formação inicial em composição musical de estudantes da Escola Latina [*Lateinschule*] da cidade de Rostock. Considero importante destacar, dessa proposta de ensinar, os princípios da criação musical, os valores que lhe subjazem, em particular, o valor da música e de sua poética no contexto das Escolas Latinas luteranas.

Inicialmente, recupero de seu horizonte de sentido o manifesto escrito por Martinho Lutero (1483-1546) dirigido “Aos Conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs”, publicado em 1524, no qual o autor propôs que as escolas oferecessem aos jovens e crianças atividades prazerosas, que os cativassem e lhes proporcionassem prazer. Dentre essas atividades, destaca o cantar e estudar música (LUTERO, 1995, p. 319). Certamente, o prazer a que ele se referia deveria ser edificante e formador do espírito. E a música não é destacada como uma espécie de atividade lúdica dentre tantas outras, mas sim como aquela de maior valor, porque trazia consigo as palavras

de origem divina, se oriundas das Sagradas Escrituras, ou inspiradas nelas, e que determinavam o sentido e a finalidade da expressão artístico-musical.

A consideração de Lutero pela música, especificamente aquela de natureza vocal e religiosa, e o lugar que ela ocupou nos âmbitos social e religioso da Reforma, resultam, em parte, da associação dessa música com a Palavra e o valor dessa última como único meio de acesso, promoção e exercício da fé cristã, sintetizado no epíteto latino *sola Scriptura* (cf. BARROS, 2020, p. 7). Por outro lado, essa consideração se fundamenta na reconhecida capacidade da música de penetrar a alma humana e afetá-la fortemente, ou seja, de promover a persuasão (BARROS, 2020, p. 20-21).

Se, como nos lembra Hansen, “a tese luterana da *sola scriptura* foi materialmente condicionada pela imprensa” (HANSEN, 2019, p. 57) e reforçou o valor da palavra como símbolo gráfico, acessível por meio da leitura e estudo solitários, o valor da palavra como símbolo sonoro, acessível por meio de preleções, pregações, cultos, celebrações e outras atividades sociais coletivas, não foi negligenciado. Pelo contrário, foi deliberadamente enaltecido e empregado em favor da causa religiosa, especialmente quando associado à música.

Nesses termos, diz Lutero que os profetas e patriarcas “produziram muitos hinos e salmos nos quais a palavra e a música se unem para mover as almas dos ouvintes” (LUTERO, 1979, p. 323) e que o exemplo deles deveria ser seguido pelos fiéis de sua igreja. Além disso, destacou que “o dom da linguagem combinado com o dom da música foi dado apenas ao homem para que ele soubesse que ele poderia louvar a Deus com palavras e música, isto é, proclamar a Palavra de Deus por meio da música e ministrar doces melodias com palavras” (LUTERO, 1979, p.324). A professora Mônica Lucas acrescenta que:

foi na pena de escritores luteranos do início do século XVII que a música e a palavra se aproximaram de maneira sistemática, de modo que a primeira passou a ser entendida como arte instrutiva, deleitável e comovente, sujeita a regras gramáticas e retóricas. Nesse processo, obras antigas revalorizadas durante o humanismo, em especial a Retórica aristotélica, o *De Oratore* de Cícero e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano passaram a ser entendidas como fontes normativas também para a composição e a interpretação musicais (LUCAS, 2014a, p. 130).

Por essas razões, a música ocupou lugar de destaque no ofício e nas escolas luteranas, como forma simbólica de representação dos discursos e narrativas religiosas e como instrumento de formação e persuasão a serviço da conversão, do catecismo e do bem comum. A esse respeito, Lucas esclarece ainda que:

Após as línguas clássicas, a disciplina mais estudada nas escolas luteranas setecentistas era a música. Não há dúvida de que os estudos de música nestas

instituições seguiram a mesma orientação das letras, tendo sido, como estas, fortemente influenciados por ideias humanistas. No currículo das *Lateinschulen*, a música estava relacionada à teologia, à ética e à retórica, que constituíam - como mostram as ordenanças escolares - as bases do ensino luterano (LUCAS, 2014b, p. 81-82).

Lutero incentivou a produção e a prática musical em sua igreja, assim como a circulação dessa produção e os meios para sua compreensão, seja através de publicações, seja através de atividades escolares e religiosas. Nos currículos das Escolas Latinas, encontramos diretrizes claras, ainda que sucintas, para o ensino da música, como aquelas presentes na Ordenança que Johannes Bugenhagen (1485-1558) formulou para o principado de Braunschweig, e naquela que Phillip Melanchton (1497-1560) formulou para o principado da Saxônia, ambos em 1528. Aí, aparecem indicações de que as atividades musicais fossem diárias, em grupos mistos formados por crianças e jovens, dirigidas à prática do canto polifônico, simples e figurado, de repertório em latim e alemão (VORMBAUM, 1860, p. 6, 8, 16).

Ainda que essas referências não fossem rigorosamente e uniformemente seguidas em todas as escolas, como assevera Schünemann (apud BUTT, 1994, p. 2), essa inserção da prática musical no currículo escolar fomentou sistematizações do conhecimento musical e a produção de muito material didático para ensiná-lo, e é no conjunto dessa produção que encontramos o *Poética Musical* de Burmeister.

O aparecimento dos tratados sobre poética no conjunto da formação em prática musical ocorre ainda no século XVI, com textos de Johannes Galliculus (ca. 1490- ca. 1550), Heinrich Faber (ca. 1500-1552), Andrianus Petit Coclico (1499-ca. 1562), e Gallus Dressler (1533-ca. 1580), dentre outros. Esses tratados delimitam âmbitos específicos para a teoria, a prática, e a poética musical, como podemos constatar na definição de Dressler:

[A poética musical] é a arte de compor um poema musical. Distingue-se das partes restantes da música. A *theorica* examina atentamente, a *practica* canta. Esta [a poética] verdadeiramente compõe novas harmonias, e resta a obra completa mesmo depois de morto seu autor. A poética musical é dupla, evidentemente o contraponto improvisado e a composição. O contraponto improvisado (como o mesmo nome indica) é a pronúncia improvisada por diferentes vozes, extemporânea e instigada sobre o canto de alguém. Esta é a mais usual junto aos estrangeiros do que conosco, e que depende mais dos usos/costumes do que das regras [originadas a partir da composição] e que carece de menos vícios [deixada aqui para se tratar da composição], pois não se registra por escrito e não é comum transmiti-la aos estudantes<sup>1</sup> (DRESSLER, apud FORGÁCS, 2007, p. 70-73, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> Original: “[Quid est musica poética?] Est ars fingendi musicum carmen Differt a reliquis Musicae partibus. Theorica considerat, practica canit. Haec vero novas harmonias componit, et opus absolutum vel authore mortuo post se

Nesta definição, Dressler especifica a poética musical pelo ato produtivo sistemático – uma vez que se trata de uma arte –, e pela qualidade do produto, pois se trata de um poema musical formado de harmonias, completo e acabado, que se registra por escrito, é orientado por preceitos e, no contexto das escolas luteranas, é também ensinado.

Cerca de 40 anos depois de Dressler, Burmeister atualiza esta definição, de acordo com seus propósitos, nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de melopoeia, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos<sup>2</sup> (BURMEISTER, 1993, p. 16-17, tradução nossa).

Nesta definição, a poética musical é concebida como um tratamento harmônico, ou, a partir das convenções de Burmeister, como uma elaboração polifônica formada a partir da combinação de diferentes vozes. Essa elaboração depende do conhecimento das regras de sintaxe musical, que orientam as combinações de sons e a formação e caracterização de distintas linhas melódicas, conjugando sons melódicos em harmonias [*coniungendo sonos melodiarum in harmoniam*]. Além disso, essa elaboração harmônica cumpre a função de adornar a poesia a que ela é associada e, nessa condição de ornamento, seu uso é regulado pelo princípio do decoro, ou seja, pela proporção entre a dignidade da ideia, sua representação verbal e seu ornamento musical, relacionadas com as condições de recepção da obra. A causa final dessa ornamentação musical é o movimento da alma e do coração, mais especificamente, a persuasão para as causas pretendidas, neste caso, de natureza religiosa.

A ideia da música como ornamento da palavra não é uma invenção de Burmeister, mas sim uma constante nesses tratados, senão de forma explícita, pelo menos de forma implícita. De fato, encontramos já nos prefácios de Lutero para os hinários protestantes a ideia de que as formulações polifônicas, mesmo aquelas elaboradas em contraponto simples, isto é, à proporção de nota contra nota, seriam já consideradas ornamentações de uma forma mais simples de canto, a monodia (LUTERO, 2016a, p. 481; 2016b, p. 482). Da mesma forma,

---

relinquit. Poetica musica duplex est, videlicet sortisatio et compositio. Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsa supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud exteros [magis] usitatior est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat [et oriatur ex compositione] minimeque vitiis careat [omissa hac ad compositionem accedamus] nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.”

<sup>2</sup> Original: “Musica Poetica, quam Euclides melopoeia nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.”

poderíamos considerar essa mesma monodia como uma espécie de primeira ornamentação musical, que substituiria a melodia resultante da pronúncia do texto por uma outra para tornar esse texto mais persuasivo. Assim, tomando a melodia da pronúncia como modelo, o compositor poderia produzir novas melodias e, dessas, poderia conjugar novas harmonias, de acordo com as ideias presentes nos textos, amplificando proporcionalmente a dimensão sonora deles conforme as aparências de verdade consideradas válidas.

Em seu *Compedium Musices Descriptum*, publicado em Nuremberg em 1552, Adrianus Coclico descreve um elevado gênero de músicos como aquele que sabe ornamentar:

Existem músicos excelentes, e que reinam entre todos os demais, que não se limitam às atividades do ensino, mas que reúnem ótima e douta teoria com a prática, e que conhecem todas as virtudes do canto e todos os sons da composição, e sabem verdadeiramente ornamentar canções, e nelas representar todos os afetos, e que são considerados os melhores músicos e são reconhecidos como elegantíssimos e que recebem a admiração de todos, e cujas canções são as únicas dignas de admiração<sup>3</sup> (COCLICO, 1552, p. 15-16, tradução nossa).

Nesta passagem, Coclico sintetiza o ideal humanista de músico na figura daquele que domina a teoria, a prática e a poética, que domina as técnicas de ornamentar os textos que são vertidos em música, ou seja, as canções, e que dominam os códigos sociais de representação, associados à noção cortesã de elegância. Disso resultaria a admiração desses músicos e de suas obras.

Nesse contexto, Burmeister se destaca pela forma com que desenvolve essas ideias e as apresenta. Em seu segundo tratado, intitulado *Musica autoschediastike* [Compilação improvisada sobre música], publicado em Rostock em 1601, Burmeister constata uma aparente falta de vocabulário musical para tratar das questões de natureza elocutiva que ele desenvolve em seu texto (BURMEISTER, 1993, p. 236-239). De fato, não encontramos terminologia específica dedicada a essas mesmas questões em publicações anteriores às dele, particularmente no campo da música. Diante dessa aparente “pobreza de linguagem”, ele propõe então uma terminologia, transpondo vocabulário do campo da retórica para o da música, ressignificando os termos selecionados conforme as estruturas e procedimentos musicais que eles passam a designar. Este processo, nos lembra o sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), ocorre entre os diversos campos que coexistem num determinado contexto histórico e resulta no compartilhamento de conceitos e modos de pensamento comuns,

---

<sup>3</sup> Original: “Sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica coniungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vident, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilena, vel solae sunt admiratione dignae.”

derivados de propriedades gerais características do próprio contexto que os interliga. As relações de permuta linguística entre esses campos devem ser pensadas “como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos” (BOURDIEU, 1989, p. 68-69). Assim, reconhecemos que a própria construção desses objetos de conhecimento exige e fundamenta a transferência conceitual e terminológica entre campos, conforme as homologias estruturais estabelecidas, eliminando de sua compreensão a ideia descontextualizada da metáfora meramente explicativa.

Nesses termos, ao dar nome a coisas antes inominadas, Burmeister amplia as possibilidades de percepção e racionalização delas, constituindo um modo “luterano” de perceber e pensar a música que se alinha à tendência também luterana de ampliação e qualificação do acesso à educação como forma de se promover o exercício da fé e a boa manutenção do Estado.

Os artifícios elocutivos da música que foram sistematizados por Burmeister em seus tratados de poética foram designados como figuras musicais. No capítulo XII de seu *Musica Poetica*, Burmeister as define como ornamentos melódicos e harmônicos que se efetuam pelo distanciamento da “razão composicional simples” para “vestir” as ideias de maneira virtuosa (BURMEISTER, 1993, p. 154-157). Essa noção de figura musical, Burmeister a constrói a partir de referências próprias de seu tempo, dentre as quais destaco o professor do Ginásio de Lüneburg, Lucas Lossius (1508-1582), com quem Burmeister teve contato durante sua formação e cujas obras certamente ele conheceu, como as Questões dialéticas e retóricas de Felipe Melanchton e os Preceitos de Erasmo de Roterdã [*Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*] publicada pela primeira vez em Nuremberg, em 1545, e adotada naquela escola como material didático. Nessa obra, Lossius define as figuras retóricas “à maneira de Quintiliano”, como “alguma forma inovadora de se dizer com arte<sup>4</sup>” (LOSSIUS, 1569, p. 221). E dela, trazemos as referências de Quintiliano e Erasmo para ampliar a compreensão das proposições de Burmeister.

Em sua obra intitulada Sobre a abundância de palavras e de coisas [*De utraque verborum ac rerum copia*], publicada pela primeira vez em 1512, Erasmo explica a elocução verbal fazendo uso de uma analogia equivalente àquela proposta por Burmeister:

O que o vestido é para o nosso corpo, a elocução é para as frases. De fato, da mesma forma que se arruma ou estraga a beleza e a elegância do corpo com o porte e o vestido, assim também o faz a frase com as palavras. De maneira que se equivocam muito aqueles que pensam que não importam as palavras com as quais se expressam as ideias, acreditando que estas serão entendidas de qualquer maneira. E não é diferente a norma

---

<sup>4</sup> Original: “Quid est figura? Est, quem ad modum Quintilianus definit, arte aliqua novata dicendi forma.”

para mudar o vestido da norma para variar o discurso. A primeira providência é que o vestido não esteja sujo e nem pouco adaptado ao corpo ou que seja mal confeccionado. Com efeito, seria indigno que um corpo belo por si mesmo se tornasse desagradável pela sujeira do vestido que porta. É ridículo também que um homem se mostre publicamente vestido de mulher; também que se use o vestido do avesso. Se alguém pretende escrever com abundância sem antes se munir de conhecimentos abundantes da língua latina, este, na minha opinião, atuará não menos ridiculamente do que o pobre que, não tendo nem ao menos um vestido que possa vestir decentemente, troque de roupa e se vista ora com um pano, ora com outro, e se exiba pelo fórum ostentando sua pobreza ao invés de suas riquezas<sup>5</sup> (ERASMO DE ROTTERDAM, 2011, p. 12).

Essa explicação de Erasmo, em certa medida, complementa aquela de Burmeister, uma vez que esclarece, por meio da analogia, as referências que fundamentam a atividade elocutiva. Destaco aqui a relação das noções de elocução e de abundância [*copia*] e a relação da abundância com o conhecimento da linguagem. Erasmo parte do princípio de que subjaz a todo discurso a ideia daquilo que se pretende comunicar e que essa ideia se dará a conhecer de forma mais ou menos eficiente de acordo com as palavras que o orador escolher para representá-la. Nesse sentido, as palavras “vestem” as ideias e as comunicam. Mas essa comunicação se dá sempre numa situação concreta de interlocução, com objetivos específicos e delimitados. E nesse contexto particular, diz Erasmo, nem todas as palavras produzirão o mesmo efeito. Por isso, o conhecimento da linguagem e suas formas válidas de uso são fundamentais, pois, sem eles, incorre-se no vício da “ostentação da pobreza”.

Quintiliano, em sua Instituição Oratória [*Institutio Oratoria*] referida por Lossius, Erasmo e também conhecida de Burmeister, faz uso da mesma metáfora para advertir seus leitores sobre a importância da escolha das palavras para enunciar uma ideia:

Também a maneira de se vestir, usual e do bom gosto, confere respeitabilidade aos homens, conforme atesta um verso grego; ao contrário, roupagem efeminada e suntuosa não embeleza o corpo, mas revela fragilidade da mente. De modo semelhante, a elocução diáfana e variada de alguns torna efeminados os próprios assuntos, que são revestidos com aquela roupagem de palavras. Portanto, desejo atenção com as palavras e preocupação com os assuntos tratados nas causas (QUINTILIANO, 2016, p. 201).

---

<sup>5</sup> Original: “Lo que es el vestido para nuestro cuerpo, eso mismo es la elocución para las frases. En efecto, de la misma forma que la belleza y elegancia del cuerpo se arregla o estropea con el porte y el vestido, así la frase lo hace con las palabras. De manera que se equivocan mucho quienes piensan que no importan las palabras con las que se expresan las ideas, con tal de que éstas se entiendan de la manera que sea. Y no es diferente la norma para cambiar el vestido que la norma para variar el discurso. La primera providencia es que el vestido no esté sucio ni esté poco adaptado al cuerpo o esté mal confeccionado. Sería en efecto indigno que un cuerpo bello por sí mismo fuera desagradable por la suciedad del vestido. Es ridículo también que un varón se pasee públicamente vestido de mujer; y también que lleve el vestido puesto al revés. Si alguien pretende escribir con copia sin antes pertrecharse de conocimientos abundantes de la lengua latina, ése, en mi opinión, actuará no menos ridiculamente que el pobre que, no teniendo ni un solo vestido que pueda ponerse decentemente, se cambia de ropa, se viste ahora de un paño, luego de otro, y se pasea por el foro haciendo ostentación de su pobreza, y no de riquezas.”

Em relação à elocução musical, isso não seria diferente, uma vez que essa operaria como uma camada de ornamentação sobreposta àquela já produzida pelas palavras, ou seja, o corpo das ideias receberia uma veste verbal e, sobre esta, o compositor depositaria uma veste musical, que reforçaria ou modificaria as qualidades sonoras da primeira veste para tornar a ideia mais atraente, interessante e persuasiva. Para este trabalho, o conhecimento das técnicas musicais e dos códigos e costumes de uso da linguagem musical é também fundamental, porque era esse conhecimento o que garantia a construção de verossímeis válidos de acordo com as demandas de cada caso. Nesses termos, um discurso religioso de louvor à Virgem certamente deveria receber música distinta daquela dedicada a um discurso cortesão de galanteio amoroso, por exemplo, seja pela qualidade da matéria de que tratam, seja pela circunstância e condições de tratamento e pronúncia de cada discurso. Essa medida de proporção entre a veste musical e aquela verbal era definida pelo princípio do decoro que, segundo Burmeister, impunha ao compositor a exigência de interpretar os textos, e produzir a partir deles a construção musical mais ornada e agradável que representasse seu sentido<sup>6</sup> (BURMEISTER, 1601, p. Dd1).

A partir dessa perspectiva, podemos também compreender a analogia que relacionava o músico ao poeta e compreender ainda o que significaria, para o músico, a atividade da composição [*compositio*], concebida retoricamente como o método de alterar as palavras para se produzir uma expressão nobre, agradável, diversificada e que parecesse “fluir espontaneamente” (cf. QUINTILIANO, 2016, p. 615), e concebida musicalmente como o método de conjugar melodias em harmonias para produzir uma expressão ornada e eficiente (BURMEISTER, 1993, p. 16-17).

## Sobre a abundância

Em sua *Poética Musical*, Burmeister descreve modos convencionais de variar a elaboração musical, tanto de forma apenas melódica ou harmônica quanto de forma melódica e harmônica, e compila ocorrências dessas variações a partir da leitura de obras do repertório corrente para ilustrar seus usos. Ao todo, nos apresenta vinte e seis possibilidades de variação e esclarece que existem muitas outras, que podem ser conhecidas pelo exame atento da literatura musical (BURMEISTER, 1993, p. 156-159). Essas figuras, tal como ele as designa, outorgam variedade e elegância à música e poderiam ser aprendidas por meio da imitação. Burmeister indica aos seus leitores que conheçam essas ocorrências, investiguem

---

<sup>6</sup> Original: “Poeticum decorum est contextus, qui harmoniae ultra suavissonantem & harmonicam syntaxin ornatum ex textus explicandi exigentia harmoniae addens.”

a relação entre a música e a poesia, e considerem aplicar os mesmos ornamentos na produção de novas músicas para poesias congêneres (BURMEISTER, 1993, p. 158-159).

Esses preceitos definem as possibilidades de abundância da produção musical, como propõe Erasmo em seu tratado *Sobre a abundância de palavras e de coisas*. Neste texto, assim como em tantos outros do mesmo tipo que encontramos publicados no século XVI, Erasmo ensina aos seus leitores como fazer um uso considerado abundante e elegante do latim, atualizando o referencial de elegância para além dos limites definidos pela produção de Cícero, o orador romano. Nesse sentido, expõe os recursos que servem para se produzir essa abundância, com sucintas definições e uma grande quantidade de exemplos. Erasmo distingue dois tipos de abundância, aquela relacionada com as palavras e aquela relacionada com as coisas, ou ainda, para retomar a metáfora anteriormente utilizada, aquela relacionada com as vestes e aquela relacionada com os corpos. O primeiro tipo produz variedade e, o segundo tipo, ampliação, pois a abundância de coisas ou ideias enriquece e aumenta os enunciados.

De forma análoga, poderíamos agrupar as figuras de Burmeister em duas grandes categorias, aquela que substitui a forma mais simples de expressão por outra produzindo variedade e aquela que substitui a forma mais simples de expressão amplificando o discurso. Na primeira categoria, poderíamos situar figuras de licença (*hyperbole, hypobole, symblema, pathopoeia, syncope, pleonasmos, parrhesia, congeries, fauxbourdon*), figuras de alteração ou variação (*noëma, aposiopesis, parembole*) e figuras de representação (*hypotyposis*). Na segunda categoria, poderíamos situar as figuras de repetição (*mimesis, anadiplosis, climax, fuga realis, fuga imaginaria, anaphora, metalepsis, hypallage, apocope, analepsis, auxesis, anaploke, palillogia*).

A primeira categoria comporta artifícios que operam como desvios das regras morfológicas e sintáticas mais elementares, viabilizando a introdução de dissonâncias, uma conjugação variada de harmonias e uma relação variada entre elas. Podem ser chamadas de licenças porque operam no campo das regras que definem a correção do uso da linguagem, transgredindo-as ou reafirmando-as. Nessa categoria podemos considerar também aquelas figuras que produzem alteração da relação entre os elementos presentes no período de um discurso, tal como no caso da *parembole*, ou a alteração na forma de representação das ideias, tal como no caso da *noëma* e da *aposiopesis*, que efetuam a mudança no fluxo do discurso ou a suspensão desse, por vezes rompendo com a expectativa do ouvinte. E finalmente podemos considerar também a figura que, dentre todas, talvez seja a mais estimada pelo efeito que seu uso produz no ouvinte. Burmeister define a *hypotyposis* como a representação sonora do sentido do texto, de tal maneira que pareça que a ideia representada

seja trazida à vida e colocada diante dos olhos da audiência, produzindo vidência, ou melhor, evidência, prova favorável à causa do discurso (BURMEISTER, 1993, p. 174-175).

A segunda categoria comporta os diversos artifícios que se caracterizam pela repetição literal ou variada de melodias numa mesma voz e em vozes diferentes, ou pela repetição literal ou variada de harmonias entre grupos de vozes e, por essa razão, são utilizadas para a amplificação do discurso musical, considerando que essas repetições tornam os períodos mais extensos. Além disso, essas repetições reforçam as ideias do discurso, produzindo, como efeito, a ênfase e o destaque.

Certamente, a linguagem musical não se relaciona com as ideias que ela representa da mesma forma que a linguagem verbal. De fato, as relações de sentido entre música e ideia são construídas de forma objetiva apenas por intermédio da linguagem verbal e, por essa razão, essa noção de abundância de coisas e palavras, quando transposta para a música, restringe-se à matéria que a música opera, neste caso, o som. Por isso, Burmeister acertadamente categoriza as figuras por aquilo que elas modificam, a saber, a melodia, ou a harmonia ou ambas simultaneamente. Mas, isso não impede que reconheçamos nessas figuras a abundância que elas produzem ao substituírem uma forma mais simples de expressão por outra forma, não necessariamente mais complexa, mas obrigatoriamente mais eficiente.

As possibilidades de figuração musical são bastante variadas, conforme podemos verificar nos exemplos fornecidos por Burmeister e no repertório referenciado por ele, e representam especificamente o conjunto das aparências de verdade consideradas válidas pelas instituições sociais a que ele servia. Além disso, essas aparências podiam ser não apenas verossímeis, mas também elegantes, na medida em que orientavam a adaptação das produções musicais aos diferentes espaços e círculos sociais da vida cortesã, ajustando-as proporcionalmente à dignidade da matéria tratada, dos interlocutores e das circunstâncias de pronúncia. Assim, podemos retomar de Coclico a ideia de que os músicos “elegantíssimos” seriam dignos de admiração e que suas obras seriam dignas de imitação, ideia que é contrafeita por Burmeister numa extensa lista de compositores, reconhecidos como autoridades em estilos específicos pelo sucesso recorrente no cumprimento de determinadas causas e cujas obras poderiam ser emuladas (BURMEISTER, 1993, p. 208-211). Se, no *Compedium Musices Descriptum*, Coclico contrasta passagens simples e “elegantes” de pronúncia da linguagem musical, como forma de colocar diante dos olhos de seus leitores as possibilidades atuais de uso dessa linguagem (COCLICO, 1552, p. 61-64), Burmeister dá um passo adiante, atualiza as referências, sistematiza suas formas de elaboração em diferentes categorias, dá nome a cada uma delas e aponta suas ocorrências

concretas no repertório. Seja como for, ambos, assim como outros tantos ocupados com os estudos poético-musicais, parecem seguir os passos de Erasmo e a tendência de sua época, dedicando suas produções ao estudo das formas de abundância na produção musical.

## Considerações finais

Benito V. Rivera, musicólogo que traduziu o *Musica Poetica* para a língua inglesa, aponta aproximações e distanciamentos entre os campos da retórica e o da música com o objetivo de explicar a maneira com que Burmeister constituiu suas descrições das figuras (RIVERA, *in*: BURMEISTER, 1993). A partir de suas considerações, é possível constatar que não há um processo sistemático de apropriação terminológica e nem um compromisso expresso pelo músico alemão de preservar as definições e artifícios do campo de partida para o campo de chegada, ou seja, do campo da retórica para o campo da música. No campo da música, os termos retóricos adquirem definição própria, que designam artifícios sonoros específicos reconhecidos como recorrentes no repertório vigente e, por isso, dignos de atenção e sistematização. Nessa perspectiva, as aproximações entre definições de diferentes campos, assim como os distanciamentos, não desqualificam os artifícios em si, seja como técnica ou como efeito, pela maneira com que podem ser produzidos ou percebidos, mas revelam apenas a condição histórica do caminho das ideias que lhes deram origem. Tampouco desqualificam a própria sistematização em si. Nesse processo, a natureza retórica desses artifícios é preservada, uma vez que o processo criativo permanece condicionado pelo processo de recepção das obras produzidas, em atendimento às demandas das instituições a que a música servia. Nesse contexto, a codificação de retóricas musicais não se constitui como um fenômeno extraordinário, mas sim como uma consequência possível e até certo ponto esperada, tendo em vista os códigos, estruturas, referências e práticas sociais vigentes, das quais a prática musical cobra seus sentidos.

Pelas referências musicais que adota, podemos compreender que Burmeister se limita ao repertório vocal conhecido hoje pelo epíteto da *prima pratica*, ou seja, o repertório vocal centro-europeu circunscrito entre a segunda metade do século XVI e o início do século XVII. Nesse sentido, podemos compreender o alcance da proposta de Burmeister de forma restrita, dedicada ao atendimento específico de demandas de formação profissional de compositores e de formação geral de ouvintes oriundas de instituições luteranas religiosas e políticas de seu tempo e lugar. Tendo em vista o reconhecimento dessa obra e sua publicação, podemos compreender que ela atendia plenamente aos seus objetivos e que os demais repertórios e usos da música eventualmente não contemplados estariam fora do escopo de regulação dessas instituições e do campo de atuação de Burmeister. Por outro lado, podemos

compreender a não consideração desses demais repertórios e usos como uma iniciativa deliberada de apagamento ou silenciamento deles em relação à ideia geral de tradição que essas mesmas instituições representavam.

A proposta de Burmeister não foi formulada com a pretensão de ser uma síntese unitária e unívoca de um sistema retórico-musical coerente e coeso, mas sim de ser um instrumento de formação musical de compositores e de ouvintes baseado nos usos e práticas vigentes, em diálogo com as referências correntes e, nesse sentido, configurou-se como uma espécie de marco regulatório da produção musical local, que buscava responder às questões emergentes de seu próprio tempo e contexto. Nesse sentido, deve ser considerada como uma poética musical dentre tantas outras de natureza retórica que foram elaboradas ao longo dos séculos XVII e XVIII no universo luterano, representativas de modos particulares de produzir, perceber e compreender a música vigente em cada tempo e lugar. As divergências entre elas ilustram a riqueza de referências – musicais, retóricas, poéticas e culturais – a partir das quais cada autor se posicionava para definir as possibilidades de produção e leitura musical válidas no lugar onde atuava.

Essa poética musical, na medida em que define no campo da música a terminologia para tratar os artifícios elocutivos da linguagem, coloca-os à disposição da percepção, do pensamento, da cognição e do serviço, para serem usados de forma deliberada para produzir variedade e ênfase, a fim de alinhar proporcionalmente a produção musical à produção textual que a ela se associava. Se a iniciativa de formular essa poética não pode ser considerada propriamente original, é possível enaltecer a forma como Burmeister o elabora, criando termos e definições e atualizando modelos a partir das referências que adota. Suas figuras musicais estabelecem no campo da música aquilo que, no campo da linguagem verbal, estava consolidado como a abundância [*copia*] tal qual definida por Erasmo, responsável por produzir variedade e amplitude nos discursos e representar decorosamente distintos graus de elegância, signos de distinção dos oradores, públicos e circunstâncias. Numa sociedade estratificada como aquela na qual viviam esses indivíduos, as marcas discursivas dos lugares e funções sociais eram fundamentais para representar as diferenças e perpetuar os valores, princípios, lugares sociais e instituições. Nesse sentido, a capacidade de produzir discursos musicais abundantes, que amplificassem de forma proporcional os textos variados e extensos concebidos pelos oradores de seu tempo seria exigida, por um lado, dos compositores, a serviço das instituições de poder, e de outro lado, dos ouvintes, submetidos a essas mesmas instituições. Para além das produções poético-musicais, a relação entre ambos estava também mediada pelos tratados de poética musical, de retórica, gramática e outros tantos, como aqueles escritos por Burmeister e Erasmo, que eram empregados nas instituições

escolares como material didático. As relações entre ambos não são casuais ou fortuitas, mas sim deliberadas, sistemáticas e profundas, construídas no campo da cultura que compartilham e da qual emergem.

## Referências

- BARROS, Cassiano de Almeida. Fundamentos teológico-políticos da *Musica Poetica* alemã. *Revista Vórtex*, [S.l.], v. 8, n. 2, set. 2020. ISSN 2317-9937. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3816>>. Acesso em: 18 Mar. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica autoschediastike*. Rostock: Christophorus Reusnerus, 1601. Disponível em <<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN773029176>>. Acesso em 10 Mar 2023.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven & London. Yale University Press, 1993.
- BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- ERASMO DE ROTERDAM, Desiderio. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso [De copia verborum ac rerum]*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FORGÁCS, Robert. *Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e outros Ensaíos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- LOSSIUS, Lucas. *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis et Praeceptionum Erasmi Roterodami*. Lipsiae: Rhamba, 1569. Disponível em: <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10192012>>. Acesso em: 11 Mar 2023.
- LUCAS, Mônica. Imitação de Retóricas Latinas na Concepção de Gêneros e Estilos da Musica Poetica. *Revista Música*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 129-143, 2014a. DOI: 10.11606/rm.v14i1.115250. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/115250>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014b.
- LUTERO, Martinho. *Preface to Georg Rhau's Symphoniae lucundae*. In: LEHMANN, Helmut. *Luther's Works* – volume 53 – Liturgy and Hymns. Philadelphia: Fortress Press, 1979.
- LUTERO, Martinho. *Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs*. In: LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas* – volume 5. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1995. pp. 302-325.
- LUTERO, Martinho. *Prefácio ao Hinário Wittenberguense de 1524*. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016a. pp. 480-481.
- LUTERO, Martinho. *Prefácio ao Hinário de Babst de 1545*. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas* – volume 7 – vida em comunidade. São Leopoldo/RS: Editora Sinodal, 2016b. pp. 481-482.
- QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória* - tomo III. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2016.
- VORMBAUM, Reinhold (Org.). *Die evangelischen Schulordnungen des sechszehnten Jahrhunderts*. Gütersloh: C. Bertelsmann, 1860.



# O uso da música nos dramas jesuíticos austríacos

Caio Amadatsu Griman  
Universidade de São Paulo  
[caiogriman@gmail.com](mailto:caiogriman@gmail.com)

**Resumo:** Embora a música tenha sido usada com grandes restrições nas produções dramáticas jesuíticas no século XVI, a partir do século seguinte, essa situação começou a mudar e, aos poucos, tornou-se comum encontrar algumas partes escritas para recitativo solo e ária. A partir da segunda metade do século XVII, um número crescente de dramas jesuíticos passou a ser inteiramente cantado. Ademais, apesar do fascínio da elite austríaca pela ópera italiana e do contínuo financiamento de produções operísticas, o patrocínio destes dramas tornou-se uma alternativa conveniente e mais barata a esse gênero profano italiano. Através dos empreendimentos teatrais da Companhia de Jesus, as principais autoridades austríacas encontraram uma alternativa para se entreter com as novas técnicas composicionais típicas da ópera a partir de uma produção artística considerada moralmente edificante e adequada a indivíduos virtuosos comprometidos com a Contrarreforma. O artigo investiga a relação entre o drama jesuítico e a música na Áustria nos séculos XVI e XVII. Para isso, será avaliado o desenvolvimento histórico dos dramas jesuíticos, a importância da música como solução para os desafios do uso do latim, as disputas internas ligadas à incorporação de elementos operísticos no teatro jesuítico e o papel dos compositores germânicos associados à capela imperial vienense na composição da música das produções teatrais elaboradas pelos dramaturgos da Companhia de Jesus.

**Palavras-chave:** Drama jesuítico, Companhia de Jesus, Áustria, Ópera, Música barroca

## The use of music in Austrian Jesuit dramas

**Abstract:** Although music was used with great restrictions in Jesuit dramatic productions in the 16th century, from the following century on, this situation began to change and gradually it became common to find some parts written for solo recitative and aria. From the second half of the 17th century, an increasing number of Jesuit dramas were entirely sung. Furthermore, despite the Austrian elite's fascination with Italian opera and continuous funding of operatic productions, sponsorship of these dramas became a convenient and cheaper alternative to this profane Italian genre. Through the theatrical endeavors of the Society of Jesus, the main Austrian authorities found an alternative way to enjoy the new compositional techniques typical of opera from an artistically and morally uplifting production suitable for virtuous individuals committed to the Counter-Reformation. The article investigates the relationship between Jesuit drama and music in Austria in the 16th and 17th centuries. For this purpose, the historical development of Jesuit dramas, the importance of music as a solution to the challenges of using Latin, internal disputes linked to the incorporation of operatic elements into Jesuit theater, and the role of German composers associated with the Viennese imperial chapel in composing the music of theatrical productions developed by Jesuit dramatists will be evaluated.

**Keywords:** Jesuit drama, Society of Jesus, Austria, Opera, Baroque music

## Introdução

Diferentemente da música, que só foi verdadeiramente aceita como um meio legítimo para que os jesuítas alcançassem seus objetivos após muitos anos de controvérsia e polêmica, o drama foi incorporado nas atividades pedagógicas jesuíticas desde os primeiros anos de atividade da Ordem. Já em 1551, por exemplo, os estudantes do colégio de Messina (primeiro colégio fundado pela Companhia de Jesus) apresentaram o primeiro drama jesuítico (WETMORE, 2016). E em 1555 a peça Euripus, escrita pelo libretista Levinus Brechtanus e apresentada em Viena, tornou-se o primeiro drama jesuítico apresentado nos territórios de língua alemã (KRAMER, 1961: 2).

Na Áustria mais especificamente, a conexão íntima e longínqua entre a Casa de Habsburgo e a Companhia de Jesus fez com que a patronagem imperial desse tipo de produção dramática impulsionasse os jesuítas austríacos a elaborarem peças pomposas de grandes dimensões comparáveis unicamente com as peças apresentadas em Roma.

Como contrapartida por esse tipo de patronagem especial o gosto e as preferências particulares dos principais membros da Casa de Habsburgo passaram a ser altamente levadas em consideração pelos dramaturgos. É justamente diante deste contexto que a paixão dos imperadores austríacos, destacadamente de Leopoldo I, pela música praticamente obrigou os membros da Companhia de Jesus a incorporarem nas produções teatrais apresentadas para a família imperial o uso de grandes seções musicais. Nessas peças apresentadas diante da presença de membros da família imperial toda a composição musical passou a ser tarefa dos músicos austríacos ligados à capela imperial, fortalecendo, desse modo, o vínculo e os laços entre a Companhia de Jesus e a Casa de Habsburgo. Por um lado, a Companhia de Jesus garantia para si quantias significativas de doações e, possivelmente ainda mais importante, um contato regular com indivíduos de grande importância política – como o próprio imperador –, e por outro lado, o imperador e os demais membros da família imperial garantiam tanto um entretenimento quanto um meio de glorificação da imagem imperial.

Fora a questão particular do gosto pessoal de Leopoldo, ainda antes de seu reinado a música passou a ser inserida nas produções teatrais jesuíticas devido ao entendimento dos dramaturgos de que o uso da música não apenas seria uma importante ferramenta para mover o afeto dos expectadores e, com isso, aumentar a probabilidade dos ensinamentos e do conteúdo político e religioso presentes no texto da peça serem mais facilmente aceitas, como também poderia ampliar consideravelmente o interesse da aristocracia europeia pelas atividades educacionais e culturais conduzidas pelos membros da Companhia de Jesus.

O presente artigo visa investigar a relação do drama jesuítico com a música na Áustria nos séculos XVI e XVII. Para isso será avaliado o desenvolvimento histórico dos dramas jesuítcos, a importância da música como solução para os desafios associados ao uso irrenunciável do latim, as disputas internas ligadas à paulatina incorporação de elementos operísticos no teatro jesuítico e, por fim, o papel de compositores germânicos associados à capela imperial vienense na composição da música dos dramas elaborados pelos dramaturgos da Companhia de Jesus.

## Teatro Jesuítico

Mais do que um simples entretenimento o teatro jesuítico era considerado como um meio adequado para fins didáticos e, justamente por esta razão, ele foi aceito pela maior parte dos membros da Companhia de Jesus. No *Ratio Studiorum* a performance de peças dramáticas é citada não apenas como um meio adequado para a edificação dos estudantes, mas também como parte essencial da didática dos colégios da Companhia.

Dentre as vantagens do uso do drama jesuítico como meio didático destacam-se, em especial, 1) a possibilidade dos alunos em se apresentarem publicamente, tornando-se melhores oradores, 2) a possibilidade de testar na prática os procedimentos retóricos ensinados em aula, 3) exercitar a memória e 4) praticar o latim. Dentro da perspectiva da formação do orador perfeito, a performance teatral nos colégios da Companhia de Jesus era encarada como uma oportunidade especial para que os alunos exercitassem todas as 5 dimensões da retórica. As três primeiras, *Inventio*, *dispositio* e *elocutio*, podiam ser exercitadas quando os professores de retórica requisitavam aos alunos escrever suas próprias peças. Já *memoria* e *actio*, no momento em que os alunos apresentavam essas produções ao público. Em 1588, por exemplo, o jesuíta germânico Jacobus Pontanus argumentou que as vantagens no uso do drama para o avanço dos alunos dos colégios da Companhia de Jesus estariam relacionadas ao fato de que “os pais desejam muito que seus filhos sejam instruídos sobre como mover os gestos bem, como controlar as mãos, a expressão e todo o corpo, como modular e variar sua voz, e em todas essas coisas como conter qualquer timidez não refinada, para ser brevemente livre e nada temer” (PONTANUS, 1588: 374)<sup>1</sup>.

Outrossim, Niccolò Avancini, principal libretista dos dramas jesuítcos apresentados em Viena no século XVII, defendeu - no prefácio da coleção de seus dramas (*Poesis Dramatica*) - como objetivo do teatro jesuítico a formação do chamado *homo perfectus* (FLADERER, 2014: 325-

---

<sup>1</sup> “Videmus praeterea parentes admodum desiderare, ut filii doceantur bene gestum agere, moderari manus, vultum, corpus totum, ac vocem etiam inflectere atque variare et in his omnibus posthabito pudore subrustico liberi esse, nihil metuere.”

326). Inspirado essencialmente na figura ciceroniana do orador perfeito, o *homo perfectus* deveria ser capaz de reagir adequadamente a qualquer situação e dominar todas as formas de oratório possíveis. De modo semelhante, já no final da primeira metade do século XVIII Johann-Josef Khevenhüller-Metsch, conselheiro imperial de Maria Tereza, escreveu o seguinte relato:

No dia 16, as autoridades se dirigiram ao *Collegium S.J.* para assistir à apresentação dos estudantes da peça chamada *Constantinus*. Os prêmios foram distribuídos como de costume na presença das autoridades no final da peça. [...] Meus dois filhos mais velhos estudam aqui na *Profeßhaus* há um ano e cada um recebeu dois prêmios de sua classe mais baixa, ou seja, de gramática. [...] por meio de um trabalho constante de emulação, para estimular o trabalho árduo, despertar a vivacidade mental e, gradualmente, instigar neles uma coragem viril, para que eles realizem muitas ações públicas diante de um público numeroso e notável (KHEVENHÜLLER-METSCH, 1743: 194-195)<sup>2</sup>.

Por conta do entendimento da importância e função central do teatro para o sucesso dos objetivos didáticos traçados pela Companhia de Jesus, diversos dramas passaram a ser apresentados em praticamente todas as instituições educacionais da Ordem. Datas especiais dentro do calendário acadêmico jesuítico, por exemplo, eram sempre marcadas pela performance de grandes peças teatrais. O início e o fim do ano letivo, desse modo, contavam não somente com a premiação dos melhores alunos, declamação de poemas e disputas entre alunos e professores, mas também com a apresentação de dramas. Algumas datas festivas, como Carnaval, Corpus Christi, dia de Santo Inacio de Loyola e die de São Francisco Xavier, Natal e Pascoa, também dispunham de peças de grandes proporções.

Em Viena especificamente a performance de tais produções dramáticas em datas especiais passou ainda durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) a ser acompanhada pela presença do imperador dos demais membros da família imperial, isso mesmo diante de todos os obstáculos gerados por conflitos políticos, guerras, peste e pela morte de parentes próximos. De fato, o sucesso do teatro jesuítico foi tão expressivo que a partir da metade do século XVII, por volta de 10 dramas passaram a ser apresentados por ano em Viena somente (KOCHANOWSKY, 1988: 6).

Entre 1679 e 1680, por exemplo, a família imperial precisou se retirar da capital imperial e se mudar para Praga por conta da Grande Peste de Viena, que causou ao menos 76 000 mortes.

---

<sup>2</sup> “Den 16. Verfügten sich die Herrschaften in das Collegium S.J. um der Studenten Comoedi, Constantinus genannt, bei zu wohnen. Die Praemia hätten more solito in Gegenwart der Herrschaften fine dramatis ausgetheilt werden; [...] Meine zwei älteren Söhne studieren seit einem Jahr hier im Profeßhaus und hat jeder ex sua classe infima nempe grammatica zwei Praemia [...] durch beständige Aemulation zu flessiger Arbeit aufzumuntern, Lebhaftigkeit des Geistes zu erwecken ... und das sie velle actus publicuos coram frequenti et spectabili auditorio zu verrichten haben, nach und nach in ihnen eine mannbar Keckheit erwachset.“

Apesar de todo esse transtorno, Leopoldo I e sua terceira esposa Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg foram entretidos no domingo de carnaval de 1680 pela apresentação do drama *Bonae et malae educationis typus Venceslaus et Boleslaus fratres* no seminário jesuítico de São Venceslau em Praga (SEIFERT, 2015: 1032). De acordo com Seifert, o libreto deste drama apresenta inúmeros refrões e versos pentassilábicos e hexassilábicos que, seguramente, deveriam ser cantados pelos atores (SEIFERT, 2015: 1032). Ainda em 1680, o casal imperial, fugindo novamente da peste, dirigiu-se a Linz, onde eles assistiram a um drama em torno da figura mitológica de Ifigênia performado pelos alunos do colégio local e contando com dezesseis papéis falados e treze cantados (SEIFERT, 2015: 1032).

Já em 1684, novamente em Linz, dessa vez por conta da invasão turca, o imperador assistiu a um drama em comemoração ao ano novo cujo tema girava em torno do combate entre Davi e Golias com diversas referências alegóricas as condições da Monarquia de Habsburgo naquele momento. A música dessa peça foi composta pelo organista imperial Ferdinand Tobias Richter e contava com 8 cantores e 20 dançarinos (SEIFERT, 2015: 1045).

Outrossim, até mesmo no caso da apresentação de peças dramáticas em colégios menores presentes nos territórios do Sacro Império Romano-Germânico, que, por razões óbvias, nunca atingiu o mesmo esplendor dos dramas nos colégios da capital imperial, os jesuítas locais procuravam fazer seu melhor para apresentar a produção mais pomposa possível sempre que o imperador lhes dava a honra de visitá-los, o que incluía entre outras coisas o uso da música (ADEL, 1957: 22). No ano novo de 1677, por exemplo, Leopoldo I e Eleonore Magdalena Theresia, que haviam acabado de se casar em Passau, assistiram ao drama jesuítico *Conjugalis fides Belindae cum Bacquevilio*, cuja música para o prólogo, os coros e o epílogo foram compostos de forma não estrófica (*durchkomponiert*) (SEIFERT, 2015, p.1044).

E embora os primeiros relatos da presença do imperador austríaco e de outros membros da Casa de Habsburgo em um dos dramas apresentados nas instituições educacionais jesuítcas iniciem-se de forma regular apenas a partir de 1643 (WEAVER: 94), após a coroação de Leopoldo I em 1658 ao menos 6 performances por ano passaram a ser apresentadas diante de membros da família imperial.

Essas peças que contavam com a presença da família imperial, também nomeadas como *Ludi Caesarei*, sempre eram elaboradas pelos dramaturgos jesuítas de maior prestígio, destacadamente Nicolò Avanicni, e contavam com efeitos especiais, figurinos e cenários luxuosos, assim como um extenso uso da música, destacando-as, assim, da maior parte das produções teatrais normalmente apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus.

Por conta desse interesse comum entre a Casa de Habsburgo e os membros austríacos da Companhia de Jesus para que os *Ludi Caesarei* fossem o mais esplendidos e aclamados possíveis, Viena acabou se tornando durante o reinado de Leopoldo I um dos principais centros do teatro jesuítico no mundo. De modo semelhante, é possível dizer que foi somente devido a intensa patronagem imperial que o teatro jesuítico foi capaz de sobreviver em uma era dominada pelo fenômeno estrondoso da ópera italiana.

Ademais, a quantidade e diversidade elevada de produções teatrais apresentadas nos colégios jesuíticos a partir deste período são indicadores de que embora essas peças tivessem como função central indiscutível auxiliar o ensino do latim e da retórica, essas produções rapidamente ganharam um caráter social de grande relevância. A performance de tais dramas para um público de fora da Companhia de Jesus servia, de fato, não apenas para a demonstração aos pais dos estudantes do avanço individual de cada aluno e, conseqüentemente, do sucesso do programa pedagógico jesuítico, mas também como eventos de grande relevância diplomática para a manutenção da união íntima entre a corte vienense e a Companhia de Jesus. Desse modo, fora a função didática descrita acima, o drama jesuítico também cumpriu um papel destacadamente político.

Além de prover uma oportunidade única para que os jesuítas estivessem em contato direto com o imperador austríaco, o drama jesuítico também funcionou como um mecanismo eficaz para arrecadação de novas doações de membros da aristocracia (HUFTON: 8). Desse modo, embora a performance de grandes peças pomposas exigisse um investimento considerável, uma larga parte dos custos de tais eventos podiam ser parcialmente ou até mesmo integralmente pagos pelas autoridades seculares regionais, incluindo os custos de todas as principais despesas, como cenário, efeitos especiais e em muitas ocasiões, a doação de trajes esplêndidos.

No caso específico da Áustria, ou ainda mais precisamente de Viena, o imperador e a Casa de Habsburgo foram indubitavelmente os patronos de maior peso para a manutenção das atividades realizadas nos colégios da Companhia de Jesus. Na *Historia Collegii Viennensis* encontra-se o registro de uma doação de Leopoldo I no valor de 2000 Gulden para a performance da peça *Ansberta* escrita por Avancini em 1662 (MUNDT & SEELBACH, 2002: xxix). De fato, a partir da segunda metade do século XVII, os dramas jesuíticos tornaram-se praticamente eventos estatais, financiados pelos membros da Casa de Habsburgo e adaptados de modo a agradar o gosto e os interesses pessoais dos mesmos.

E, de fato, sendo não somente os principais patronos das produções teatrais apresentadas pelos jesuítas, como também os principais parceiros seculares da Companhia de Jesus no mundo, os membros do ramo austríaco da Casa de Habsburgo tinham seus interesses e

preferências de gosto levadas em alta consideração por todos dramaturgos jesuítas empregados na Áustria.

Por conta da necessidade dos jesuítas em adaptarem os dramas de acordo com os interesses da família imperial, referências mais ou menos diretas à Casa de Habsburgo e ao imperador passaram a ser frequentemente empregadas nos dramas jesuítcos. Se por um lado o enredo da maior parte das peças apresentadas nos colégios jesuítcos no século XVI ainda se inspiravam fortemente em argumentos tipicamente ligados aos dramas humanistas, após o fim da Guerra dos Trinta Anos os dramaturgos jesuítas empregados em Viena passaram a favorecer temas mais políticos (KOCHANOWSKY, 1988: 7-8). Durante o reinado de Leopoldo I grande parte dos principais acontecimentos políticos do período passaram a ser representados em cena por meio de referências diretas ou, mais frequentemente, através do uso de alegorias. Outrossim, personagens alegóricos associados as virtudes da Casa de Habsburgo, como *Pietas* e *Justitia*, estavam presentes em quase todas as peças apresentadas diante de membros da família imperial.

## A música como resposta aos problemas associados ao uso do latim

Entretanto, apesar de toda a ênfase dada pelos dramaturgos jesuítas à glorificação – direta e indireta – da Casa de Habsburgo e do imperador, a compreensão do comando da Companhia de Jesus de que uma das funções primordiais e capitais do teatro era o auxílio do ensino do latim acabou fazendo com que apenas uma elite restrita de nobres eruditos pudessem realmente acompanhar as produções dramáticas apresentadas nos colégios jesuítcos em toda sua complexidade temática, narrativa e simbólica, o que, logicamente, acabou levando a uma diminuição considerável da capacidade de tais peças em difundir as mensagens sociais, políticas e religiosas presentes em seus respectivos libretos.

Inicialmente, este transtorno causado pelo uso irrestrito do latim não chegou a provocar grandes inquietações entre os membros da Companhia de Jesus. Isso, pois no século XVI o drama jesuítco ainda não tinha alcançado a importância social e política que viria a ter a partir do século XVII e, em grande medida, ainda era considerada apenas como mais um dos diversos recursos pedagógicos empregados pelos professores jesuítas. A transformação do drama, todavia, em um evento social de grande valor para os membros das cortes na Europa - destacadamente na corte vienense -, levou os membros da Companhia de Jesus a procurarem ativamente novos meios para conquistar um público que possuía um conhecimento bastante limitado do latim.

Um dos principais meios encontrados pelos jesuítas para a popularização de suas produções teatrais foi a introdução dos chamados *Periochen* a partir de 1597 (WOLF, 2000: 15). Os *Periochen* eram uma espécie de sinopse contendo as seguintes partes: a primeira página com o título original da peça em latim e sua tradução para o alemão, o argumento como um resumo de toda a peça e os antecedentes históricos aos quais a peça se baseia, os resumos das cenas individuais, o *syllabus actorum* (lista dos nomes dos intérpretes, personagens, músicos e bailarinos) e, eventualmente, o nome da pessoa para a qual o drama foi dedicado.

Entretanto, apesar de toda a importância destes *Periochen* para uma maior democratização, por assim dizer, do drama jesuítico - assim como de sua importância inquestionável como uma fonte valiosíssima para a investigação contemporânea das peças teatrais apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII -, os problemas e desafios hermenêuticos causados pela insistência no uso do latim como língua oficial de todas as atividades realizadas pelos jesuítas (incluindo aqui, é claro, os dramas) nunca poderiam ser superador por meio exclusivo do uso de auxílios externos aos dramas em si, como é o caso dos *Periochen*.

É justamente diante deste contexto, ou seja, do desejo cada vez mais explícito dos dramaturgos jesuítas em conquistar por completo os corações de um público amplo e heterogêneo, em conjunto com a pressão da Casa de Habsburgo para que a glorificação da imagem do imperador e da família imperial fosse a mais clara e eficaz possível, que a união de todas as artes a serviço do drama passou a ser uma prática usual nos colégios da Companhia de Jesus. A música, por isso, acabou paulatinamente se tornando parte essencial e inseparável de todas as produções dramáticas jesuíticas produzidas na Áustria, recebendo uma posição de cada vez mais destaque conforme o século XVII foi avançando.

Inicialmente o uso da música nas peças jesuíticas ficava reservado a momentos especiais do drama, nomeadamente no prologo, epílogo e nos coros. Nessas seções da peça personagens alegóricos, como Virtude, Piedade e Fortuna, refletiam por meio do canto a mensagem geral da peça, ainda que muitas vezes a ligação entre o enredo principal por um lado e o prologo, os coros e o epílogo de outro fosse apenas indireta. Em seu tratado *Ars poetica* (1633), por exemplo, Alexandri Donati escreve o seguinte sobre o coro: “o coro é a parte da tragédia entre os atos. O coro opera não só como cantor, mas também como orador, aconselha, adverte, elogia” (DONATI, 1633, p. 283)<sup>3</sup>. Já o dramaturgo jesuíta Jakob Masen escreveu 50 anos mais tarde que “em vez de um coro, nesta época usa-se às vezes música instrumental e vocal,

---

<sup>3</sup> “Chorus est pars tragoediae inter actum et actum – Postremo Chorus non modo canentis sed atiam loquentis partis agit, suadet monet, laudat.”

às vezes até música trágica (da qual, no entanto, é necessário evitar a frivolidade)” (MASEN, 1683, p.21)<sup>4</sup>.

De fato, por meio do emprego de personagens alegóricos, o prologo, os coros e o epílogo funcionavam como momentos do drama onde os dramaturgos jesuítas podiam interromper o enredo mundano da peça e dar espaço para as consequências transcendentais pertinentes ao tema central do drama. O uso da música neste contexto se justificava pela necessidade de separar o plano temporal e terreno do plano metafísico. Ao dar uma voz própria para personagens como *Providentia*, *Amor Divinus*, *Nemesis Divina*, *Justitia Divina*, os dramas jesuítcos adquiriram uma possibilidade de tratar de temas ligados à doutrina católica que não possuía correspondentes nas produções operísticas do período.

## Influência e competição com a ópera

Entretanto, partir de meados do século XVII o sucesso da ópera tornou-se tão expressivo que praticamente todo o mundo cênico acabou sendo, em maior ou menor medida, influenciado por esse gênero musical, ampliando o papel da música em praticamente todas as apresentações teatrais do período. Os jesuítas, por sua vez, foram praticamente forçados pelo êxito e pelo prestígio da ópera como gênero teatral a, ao menos nos grandes colégios, aceitar a aria, o recitativo e o baixo contínuo como elementos estruturantes de suas produções. Para Adel, somente por meio desta incorporação de elementos operísticos no drama jesuítco seria possível preservar o interesse dos nobres e da aristocracia, principalmente entre os jovens (ADEL, 1957: 21). Dentro deste contexto de influência da ópera, o professor de retórica e padre jesuítca Johann Paul Silbermann marcou uma nova fase na história do teatro e da música jesuítca em 1643 ao compor as duas primeiras peças apresentadas em um colégio da Companhia de Jesus a serem totalmente cantadas em aria, recitativo, dueto e coro (WOLF, 2000: 28): nomeadamente os dramas *Philotea* e *Theophilus*. *Philothea*, especificamente, contava com um coro a quatro vozes, 17 cantores e 15 instrumentistas (SZAROTA, 1979: 47).

O desenvolvimento histórico em relação à incorporação de elementos musicais operísticos no drama jesuítco também pode ser observado nas formulações teóricas elaboradas pelos jesuítas ao longo deste período. Se no final do século XVI Jacobus Pontanus argumentou que a música seria apenas um apoio dramático a palavra, Alessandro Donati já passou a considerar em 1631 que a música não deveria ser simplesmente tratada como um

---

<sup>4</sup> “Porro chori loco, hoc aevo quandoque instrumentalis vocalisque musica, tim etiam tragicus nonumquam (a quo tamen levitatem abesse convenit) usurpatur, quae si proposito aliquo per scenam mutam rei gestae aut etiam gerendae schemate fiant ad quod musicos saltusque opportune aptetur magnas res habet, cum voluptate coniunctos animorum motus.”

acompanhamento subordinado à palavra, mas sim como um dispositivo cênico a ser valorizado por si mesmo (SEIFERT, 2015: 1064). Donati argumenta que o drama é composto por três partes, nomeadamente: oração, harmonia e ritmo (FILIPPI, 2002: 520-21). A música, desse modo, tanto no que diz respeito a harmonia quanto ao ritmo, aparece dentro desta perspectiva como parte essencial e indispensável de uma boa performance dramática. Nicolò Avancini, por sua vez, coloca na interação entre texto, atores, cenografia e música a chave para o sucesso de um bom drama (FLADERER, 2014: 327).

A relação do drama jesuítico e da ópera neste período era, todavia, dupla. Por um lado, como já descrito acima, é possível observar uma clara influência da ópera nas produções teatrais apresentadas nos colégios da Companhia de Jesus, por outro lado, muito mais do que apenas um modelo dramático de sucesso a ser emulado e prestigiado, os jesuítas viam na ópera um concorrente teatral secular a ser sobrepujado. Na realidade, desde os primeiros anos de atividade da Companhia de Jesus, os jesuítas sempre tiveram como ressalva em relação ao uso do teatro como ferramenta pedagógica a necessidade de combater e se distanciarem da *commedia dell'arte* (GALLO, 2018: 4) por considerarem o teatro profissional secular como algo nocivo a sociedade como um todo. Desse modo, é importante destacar que embora Loyola tenha confirmado pessoalmente a possibilidade de apresentação de peças dramáticas em ocasiões especiais “para ajudar e encorajar os alunos e suas famílias e obter autoridade para as aulas” (LOYOLA, 1556 *apud* WETMORE, 2016: 5)<sup>5</sup>, essa incorporação praticamente imediata do drama nas atividades pedagógicas dos jesuítas não significou de forma alguma uma assimilação integral e acrítica de todo e qualquer aspecto presente nas produções teatrais mais populares do período.

No dia 4 de janeiro de 1660, por exemplo, uma companhia de *commedia dell'arte* sob a direção de Andrea d’Orso estava programada para apresentar uma peça em Viena para a inauguração de um teatro temporário de madeira (muito provavelmente construído pelo arquiteto italiano Giovanni Burnacini). Devido, entretanto, a um acidente em que algumas pessoas acabaram se lesionando por conta da ruptura da balaustrada do novo teatro, os jesuítas se aproveitaram da situação para convencer o imperador Leopoldo I de que o acidente teria sido, na realidade, um sinal de Deus contra o teatro profissional secular (SOMMER-MATHIS, 2017: 84).

Um dos principais críticos à incorporação de qualquer elemento provindo do teatro secular foi o jesuíta espanhol Francisco Arias. Em seu livro *Aprovechamiento spiritual* (1596), Arias, partindo de uma leitura tipicamente platônica sobre os perigos dos poetas, argumenta que

---

<sup>5</sup> “to aid and encourage the students and their families and to gain authority for the classes.”

devido ao fato de o teatro profissional ter como única justificativa de existência o simples mover dos afetos do público por meio dos sentidos mundanos, esse tipo de produção teria um alto potencial de afastar os fiéis do caminho espiritual ideal proposto por ele e seduzi-los a uma vida profana repleta de vícios e desprovida de virtudes (ZAMPELLI, 2006: 555). Curiosamente, entretanto, é possível dizer que conforme os dramas jesuítcos começaram a receber mais apoio financeiro das principais autoridades da Europa, os dramaturgos jesuítcos passaram a recorrer a meios como cenários e figurinos esplendidos, maquinários e efeitos especiais exóticos, ballet e música de forma muito mais profunda do que os grupos de teatro profissional criticados por Arias jamais foram capazes de fazer (devido às limitações financeiras). Para os jesuítcos, todavia, o que distinguia o uso destes meios pelos grupos de teatro secular por um lado, e pelos jesuítcos de outro, era o fato de que para os primeiros esse uso era um fim em si mesmo, enquanto nos dramas jesuítcos ele era visto como uma ferramenta pragmática e retórica para que o público não somente pudesse captar as mensagens e ensinamentos que os jesuítcos gostariam de transmitir em suas peças, mas também para que ele fosse convencido tanto pela razão quanto pelos sentidos de que essas mensagens e ensinamentos deveriam ser verdadeiramente respeitados e seguidos.

Ademais, partindo novamente de uma leitura platônica sobre o poder da imitação (*mimesis*), Arias censura os grupos de *commedia dell'arte* por representarem em palco ações e personagens desonestos, vulgares, destemperados e perversos, fazendo com que o público também fosse levado a experienciar internamente todas essas qualidades ruins que deveriam ser rejeitadas por um bom cristão (ZAMPELLI, 2006: 556). Por conta disso, Arias reprova as autoridades e pessoas públicas que optavam por ser patronos de tais produções seculares.

Além das críticas ao teatro secular de caráter mais platônico, uma parcela considerável de escritores jesuítcos pertencentes a tradição neotomista também reprovou a influência da ópera no drama jesuítco por considerarem que somente a musical vocal deveria ser incorporada as peças apresentadas nos colégios da Ordem (KÖRNDLE, 2006: 489) e que o uso de instrumentos além do órgão poderia corromper as atividades da Companhia de Jesus. Em 1638, por exemplo, o escritor jesuítco Jeremias Drexel publicou o tratado *Rhetorica caelestis*, onde ele apresenta uma crítica ferrenha a influência da ópera em qualquer atividade religiosa.

Não obstante, apesar de toda a resistência a influência de um gênero dramático secular como é o caso da ópera, a pressão da aristocracia europeia como um todo, mas em especial na Áustria, levou as autoridades e os dramaturgos jesuítcos a incorporarem tantos elementos operísticos nas peças apresentadas em ocasiões especiais que os *Ludi caesarei* elaborados no quarto final do século XVII e no início do século XVIII tornaram-se, ao menos

musicalmente, muito próximos às produções operísticas apresentadas nas cortes ao redor da Europa.

Quando Nicolò Avancini assumiu a posição de reitor do colégio jesuítico de Viena, a produção teatral jesuítica na capital imperial estava paulatinamente perdendo sua popularidade. Entretanto, a firmeza e determinação de Avancini, a despeito de toda censura e desaprovação de certos membros da Companhia de Jesus, em empregar elementos provindos da ópera nos *Ludi Caesarei* levou essas produções a ganharem uma grande notoriedade e respeito dentro e fora da capital imperial (DEVLIN, 1989: 153). Para Kabiersch, Avancini foi, na realidade, o responsável mais importante pelo aperfeiçoamento dos *Ludi Caesarei*, assim como por colocar Viena no centro das atividades dramáticas jesuíticas no mundo (KABIERSCH, 1972: 13).

Justamente por conta dessa incorporação de elementos operísticos, o drama jesuítico passou a ser visto pelo imperador e pelos demais membros da Casa de Habsburgo como um substituto ideal, ou ao menos uma alternativa de grande valor, para a ópera. Isso principalmente por conta das restrições financeiras impostas por causa da Guerra dos Trinta Anos, que impediram os Habsburgos de realmente reproduzir o esplendor caro das óperas a que as imperatrizes provindas de Mântua estavam acostumadas. Enquanto o custo padrão para uma produção operística girava por volta de 10 000 a 20 000 florins (GOLOUBEVA, 2000: 47), chegando até mesmo a valores em torno de 100 000 florins (como é o caso da ópera *Il Pomo d'oro* de Antonio Cesti), a doação imperial de 2 000 florins, como visto acima, foi suficiente para a produção do drama jesuítico *Ansberta*.

Além da questão mais direta relacionada às limitações financeiras do período, o drama jesuítico também possuía a vantagem de ser uma produção teatral relativamente mais popular do que as óperas, apresentadas neste período somente para os nobres mais importantes presentes na corte vienense. Os dramas jesuíticos, portanto, foram encarados como eventos propícios para a glorificação da imagem pessoal do imperador e da Casa de Habsburgo para um público muito mais expressivo do que o das óperas apresentadas dentro das quatro paredes da corte. Aliado a isso, a diferença temática entre os enredos dos dramas jesuíticos e das óperas também foi utilizado pelos jesuítas para alegar uma certa superioridade moral de suas produções teatrais. Desse modo, ao ser frequentemente visto assistindo peças jesuíticas, Leopoldo I pôde salientar ainda mais sua fama internacional como o monarca mais dedicado à causa católica no mundo.

Como a presença de Leopoldo exigia dos dramaturgos jesuítas a apresentação de uma produção especial, o público, tendo identificado esse salto de qualidade entre os dramas regularmente apresentados e os *Ludi Caesarei*, ligava o esplendor e a grandiosidade destas

peças imperiais à própria imagem do imperador, fazendo com que a mera presença de Leopoldo viesse a servir como um mecanismo valioso de glorificação pessoal.

De fato, fora o interesse pessoal do imperador e dos demais membros da Casa de Habsburgo em assistir este tipo de produção dramática, uma das razões centrais que podem explicar o êxito do drama jesuítico em garantir novos recursos financeiros à Companhia de Jesus estava ligada à possibilidade de glorificação da imagem individual do doador dentro, entretanto, de um contexto religioso. Ou seja, o patrono encontrava aqui uma oportunidade única de enaltecimento de seu nome e do nome de sua família sem correr o risco de ser taxado pelos demais de vaidoso em excesso ou de negligente a Deus e a Igreja. Na décima das doze razões apresentadas por Ignacio Loyola para que um determinado nobre (nome desconhecido) viesse a auxiliar financeiramente na fundação de um novo colégio da Companhia de Jesus, Loyola escreveu:

Se ele estivesse pensando em deixar um monumento para si mesmo depois de terminar seus dias, é evidente que este trabalho está completamente de acordo com seu propósito. Seria um grande e duradouro monumento para toda a sua família, sendo um empreendimento de natureza tão pública e com possibilidades tão amplas para o bem, que traria distinção ao seu autor de muitas maneiras (LOYOLA, data incerta: 439)<sup>6</sup>.

Aliado a isso, é possível afirmar que a preocupação de Leopoldo I em apresentar-se a todo tempo como um monarca profundamente religioso pode ser considerada como uma das principais especificidades do imperador austríaco que distinguiram seu tipo de patronagem da patronagem de seu primo Luís XIV da França. Com o surgimento do absolutismo francês a produção artística de Paris passou a ser quase que completamente centralizada pela corte, fazendo com que a glorificação da imagem do rei fosse, de modo geral, muito mais direta, personalista e secular do que no caso austríaco. Enquanto na França a maior parte das obras de arte do período tinha na figura de Luís XIV seu tema central e absoluto, na corte imperial em Viena boa parte das obras elaboradas para a glorificação de Leopoldo I ainda dispunham de uma temática bíblica, sendo possível identificar nelas a importância da alegada ligação especial entre o imperador e Deus como justificativa teológica para a posição de destaque da figura de Leopoldo I.

Com o início da Guerra dos Nove Anos em 1688 e da Guerra de Sucessão Espanhola em 1701, a corte vienense e os apologistas da Casa de Habsburgo passaram a procurar demonstrar a superioridade moral de Leopoldo I. Dentro deste contexto, a patronagem de produções artísticas religiosas por parte do imperador austríaco (como os dramas jesuítcos) tornou-se uma peça chave para a propaganda antifrancesa. Enquanto Luís XIV era visto como

---

<sup>6</sup> <https://archive.org/details/lettersofst.ignatiusofloyola/page/n443/mode/2up?view=theater>.

um indivíduo extremamente vaidoso e imoral, Leopoldo I passou a ser retratado como um monarca profundamente religioso e extraordinariamente preocupado com a defesa do mundo cristão contra os otomanos e contra as tendências secularizantes presentes na corte de Paris. Eucharius Rink (conselheiro imperial e um dos primeiros biógrafos de Leopoldo I) teceu a seguinte comparação entre o tipo de patronagem dos dois monarcas europeus:

Para distinguir a verdadeira grandeza da falsa, pode-se olhar para a vaidade do rei francês Luís XIV. Este príncipe não tem medo de ser glorificado com lisonjas que não podem ser dadas a ninguém. Ele mandou fazer monumentos e imagens de si mesmo, não para a glória de Deus, mas apenas para os reis. Leopoldo também mandou construir monumentos, porém, estes não eram para sua própria glória, mas para a de Deus e de seus santos, e sua modéstia se manifestava em sinais de piedade (RINK, 1708: 116)<sup>7</sup>.

Fora essa distinção citada por Rink, também é possível dizer que embora Leopoldo I tenha, de fato, se envolvido pessoalmente na construção de igrejas, teatros, colunas, estatuas, assim como na elaboração de certos retratos e pinturas que glorificavam sua imagem pessoal, a música foi indiscutivelmente o principal meio artístico de interesse do imperador, fazendo com que a maior parte da patronagem imperial se destinasse a grandes produções musicais.

## *Os Ludi Caesarei e a Hofkapelle*

Por conta desse interesse especial pela música, Leopoldo I da Casa de Habsburgo exerceu uma grande pressão ao longo da segunda metade do século XVII para que os jesuítas austríacos não apenas ampliassem cada vez mais o uso da música em suas produções dramáticas, como também aceitassem o emprego de músicos profissionais na elaboração e performance das *Ludi Caesarei*, ao invés de simplesmente contar com as habilidades amadoras dos alunos presentes nos colégios da Companhia. Desse modo, a composição da música para essas peças especiais tornou-se uma tarefa de músicos empregados na *Hofkapelle* ou ligados intimamente à Casa de Habsburgo.

Infelizmente, a maior parte das partituras elaboradas para as *Ludi Caesarei* apresentadas durante o reinado de Leopoldo I não existem mais. Todavia, sabe-se que Johann Kaspar Kerll (organista imperial), Ferdinand Tobias Richter (organista imperial), Johann Michael Zächer (mestre de capela da Catedral de São Estevão em Viena), Johann Jacob Stupan von Ehrenstein (nobre e músico amador) e Johann Bernhard Staudt (mestre de coro do

---

<sup>7</sup> „Damit man die wahrhafte Grösse von der falschen unterscheiden kann; so darf man nur hingegen die lobsucht des Königs in Frankreich Ludwig des XIV betrachten. Dieser prinz erröthet nicht, wenn man ihn gleich mit solcher schmeicheley, die man keinem menschen geben kann, beehret. Er hat sich seulen aufgerichtet, und nur seinen bildern, wo nicht göttliche, doch königliche ehre anthun lassen. Leopold hat auch seulen aufgerichtet, aber nicht sich zur ehre, sondern nur Gott, und den heiligen; und seine modestie hat sich werben nicht anders als in demuths bezeugung eingeführet.“

*Profeßhaus* em Viena) foram os principais compositores para esse tipo de produção dramático musical (KOCHANOWSKY, 1988: 11).

Curiosamente todos esses compositores eram de origem germânico, mesmo que a produção musical na corte vienense neste período fosse dominada por músicos provindos da Itália. Isso, de forma geral, pois a nacionalidade dos compositores determinava as suas respectivas incumbências e tarefas dentro da *Hofkapelle*. Enquanto os compositores italianos empregados em Viena, como Bertali, Sances e Draghi, monopolizaram as principais produções apresentadas na corte imperial (destacadamente as óperas), os compositores germânicos ficavam encarregados de compor peças instrumentais de pequena escala, peças litúrgicas, ballets e a música para os dramas jesuíticos.

Não obstante, embora a música dos dramas jesuíticos na Áustria tenha sido elaborada praticamente de forma exclusiva por músicos germânicos, o estilo composicional das peças compostas por compositores como Kerll e Staudt, por exemplo, claramente segue a tradição veneziana. Aluno no seminário jesuíta de Viena entre 1666 e 1670 (KRAMER, 1961: 23) e, posteriormente, mestre de coro (*regens chori*) no *Professhaus* de Viena entre 1684 e 1707, Staudt foi o compositor de dramas jesuíticos mais prolífico de seu tempo (possivelmente o mais prolífico da história dos dramas jesuíticos). Staudt é citado como compositor de ao menos 41 peças, das quais 39 ainda contam com partituras sobreviventes (KRAMER, 1961: 27).

Ferdinand Tobias Richter, por sua vez, apesar de nunca ter trabalhado diretamente em nenhuma das instituições jesuíticas presentes na Áustria foi indicado pelo próprio imperador Leopoldo I para compor a música para diversos dos *Ludi Caesarei* apresentados durante seu reinado. Organista imperial desde 1683 e primeiro organista da *Hofkapelle* de 1690 até sua morte em 1711, Richter trabalhou a maior parte de sua vida em um ambiente, como citado acima, dominado por compositores italianos. Assim, a oportunidade de compor a música para os dramas jesuíticos deve ter sido, em grande medida, uma ocasião de grande relevância para que ele pudesse demonstrar suas habilidades não apenas como um grande virtuoso nos teclados, mas também como um compositor sofisticado e a par das principais novidades composicionais do período.

Um dos trabalhos mais importantes de Richter como compositor foi a elaboração das partes musicais (prologo, coros e epílogo) do drama jesuíta *Hymenaei de Marte Triumphus* apresentado para a família imperial durante as celebrações do casamento entre o príncipe herdeiro José I de Habsburgo e Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg em 1699. Segundo Wittwer, dos 39 cantores necessários para a performance da música desta peça, 23 pertenciam ao seminário jesuíta, 5 à capela da Catedral de Santo Estêvão, um ao mosteiro

escocês, um ao mosteiro dominicano, dois eram ex-alunos da S. Crucem e sete eram alunos da Universidade de Viena (WITTWER, 1934: 88-9). Em termos de instrumentação, a partitura da pela conta com violino 1 e 2, violone, oboé 1 e 2, fagote, dois clarini e baixo contínuo.

Apesar da origem luterana de Johann Kaspar Kerll, que foi batizado em 1627 na igreja luterana de Adorf (St. Michaelskirche), no sudoeste da Saxônia, sua trajetória profissional foi marcada pelo relacionamento com membros da Casa de Habsburgo e da Companhia de Jesus. Embora Kerll tenha trabalhado como organista para St. Michaelskirche, o reconhecimento de seus talentos pela família imperial o levou a Viena no início da década de 1640. Ali Kerll converteu-se ao catolicismo para servir Leopoldo Guilherme de Habsburgo, tio de Leopoldo I e bispo de Passau, Strassburg, Halberstadt, Olmutz and Breslau (KORY, 1995: 11). Segundo Riedel e Giebler, após ser convocado por Leopoldo Guilherme para estudar com o mestre de capela imperial Giovanni Valentini em Viena, Kerll passou a atuar a partir de 1646 (quando Leopold William assumiu o cargo de governador-geral da Holanda espanhola) como organista na corte de Bruxelas e depois foi enviado para estudar no *Collegium Germanicum* - uma das principais instituições educacionais jesuítas do período no mundo (KORY, 1995: 20).

A estada de Kerll no *Collegium Germanicum* em Roma o influenciou claramente, como pode ser visto na incorporação em suas obras tanto de elementos contrapontísticos ligados à *prima pratica* quanto de técnicas composicionais modernas do nordeste da Itália. Além disso, além de Carissimi e Kircher, Kerll também se relacionou com outros renomados músicos italianos como Francesco Berretta e Fabritio Fontana (ambos da Basílica de São Pedro), Francesco Foggia e Bernardo Pasquini Fontana (da Santa Maria Maggiore), Innocentio Fede e Giuseppe de Santis (da Basílica de S. Giacomo Degli Spagnoli), Pietro Pignatta (da Basílica de Sant'Apollinare) e Matteo Simonelli (da Basílica de S. Giovanni de' Fiorentini) (RIEDEL, 1963: 141).

Após retornar de Roma, Kerll trabalhou entre 1656 e 1673 como mestre de capela na corte da Casa de Wittelsbach em Munique. No entanto, mesmo na Baviera, o relacionamento de Kerll com a família imperial não foi quebrado. Durante a coroação de Leopoldo I em 1658, por exemplo, Kerll foi chamado para improvisar ao órgão e em 1664 foi condecorado pelo imperador com um título de nobreza (HARRIS, GIEBLER, 2001).

Devido ao bom relacionamento com o imperador, após se envolver em uma polêmica com os músicos italianos da capela da corte em Munique, Kerll decidiu abdicar do cargo de mestre de capela em 1673 e se mudar para Viena, onde passou a trabalhar como organista na Catedral de Santo Estêvão (*Stephansdom*). A partir desse período, a maioria de suas composições passaram a ser obras sacras. Depois de alguns anos trabalhando na Catedral de Santo Estêvão, Kerll foi nomeado por Leopoldo I como organista imperial em 1677.

Uma das principais composições de Kerll foi a elaboração da música para o drama jesuítico *Pia et Fortis Mulier*, apresentado durante a premiação anual dos estudantes do colégio no dia 24 de fevereiro de 1677 (dia de São Matias) (KOCHANOWSKY, 1988: 16). Normalmente, esse tipo de evento sempre ocorria no final do ano letivo, ou seja, em setembro. A realização, entretanto, de tal premiação e, em conjunto, a apresentação da peça *Pia et Fortis Mulier* no início do ano de 1677 esteve relacionado a decisão dos jesuítas em prestar as devidas homenagens a chegada da nova imperatriz Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg em Viena.

Diante deste contexto, observa-se como tema central dos coros entre atos, assim como do prólogo e epílogo musicados por Kerll, tópicos relacionados à importância da fidelidade no casamento e à expectativa do nascimento de um herdeiro. Desse modo, a música que conclui o drama celebra o presságio de que em breve um filho nasceria deste casamento, garantindo a continuidade da linhagem de Habsburgo no comando do Sacro Império Romano-Germânico. Na realidade, esses problemas relacionados à sucessão de Leopoldo I não foram, de modo algum, abordados unicamente nesse drama. Após a morte das duas primeiras esposas de Leopoldo e com o nítido projeto expansionista de Luís XIV, a falta de um herdeiro tornou-se neste período uma questão de grande ansiedade e incerteza tanto para os membros da Casa de Habsburgo quanto para os jesuítas austríacos (GOLOUBEVA, 2000: 103). A inserção, portanto, de referências diretas a esse problema em *Pia et Fortis Mulier* não deve ser encarada como uma simples decisão artística inerente ao enredo da peça em si, mas sim como parte de um programa de representação dramática que refletia diretamente os anseios e as preocupações políticas vividas na corte vienense.

De acordo com Kochanowsky, as anotações deixadas por Kerll na partitura da peça indicam que o drama foi elaborado por Kerll para ao menos 2 violinos, 3 violas, 2 trompetes e muito provavelmente um violoncelo e um alaúde (KOCHANOWSKY, 1988: 32). Outros instrumentos também podem ter sido utilizados na performance do drama, mas essa utilização infelizmente não pode ser comprovada. Ademais, diferentemente de outras produções da época, não apenas os coros, o prólogo e o epílogo, mas também partes faladas do enredo central foram musicadas por Kerll.

*Pia et Fortis Mulier*, portanto, é um exemplo importante de como a possibilidade de glorificação da família imperial nos *Ludi Caesarei* levou o próprio imperador a permitir/convencer os jesuítas a designar um organista imperial como Kerll para compor a música para uma produção dramática apresentada nos colégios da Companhia de Jesus, tornando esses dramas muito mais profissionais do que provavelmente jamais imaginaram Loyola e os primeiros jesuítas.

Após a morte do imperador Leopoldo I, entretanto, os *Ludi Caesarei* acabaram perdendo grande parte de sua popularidade. Durante o curto reinado de José I (1705-1711), filho e sucessor de Leopoldo, um número ainda significativo de dramas jesuíticos continuou a ser apresentado diante da presença da família imperial. Todavia, a partir da coroação de Carlos IV como imperador obras grandiosas como *Pia et Fortis Mulier* deixaram de despertar o interesse da corte vienense (LINDNER, 2014: 9). Maria Tereza, por sua vez, chegou até mesmo a proibir a apresentação de performances teatrais nos colégios da Companhia de Jesus em Viena em 1760 e, posteriormente, em toda a Áustria, em 1768 (LINDNER, 2014: 9). Desse modo, é possível dizer que devido à união entre os interesses políticos e religiosos da Companhia de Jesus, da Casa de Habsburgo e as predileções pessoais do imperador Leopoldo I, seu reinado acabou representando, de modo indiscutível, o apogeu dos dramas jesuíticos cantados em território austríaco. Seja no âmbito quantitativo, seja no qualitativo as peças elaboradas pelos jesuítas austríacos neste período destacam-se de modo bastante evidente.

## Considerações finais

O presente artigo analisou a relação do drama jesuítico com a música na Áustria nos séculos XVI e XVII. Foi possível observar, por exemplo, como os problemas e desafios hermenêuticos causados pelo uso afincado do latim como língua oficial dos dramas levaram a união de todas as artes a serviço do drama a ser uma prática usual nos colégios da Companhia de Jesus. A música, por isso, acabou paulatinamente se tornando parte essencial e inseparável de todas as produções dramáticas jesuíticas produzidas na Áustria, recebendo uma posição de cada vez mais destaque ao longo do século XVII.

Também foi abordado a questão da influência da ópera no drama jesuítico. O artigo mostrou como o sucesso da ópera no século XVII acabou influenciando não apenas o mundo musical, mas também a performance teatral como um todo. Os jesuítas, que inicialmente eram contra a influência de qualquer forma de produção artística secular, acabaram aceitando a incorporação de elementos operísticos em suas produções teatrais, principalmente nos grandes colégios da Companhia de Jesus. Foi possível observar, desse modo, como a ópera se tornou um modelo dramático a ser emulado pelos jesuítas e, ao mesmo tempo, um concorrente teatral secular a ser sobrepujado. O artigo também abordou as formulações teóricas elaboradas pelos jesuítas ao longo deste período, destacando o paulatino ganho de importância da música como um dispositivo cênico a ser valorizado, ainda que não por si mesmo.

Por fim, através de uma pesquisa histórica e musicológica, foi possível identificar os principais compositores responsáveis por compor a música dessas produções teatrais na capital austríaca, bem como sua nacionalidade e estilo composicional. Com estas informações ficou claro como a música desempenhou um papel fundamental nessa época, tanto na corte imperial como nas produções jesuíticas. A pesquisa realizada e as informações reunidas e apresentadas neste artigo, são fontes ricas para compreender a maneira como a música passou a ser utilizada pelos dramaturgos jesuítas austríacos, assim como, por um outro lado, o papel das produções teatrais conduzidas pelos membros da Companhia de Jesus para que compositores austríacos e germânicos tivessem a possibilidade compor para obras dramáticas de larga escala, algo no período normalmente reservado a músicos de origem italiana.

## Referências

- ADEL, Kurt. *Das Jesuitendrama in Österreich*. Wien: Bergland Verlag, 1957.
- AVANCINI, Niccolò. *Poesis dramática*. Pars I. Cologne: Friessem 1674.
- DEVLIN, Eugene J.. *The Imperial Play as Final Chapter in the Jesuit Theater in Austria*. In: *Comparative Drama*, Summer 1989, Vol. 23, No. 2 (Summer 1989), pp. 141-155.
- DONATI, Alexandri. *Ars Poetica*. Roma: 1631.
- FILIPPI, Bruna. *The Orator's Performance: Gesture, World, and Image in Theatre at the Collegio Romano*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- FLADERER, Ludwig. *Wie bringt man die Antike zur Wirkung? Plurimedialität im Jesuitendrama Pietas Victrix des Nicolaus Avancini SJ (1611-1686)*. In FISCHER, I. (Org.). *Bibel- und Antikenrezeption. Eine interdisziplinäre Annäherung*. Wien, Lit Verlag, 2014.
- GALLO, Anne-Sophie. *Jesuit Theater*. In: *The Oxford Handbook of Jesuits*. 2018.
- GOLOUBEVA, Maria. *The glorification of Emperor Leopold I in image, spectacle and text*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.
- HARRIS, David; GIEBLER, Albert. Kerll, Johann Caspar. In: *Grove Music Online*, 2001.
- HUFTON, Olwen. *Every tub on its own bottom: Funding a Jesuit College in early modern Europe*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- KABIERSCH, Angela. *Nicolaus Avancini S.J. und das Wiener Jesuitentheater 1640-1685*. Universität Wien, 1972.
- KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf Graf. *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch. Kaiserlichen Obersthofmeisters. 1743- 1776*. Vienna/Leipzig: 1907.
- KOCHANOWSKY, Vera Ann. *Johann Kaspar Kerll's "Pia et Fortis Mulier" (1677): An edition and commentary*. Stanford University, 1988.
- KÖRNDLE, Franz. *Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music*. In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.
- Kramer, Waltraute. *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677 - 1711*. Vienna: Universität Wien, 1961.

- LINDNER, Christiane. Der große Theatersaal der Jesuiten in der Alten Universität in Wien. Vienna: Universität Wien, 2014.
- LOYOLA, Ignacio. Epistula 20. Beltrano de Loyola. In Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Primus 1524-1548. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1903, pp.148-151.
- \_\_\_\_\_. Epistula 4965. Patri Nicolao Lanojo Ex Comm. In Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Octavus 1554. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1909a, pp.67-69.
- \_\_\_\_\_. Epistula 4994. Patri Nicolao Lanojo. In Monumenta Ignatiana Series Prima. Sancti Ignatii de Loyola Societatis Jesu fundatoris epistolae et instructiones. Tomus Octavus 1554. Madri: Gabrielis Lopez del Horno, 1909b, pp.117-118.
- \_\_\_\_\_. XII, 290-93, Appendix I, Letter 41. In: Letters of St. Ignatius of Loyola. Trans.: William Young. Chicago: Loyola University Press, 1959, pp.437-439.
- MASEN, Jacob. Palaestra eloquentiae ligatae dramatica. Pars 3 & ultima. Cologne: 1683.
- MUNDT, Lothar; SEELBACH, Ulrich. Pietas victrix - Der Sieg der Pietas. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- PONTANUS, Jacobus. Progymnasmata Latinitatis, sive Dialogorum, vol I. Ingolstadt: 1588.
- RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS IESU. Roma: 1599. In: MIRANDA, Margarida (ed.). Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus Regime escolar e Curriculum de estudos. Lisboa: Esfera do Caos, 2009.
- RIEDEL, Friedrich Wilhelm. Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll. In Source: Archiv für Musikwissenschaft, 19./20. Jahrg., H. 2. (1963), pp. 124-142.
- RINK, Eucharius Gottlieb. Leopolds des Großen, Römischen Käysers, wunderwürdiges Leben und Thaten: aus geheimen Nachrichten eröffnet. Erste Theil. Leipzig: Fritsch, 1709.
- SEIFERT, Herbert. Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert: Aufsätze und Vorträge. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015.
- SOMMER-MATHIS, Andrea. The imperial court theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena. In: Music in Art XLII/1-2 (2017).
- \_\_\_\_\_. Das Theater auf der Kurtine. In: Karner, Herbert (Hg.): Die Wiener Hofburg 1521-1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz, Wien 2014, S. 422-427.
- \_\_\_\_\_. Musik, Theater und Tanz: Die Wiener Hofburg als Schauplatz von szenischen Aufführungen. In: Die Wiener Hofburg, 1521-1705, 470-493.
- SZAROTA, Elida Maria. Das Jesuitendrama im Deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare. Erster Band, Teil 1. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- WEAVER, Andrew H. Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III: Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War. London and New York: Routledge, 2016.
- WETMORE JR., Kevin J. Jesuit Theater and Drama. In: The Oxford Handbook of Jesuits. 2016.
- WITTEW, Max. Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge. Berlin: 1934.
- WOLF, Christof. Jesuitentheater in Deutschland. In: Funiok/Schöndorf (Hrsg.) Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung. Reihe Geschichte und Reflexion. Hrsg. v. J. Petersen u. G.-B. Reinert. Auer Verlag, Donauwörth 2000.
- ZAMPELLI, Michael. 'Lascivi Spettacoli': Jesuits and Theatre (from the Underside). In: O'MALLEY, J.; BAYLEY, G.; HARRIS, S.; KENNEDY, T. (Org). The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773. Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 5-23.

# Perfil da produção científica sobre música e idosos: uma revisão bibliométrica

Diogo de Souza Mendonça  
UNESPAR/Campus Curitiba II  
[diogosm01@gmail.com](mailto:diogosm01@gmail.com)

Gerson Flores-Gomes  
Universidade Federal do Paraná  
[ggomes.ufpr@gmail.com](mailto:ggomes.ufpr@gmail.com)

Lydio Roberto Silva  
UNESPAR/Campus Curitiba II  
[lydio.silva@unespar.edu.br](mailto:lydio.silva@unespar.edu.br)

Valdomiro de Oliveira  
Universidade Federal do Paraná  
[oliveirav457@gmail.com](mailto:oliveirav457@gmail.com)

Gislaine Cristina Vagetti  
UNESPAR/Campus Curitiba II  
[gislainevagetti@unespar.edu.br](mailto:gislainevagetti@unespar.edu.br)

**Resumo:** Contexto: A música tem se mostrado como uma alternativa viável na melhoria e manutenção da qualidade de vida da população idosa. Objetivo: investigar o perfil da produção científica sobre os temas Música e Idosos no período de 2018 e 2022. Método: foi utilizado o método de revisão do tipo bibliométrica, demonstrando as leis de Lotka, Bradford e Zipf. A busca foi realizada com recorte temporal de 2018 a 2022, com os descritores *music*, *oldert adults*, *elderly*, *senior* e *aged* em documentos de acesso aberto da base científica *Web of Science*. Resultados: A busca na base de dados resultou em 1738 documentos, 1479 artigos completos e 135 revisões da literatura. As principais autoras sobre o tema no período foram Daisy Fancourt (Reino Unido) e Felicity Anne Baker (Austrália). Os Estados Unidos da América foi o país mais produtivo. A principal revista foi a *Frontiers in psych* com 358 publicações no período. As principais palavras-chave foram *Music*, *Music therapy* e *Dementia*. Conclusões: foi possível perceber a música sendo utilizada para tratamento dos Transtornos Neurocognitivos (leve e maior), do mal de Alzheimer, cognição e memória, e que a musicoterapia estudou tratamentos para a qualidade de vida, saúde e bem-estar, particularmente no tratamento dos sintomas de stress, depressão e ansiedade. A consistência dos resultados permite a indicação de revisões sistemáticas da literatura sobre os tratamentos de desordens neurocognitivas a partir do uso de música para população idosa.

**Palavras-chave:** Idosos, Música, Bibliometria

## Profile of scientific production on music and elderly: a bibliometric review

**Abstract:** Context: Music has been shown to be a viable alternative in improving and maintaining the quality of life of the elderly population. Objective: to investigate the profile of scientific production on Music and the Elderly in the period 2018 and 2022. Method: the bibliometric review method was used, demonstrating the laws of Lotka, Bradford and Zipf. The search was carried out with a time frame from 2018 to 2022, with the descriptors music, older adults, elderly, senior and aged in open access documents from the Web of Science scientific base. Results: The database search resulted in 1738 documents, 1479 full articles and 135 literature reviews. The main authors on the subject in the period were Daisy Fancourt (United Kingdom) and Felicity Anne Baker (Australia). The United States of America was the most productive country. The main magazine was *Frontiers in psych* with 358 publications in the period. The main keywords were Music, Music therapy and Dementia. Conclusions: it was possible to perceive music being used for the treatment of Neurocognitive Disorders (mild and major), Alzheimer's disease, cognition and memory, and that music therapy studied treatments for quality of life, health, and well-being, particularly in the treatment of symptoms of stress, depression, and anxiety. The consistency of the results allows the indication of systematic reviews of the literature on the treatment of neurocognitive disorders based on the use of music for the elderly population.

**Keywords:** Elderly, Music, Bibliometrics

## Introdução

As séries estatísticas fornecidas pelos censos do IBGE (BRASIL, 2010), permitem uma previsão para o futuro da pirâmide etária da população brasileira, e se este crescimento se mantiver como ocorrido nos últimos 20 anos, período em que a população idosa dobrou, será possível dizer que a população de pessoas idosas será a maior faixa etária, proporcionalmente às outras. De acordo com as projeções, estima-se que até 2050, 20% da população brasileira será composta por pessoas idosas. Essa constatação ressalta uma questão ainda mais relevante: os serviços de saúde oferecidos a essa população não têm acompanhado esse crescimento, o que se mostra especialmente insuficiente para as camadas mais pobres da sociedade. Essas camadas dependem do avanço da tecnologia médica, do acesso aos serviços de saúde adequados e das políticas de saúde e condições sanitárias do país (CAMARANO e FERNANDES, 2022).

Sobre o processo de envelhecimento, de acordo com Camarano e Kanso (2017, p. 142), “um indivíduo envelhece à medida que a sua idade aumenta. Este é um processo irreversível, natural e individual. É acompanhado por perdas progressivas de função e de papéis sociais, um processo único que depende de capacidades básicas, adquiridas e do meio ambiente”.

Dada a complexidade do processo de envelhecimento, que normalmente é um processo natural, este pode ser diferente para cada pessoa, trazendo circunstâncias igualmente diversas para o cuidado da pessoa idosa (GOMES, 2019). Quando este processo ocorre com a incidência de patologias, estas doenças acometem de forma importante as funções mentais superiores, ligadas ao raciocínio, memória e concentração, bem como as questões de autonomia e do sistema locomotor. Outras áreas podem ser afetadas, como a da linguagem, o que pode gerar impactos nos processos de relações interpessoais, condições particularmente propícias para o desenvolvimento de outras doenças psíquicas, como a depressão, que pode levar à morte antecipada (ARGIMON e STEIN, 2005).

Observa-se assim, que a complexidade de fatores que envolvem individualmente e socialmente os processos de envelhecimento merecem maior atenção em relação às possíveis demandas e políticas públicas, pois como apregoa Neri (2001), existe estudos que apontam que o processo de envelhecimento é determinado pelas interações dos fatores genéticos com os fatores ambientais, culturais, entre outros.

Com esta perspectiva de crescimento populacional, baixa manutenção dos serviços de saúde e bem-estar, e falta de programas que previnam os aspectos deletérios do envelhecimento, é que surge a lacuna para o desenvolvimento de soluções alternativas

viáveis para a melhoria da qualidade de vida (VAGETTI, et al., 2013). Uma das propostas que tem dado bons resultados é o tratamento baseado em música. Segundo pesquisadores como Creech, os idosos tendem a aceitar a música como possibilidade de estudos na fase idosa de sua vida, produz engajamento em propostas de terapias que utilizam a música como base para promover o bem-estar e a melhoria da qualidade de vida (CREECH, et al., 2013).

Além disso, surge a preocupação dos idosos quanto a sua capacidade de aprender coisas novas na idade idosa, o que fica provado já nos primeiros experimentos, causando alegria e satisfação aos participantes. A pessoa idosa consegue processar de maneira relativa e absoluta o material musical, desenvolvendo habilidades que antes não lhes eram conhecidas. A música está presente em diversos ambientes e as habilidades musicais são protetivas para as questões cognitivas e redução dos processos de isolamento social e depressão (CREECH, et al., 2013).

Estes estudos têm se multiplicado, dadas as respostas positivas de suas intervenções para esta população vulnerável. Para Sekeff, “a música é um poderoso agente de estimulação motora, sensorial, emocional e intelectual” (SEKEFF, 2007, p. 17), podendo também ser utilizada com relativo sucesso na produção de aptidões e habilidades musicais que reforçam a concentração, o senso rítmico e a percepção de estética, e é utilizada historicamente com a intencionalidade de promover a saúde geral do ser humano (CUNHA, ARRUDA e SILVA, 2010).

Para além das possibilidades de tratamento dos processos mentais e psicológicos das pessoas idosas, a música é um elemento que promove a identidade da pessoa idosa, expressão corporal de demais sentidos em seu meio social (FLORES-GOMES, et al., 2018), como também de consciência corporal, e se apresenta de forma natural na vida cotidiana desta população, reforçada pelos meios culturais, nos processos de produção e de comunicação de valores, sentidos e significados no seu meio social (CUNHA, 2007).

Autores como Weinberger (2004) e Sloboda (2008), afirmam que a música pode estimular diversas áreas cerebrais da pessoa idosa, dependendo da trajetória de vida de cada uma delas, e estes estímulos estão ligados ao processamento da memória e da linguagem, raciocínio e emoções, quando estes conseguem armazenar e interpretar as relações entre os sons apresentados, podendo também ressignificar experiências de vida.

Autores como Sloboda (2008) e Creech, et al. (2013), também consideram que a música, quando intencionalmente utilizada em atividades musicais, tanto na escuta, composição e fazer musical, pode trazer melhorias para as habilidades cognitivas. Consideram que a

música tem potencial para melhorar todos os aspectos que envolvem o físico, mental e psicológico das pessoas em geral, particularmente benéfico para as pessoas idosas e desenvolve consciência do corpo, dos gestos, dos movimentos e na expressão de sua identidade pelos sentimentos e emoções.

## Objetivos

O objetivo deste estudo foi investigar o perfil da produção científica sobre os temas Música e Idosos no período de 2018 e 2022, e tem por objetivos específicos: apresentar os principais autores para o tema, na base de dados *Web of Science*, seguindo os critérios da lei de Lotka; apresentar a dispersão dos periódicos com o uso da lei de Bradford e, demonstrar a frequência de descritores utilizados nas publicações, conforme a lei de Zipf.

## Metodologia

Este estudo foi desenvolvido como uma revisão do tipo bibliométrica, e este método é caracterizado por ter um caráter exploratório, possibilitando mapear de forma quantitativa os diversos indicadores de produção e da disseminação do conhecimento, suas possíveis lacunas, apresentando seus resultados por meio de grafos e tabelas (MUGNAINI, FUJINO e KOBASHI, 2017).

Esta revisão bibliométrica buscou descobrir a extensão da produção/disseminação científica sobre a temática: Idosos e Música, a partir dos artigos registrados na base de dados *Web of Science* (WoS). A escolha desta base de dados deveu-se a sua ampla capacidade de divulgação a nível mundial e por sua capacidade de disponibilizar resumos e citações da literatura revisada por pares, a qual garante a qualidade dos manuscritos.

## Estratégia de busca

A busca foi realizada no período de 2018 a 2022, na base eletrônica *Web of Science*, com uso dos descritores *music*, *older adults*, *elderly*, *senior* e *aged*, e seus correspondentes na língua portuguesa e espanhola, descritores confirmados nas bases de descritores DeCS – Descritores em Ciências da Saúde - BVS, Mesh - *Medical Subject Headings* (NCBI/Pubmed) e Thesaurus (APA), usando os operadores booleanos 'AND' e 'OR'. O software RStudio, interface com a base de dados R, juntamente com o aplicativo bibliometrix (ARIA e CUCCURULLO, 2021), foi utilizado como ferramenta para a produção de grafos e tabelas possibilitando assim, a confecção de mapas de colaboração.

## Coleta dos dados

Para extração dos dados dos estudos obtidos na busca, serão adotadas as três teorias principais da Bibliometria: a lei de Lotka, a lei de Bradford, e a lei de Zipf. Serão investigadas ainda outras opções de análise de dados, como a dispersão das organizações de pesquisa e financiamento e a produção dos países.

## Critérios de elegibilidade

Foram incluídos os documentos que possuíam acesso aberto na base de dados, que continham nos títulos, resumo, ou palavras-chave o tema Música e Idosos, considerando os documentos publicados entre 2018 e 2022.

Como critérios de exclusão, foram desconsiderados os documentos que não trataram de música e idosos, que estavam fora do período pesquisado, que tratavam de outras faixas etárias e que não possuíam o acesso aberto para leitura.

## Aspectos éticos

O estudo será baseado nas orientações do Committee on Publication Ethics (COPE, 1999), que estabelece as boas práticas e informações para autores e editores sobre a ética em pesquisa. Os autores afirmam não possuírem conflitos de interesse.

## Resultados e discussões

A busca na base de dados resultou em 1738 documentos, conforme apresentado na tabela 1.

Tabela 1. Descritivo dos achados iniciais da bibliometria

<b>Descrição</b>	<b>Resultados</b>
Intervalo de tempo	2018:2022
Fontes (revistas, livros etc.)	855
Documentos	1.738
Taxa de crescimento anual %	21,27
Média de Idade por documento	2,01
Citações médias por documento	5,20
Referências	72.019

Fonte: os autores (2023)

A tabela 1 apresenta os achados preliminares da busca realizada na WoS, com o intervalo de tempo, a quantidade de fontes (revistas) que publicaram sobre o tema no período, a quantidade de documentos, e a taxa de crescimento de publicações no período. Trata-se de

uma média dos percentuais de crescimento, considerando o resultado ano a ano das 10 principais revistas. Outro dado importante é o de citações, que apresenta a média de 5,20 citações de cada texto em outros trabalhos sobre o assunto.

Ao todo, foram encontrados 1738 documentos, conforme demonstrado na tabela 2, sendo que os artigos representam a sua maioria, com 85,10% dos achados. Também pode ser considerada a importância das revisões sistemáticas da literatura nos achados, o que significa que os pesquisadores e a comunidade de interesse têm buscado as revisões para instrumentar novos tratamentos e novas técnicas de atuação.

Tabela 2. Tipos de documentos encontrados na busca

Descrição	Resultados	% Total
Artigos	1479	85,10%
Artigos; documento de dados	2	0,12%
Artigos; acesso antecipado	51	2,93%
Artigos; em processamento	15	0,86%
Revisão do livro	1	0,06%
Correção	2	0,12%
Material editorial	17	0,98%
Material editorial; acesso antecipado	2	0,12%
Carta	3	0,17%
Reunião Resumo	1	0,06%
Resenha de desempenho musical	1	0,06%
<i>Papers</i> em processamento	21	1,21%
Revisão	135	7,77%
Revisão; capítulo de livro	1	0,06%
Revisão; acesso antecipado	7	0,40%
<b>Total</b>	<b>1738</b>	

Fonte: os autores (2023)

Na apresentação dos dados da tabela 2 é possível perceber que existem diversos tipos de publicações, não sendo limitadas apenas a artigos, mas optou-se por buscar todos os documentos disponíveis sobre o tema, para tornar o estudo mais amplo possível.

Um estudo do tipo bibliométrico possui quatro abordagens específicas, a qualidade, a atividade, o impacto e as associações temáticas dos estudos científicos (BEIRA, et al., 2020). Estes indicadores ajudam a compreender melhor como ocorre a produção científica e como se comporta a ciência, seja no que tange a aspectos relacionados a políticas de produtividade dos estudos, os efeitos de investimento na produção e fomento às atividades de pesquisa e, especialmente como se dá a gerência destes recursos nos processos de investigação e desenvolvimento científicos.

Os indicadores bibliométricos utilizados na bibliometria, são ferramentas originadas particularmente na avaliação de áreas específicas de uso da cientometria, que produz estudos quantitativos exploratórios com o objetivo de mapear aspectos métricos de conjuntos de dados bibliográficos e linguísticos, extraídos das bases de dados eletrônicas (MUGNAINI, FUJINO e KOBASHI, 2017).

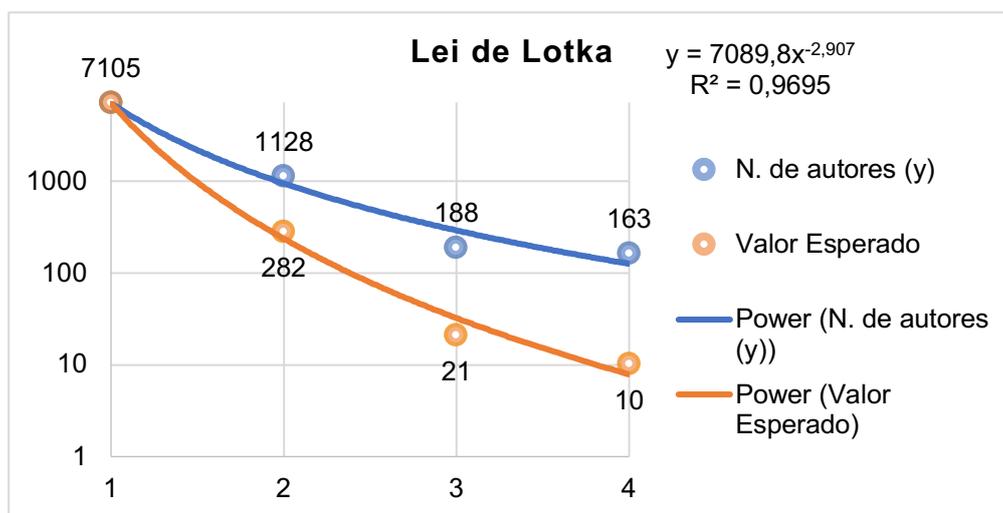
Nos tópicos seguintes serão abordadas as leis fundamentais da bibliometria, organizados para que os dados sejam descritos de forma sistematizada, a partir do nível de análise de autores (Lei de Lotka), análise das fontes de documentos (Lei de Bradford) e por fim o detalhamento das palavras-chave (descritores) utilizados nos documentos (lei de Zipf) (FLORES-GOMES, et al., 2021).

## Lei de Lotka

A Lei de Lotka, Criada em 1926, propõe que a produtividade de autores está definida pela Lei do Inverso do Quadrado ( $1/n^2$ ) de sua ocorrência (ARAÚJO, 2006).

Conforme a figura 1, foram encontrados 8.584 autores que tratam do tema, geralmente trabalham colaborativamente entre si. Entretanto, foram encontrados 237 documentos com um único autor, o que representa 2,76% dos autores.

Figura 1. Representação da Lei de Lotka para os achados sobre o tema música e idosos, no período 2018-2022 na base WoS



Fonte: os autores (2023)

Conforme teoriza Lotka, a produção dos autores com maior produtividade sobre um determinado assunto é proporcionalmente semelhante à produção total dos autores com

baixa produção, mesmo que a quantidade destes autores que produzem pouco seja a grande maioria (SILVA e MAYWORM, 2020).

Quadro 1. Os 10 documentos mais citados no período 2018-2022 na base WoS, sobre o tema música e idosos, por ordem decrescente do total de citações e média de citações por ano

<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Título</b>	<b>Total de citações</b>	<b>Citações por ano</b>
(Dunphy, et al., 2019)	2019	Creative arts interventions to address depression in older adults a systematic review of outcomes processes and mechanisms	41	10,3
(Fancourt, Garnett, Spiro, West, & Müllensiefen, 2019)	2019	How do artistic creative activities regulate our emotions validation of the emotion regulation strategies for artistic creative activities scale resaca	31	7,8
(Tamplin, Clark, Lee, & Baker, 2018)	2018	Reminiscing a feasibility study of therapeutic group singing to support relationship quality and wellbeing for community dwelling people living with dementia and their family caregivers	27	5,4
(Fancourt & Steptoe, Community group membership and multidimensional subjective well-being in older age, 2018)	2018	Community group membership and multidimensional subjective wellbeing in older age	21	4,2
(Tymoszuk, Perkins, Fancourt, & Williamon, 2020)	2020	Cross-sectional and longitudinal associations between receptive arts engagement and loneliness among older adults	19	6,3
(Sikkes, et al., 2021)	2021	Toward a theory-based specification of nonpharmacological treatments in aging and dementia focused reviews and methodological recommendations	17	8,5
(Tymoszuk, Perkins, Spiro, Williamon, & Fancourt, 2020)	2020	Longitudinal associations between short term repeated and sustained arts engagement and wellbeing outcomes in older adults	15	5,0
(Wang, Mak, & Fancourt, 2020)	2020	Arts mental distress mental health functioning life satisfaction fixed effects analyses of a nationally representative panel study	14	4,7
(Gold, et al., 2019)	2019	Music interventions for dementia and depression in elderly care middle protocol and statistical analysis plan for a multinational cluster randomized trial	14	3,5
(Lee, Lee, & Kim, 2022)	2021	Person centered care in persons living with dementia a systematic review and metanalysis	7	3,5

Fonte: os autores (2023)

Este indicador bibliométrico criado por Lotka, possibilita a visualização da concentração da produção científica sobre determinado tema, se a mesma ocorre com um pequeno número

de autores, fazendo a separação dos principais autores dos autores eventuais (GREGORIO-CHAVIANO, LIMAYMANTA e LÓPEZ-MESA, 2020).

As principais autoras sobre o tema são Daisy Fancourt, do Department of Behavioural Science and Health, University College London, London, United Kingdom, que aparece em 5 dos 10 documentos mais citados e Felicity Anne Baker, da Faculty of Fine Arts and Music, University of Melbourne, Southbank, Victoria, Australia, que contribuiu em 3 dos 10 documentos mais citados, conforme relacionado no quadro 1.

Quando observada a colaboração entre os autores, a tabela 3 apresenta um indicador que representa como se comporta a comunidade de pesquisadores em torno de um determinado tema. Neste caso, é possível afirmar que quando a música é estudada com pessoas idosas, a cada estudo 6,22 pesquisadores trabalham colaborativamente e ainda, que os estudos em geral apresentam um quarto de seus pesquisadores de origem internacional.

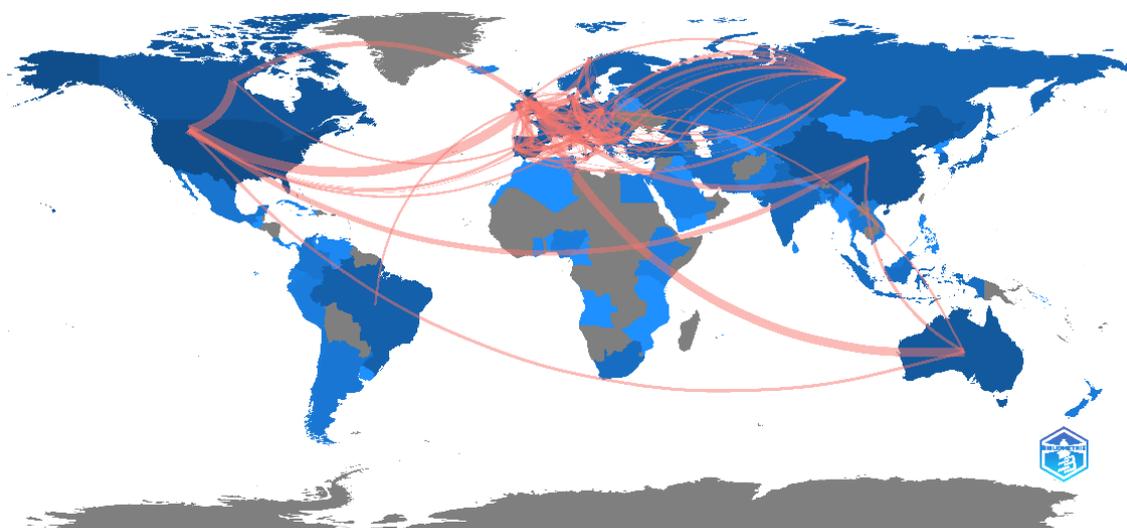
Tabela 3. Indicadores de colaboração entre autores para o tema música e idosos

<b>Descrição</b>	<b>Resultados</b>
Documentos de autoria única	237
Coautores por documento	6,22
Coautorias internacionais %	25,2

Fonte: os autores (2023)

Baseado neste indicador, surge a questão da internacionalização das pesquisas, e é possível verificar como se dá a colaboração entre os países coautores.

Figura 2. Mapeamento da colaboração entre países, para o tema música e idosos, no período de 2018 a 2022



Fonte: os autores (2023)

O relacionamento dos países está demonstrado pelas linhas de ligação, apresentado na cor cinza, e a espessura desta linha representa a força colaborativa dos países. Na tabela 4 está descrita a produção anual por país, dos 5 maiores produtores sobre o tema estudado.

Tabela 4. Produção de estudos sobre música e idosos, por país, considerando os 5 maiores produtores e o total geral do período por país e por ano.

País	Ano					Total por país
	2018	2019	2020	2021	2022	
USA	259	508	791	1111	1262	3931
UK	187	364	575	839	917	2882
CANADA	74	209	305	445	526	1559
SPAIN	72	146	224	377	430	1249
CHINA	29	70	136	351	517	1103
Total Anual	2639	3316	4051	5144	5674	

Fonte: os autores (2023)

Nesta segmentação apresentada na tabela 5, os Estados Unidos da América (USA) estão em primeiro lugar na produção de documentos sobre o tema e confrontando esta informação com a figura 1, é possível verificar que a colaboração se dá particularmente entre os países Reino Unido (UK), Canadá e China. O Reino Unido possui muitas colaborações estrangeiras, contando com a Austrália, Espanha (SPAIN), Canadá, Estados Unidos, e outros países da Comunidade Europeia, incluído o Brasil. Percebe-se um crescimento na produção média destes países, na ordem de 21,27% ao ano, sugerindo um crescimento da temática para os próximos períodos. A próxima lei a ser abordada trata das fontes de publicações sobre a temática, ou seja, a Lei de Bradford.

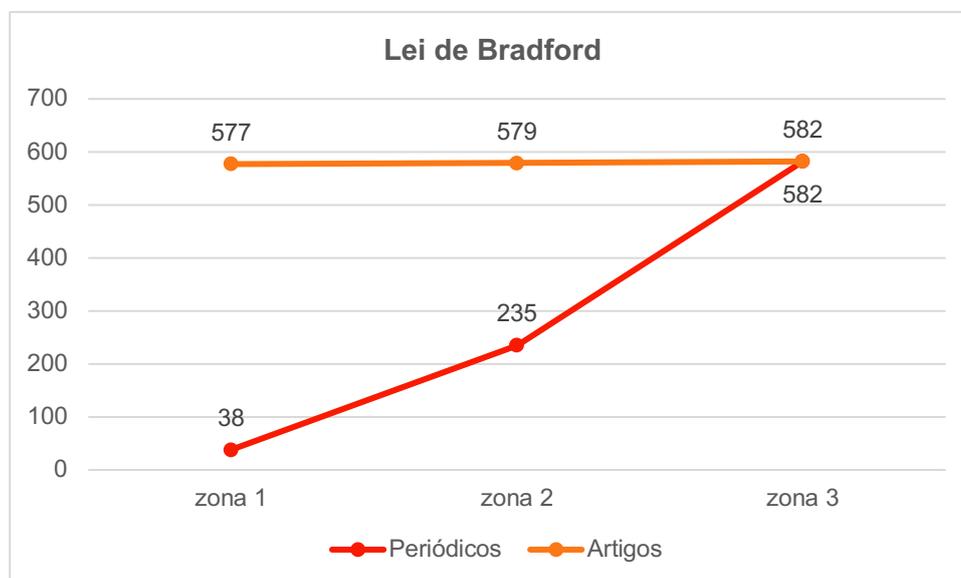
## Lei de Bradford

A lei de Bradford, criada em 1934, busca estabelecer o núcleo de periódicos sobre um assunto específico em relação ao contexto periférico deste assunto, considerando variáveis de aproximação. A figura 3 apresenta a dispersão temática das revistas (*sources*) e a sua produtividade, apurando a importância do periódico em relação ao tema (Silva & Mayworm, 2020).

De acordo com a Lei de Bradford, os periódicos devem ser separados em 3 zonas de produtividade, a core zone (núcleo principal), zona central (para revistas com uma produção mediana) e zona periférica (periódicos com baixa produtividade), considerando o tema e o período pesquisado (Gregorio-Chaviano, Limaymanta, & López-Mesa, 2020). A tabela 5

apresenta a evolução das 5 principais revistas, ano a ano, considerando a sua produtividade, no período e base de dados pesquisada.

Figura 3. Grafo representativo da Lei de Bradford, apresentando em destaque a core zone, com as principais revistas em ordem decrescente de sua produtividade, relativo aos achados na base WoS, no período 2018-2022, para o tema música e idosos



Fonte: os autores (2023)

Tabela 5. Produção de estudos sobre música e idosos, por país, considerando as 5 maiores fontes de publicação (sources) e o total geral do período por revista e por ano.

Revistas	Ano					Total
	2018	2019	2020	2021	2022	
<i>Frontiers in psych</i>	14	37	69	110	128	358
<i>Psych of music</i>	11	15	21	32	40	119
<i>IJERPH</i>	3	10	20	37	45	115
<i>Plos one</i>	5	15	25	35	37	117
<i>Frontiers in neurosc</i>	4	16	20	26	30	96
<b>Total por ano</b>	37	93	155	240	280	

Legenda: psych = Psychology; IJERPH = International Journal of Environmental Research and Public Health; neurosc = Neuroscience

Fonte: os autores (2023)

A razão principal deste zoneamento é a de se catalogar ou indexar as fontes (sources), agrupando-as de acordo com o espaço de escopo para determinado tema e “tem o objetivo de descobrir a extensão na qual artigos de um assunto científico específico apareciam em periódicos destinados a outros assuntos, estudando a distribuição dos artigos em termos de variáveis de proximidade ou de afastamento” (Araújo 2006, p.14).

## Lei de Zipf

A Lei de Zipf considera a coocorrência (frequência) de descritores e palavras-chave nas publicações e entende que há um padrão que emerge nas publicações, uma tendência de baixa dispersão quando se estabelece um determinado tema, ou seja, os autores consideram um mesmo grupo de descritores para definir um determinado fenômeno.

Neste caso, poucos descritores serão usados muitas vezes para o tema estudado (Beira, Gontijo, Santa Anna, & Maculan, 2020). A equação desta teoria é explicada pela fórmula  $y = f(1/x)$ , onde  $y$  é o valor esperado pela lei de Zipf, o  $f$  representa a frequência em que a palavra aparece nos artigos e  $x$  é a posição desta palavra no ranking de descritores.

A tabela 6 comprova a Lei de Zipf, demonstrando que 14 palavras-chave são responsáveis por 9,65% das coocorrências. E que estas ocorrem no intervalo entre 29 e 293 ocorrências.

Tabela 6. Tabela da representação da Lei de Zipf, considerando o número de palavras-chave por esfera, sua participação percentual e quantidade de coocorrências, conforme os achados na base WoS, no período 2018-2022, para o tema música e idosos

Ordem	Palavras-chave	Representação	Repetições
1ª esfera (Trivial)	14	9,65%	29-293
2ª esfera (Interessante)	500	32,03%	2-27
3ª esfera (Ruído)	4881	58,32%	1
Total	5395		

Fonte: os autores (2023)

As esferas da Lei de Zipf (tabela 6) são descritas como: esfera trivial ou comum (1ª esfera), conjunto de palavras-chave de autores que ocorrem frequentemente nos textos e são representativas do fenômeno estudado, a esfera interessante ou importante (2ª esfera) que trata de agrupar as palavras-chave que ocorrem em menor quantidade do que a primeira esfera, mas que podem trazer algum significado para a interpretação do movimento evolutivo dos termos ao longo do tempo e, por fim a esfera de ruído (3ª esfera) que são palavras que constam nos documentos consultados mas não são representativas do fenômeno estudado e não podem ser consideradas na evolução temática do assunto estudado (Cassettari, Pinto, & Rodrigues, 2015).

A tabela 7 apresenta as principais palavras-chave utilizadas pelos autores, considerando a sua coocorrência no corpus textual formado pela busca na base de dados WoS. Nesta relação, descrita em ordem decrescente, é possível perceber que a palavra demência aparece em maior quantidade do que envelhecimento, e este conceito está ligado ao idoso. De alguma forma, os artigos fazem comparações entre idosos e crianças, pois a palavra crianças vem logo a seguir, com 55 coocorrências. Ainda que o estudo realizado busque por

documentos que contemplem o tema ‘música e idosos’, em alguns estudos são pesquisados participantes crianças, principalmente em tratamentos para portadores de deficiências múltiplas. Outro dado importante é a música sendo empregada no tratamento de ansiedade e depressão, no envelhecimento, qualidade de vida e bem-estar.

Tabela 7. Palavras-chave dos autores, relativas à 1ª esfera de Zipf, com número de coocorrências e participação percentual no total das palavras-chave, conforme os achados na base WoS, no período 2018-2022, para o tema música e idosos

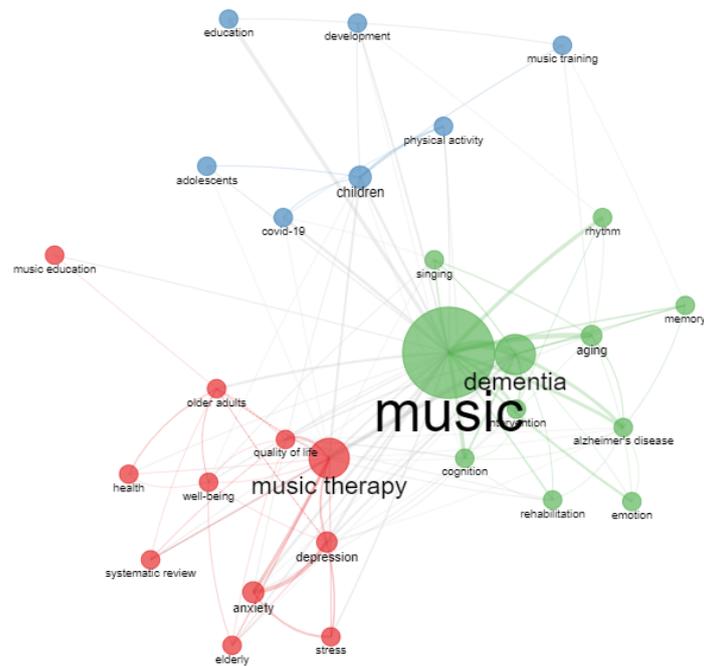
Palavras-chave	Coocorrências	Participação
<i>Music</i>	293	3,16%
<i>Music therapy</i>	98	1,06%
<i>Dementia</i>	90	0,97%
<i>Children</i>	55	0,59%
<i>Anxiety</i>	48	0,52%
<i>Aging</i>	47	0,51%
<i>Depression</i>	39	0,42%
<i>Older adults</i>	37	0,40%
<i>Cognition</i>	34	0,37%
<i>Music education</i>	33	0,36%
<i>Quality of life</i>	33	0,36%
<i>Singing</i>	31	0,33%
<i>Education</i>	29	0,31%
<i>Well-being</i>	29	0,31%

Fonte: os autores (2023)

Foi realizada uma análise de similitude para destacar as comunidades de sentido em que as palavras-chave se combinam e geram significado. A figura 4 demonstra que a música, como principal descritor da comunidade de cor verde, está ligada ao tratamento da demência, termo substituído no DSM-V por transtorno neurocognitivo maior (TNC), do mal de Alzheimer, cognição e memória, aspectos inter-relacionados, particularmente intervenções com o uso de canto e ritmos para buscar processos de reabilitação.

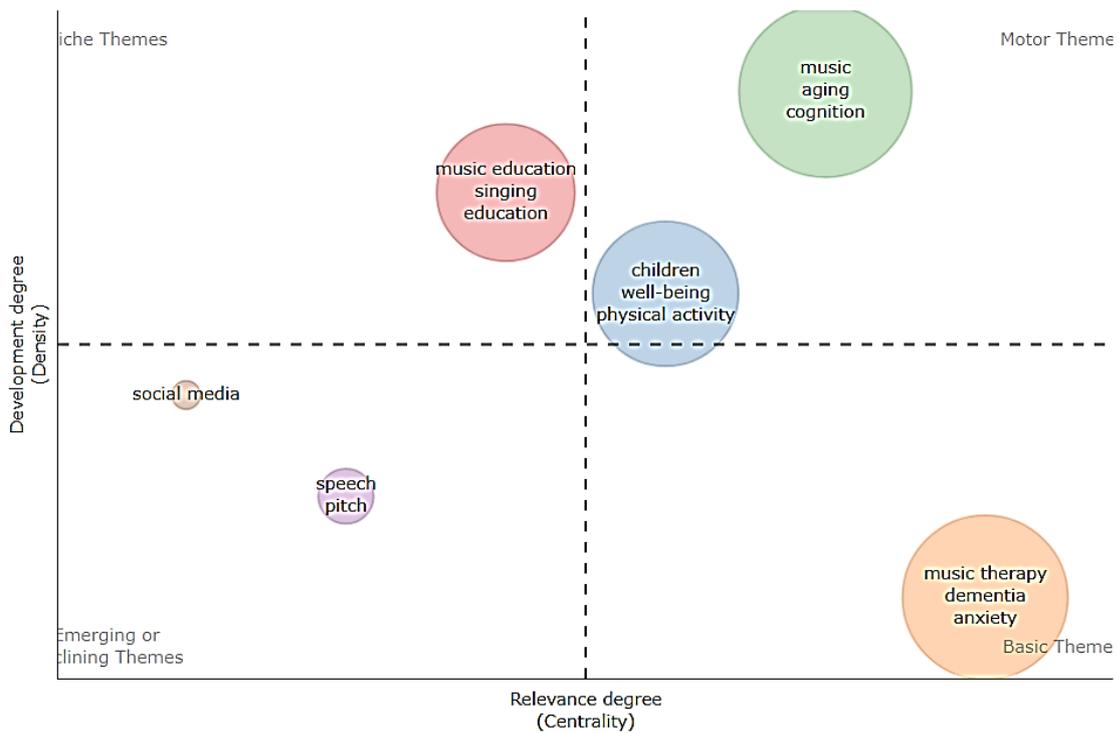
Já a Musicoterapia, neste mesmo grafo (figura 4), está ligada a tratamentos que buscam a qualidade de vida, a saúde e o bem-estar de pessoas idosas, particularmente no tratamento dos sintomas de stress, depressão e ansiedade, males em desenvolvimento do século XXI. A comunidade de cor azul está ligada ao desenvolvimento motor de crianças e adolescentes com treinamento musical, na educação sobre atividades físicas e prevenção da Covid-19.

Figura 4. Análise de similitude, por comunidades de sentido, segundo o grafo de Fruchterman-Reingold, conforme os achados na base WoS, no período 2018-2022, para o tema música e idosos



Fonte: os autores (2023)

Figura 5. Mapa temático, com a proposta de distribuição de (Cobo, López-Herrera, Herrera-Viedma, & Herrera, 2012)



Fonte: os autores (2023)

Após a análise de similitude, construída pelo método de Fruchterman & Reingold, também é possível fazer a análise de evolução conceitual dos temas estudados (Fruchterman & Reingold, 1991). Ao avaliar o mapa temático da figura 5, onde estão representados os quatro quadrantes temáticos: o quadrante dos temas emergentes ou em declínio, o quadrante dos temas nicho, o quadrante dos temas básicos e dos temas motores, é possível perceber quais temáticas evoluíram ao longo do período de 2018 a 2022, em quais se empregou um grande esforço de desenvolvimento e então identificar os temas de maior impacto e possibilidades futuras (Cobo, López-Herrera, Herrera-Viedma, & Herrera, 2012).

A figura 5 mostra que no período pesquisado, a temática mais importante foi a da música ligada ao envelhecimento e à cognição da pessoa idosa, considerando o grau de relevância e densidade e sua posição no quadrante motor. O tema musicoterapia no tratamento de 'demência' (TNC) e ansiedade é considerado relevante, mas ainda falta investimento de autores e estudos sobre o assunto. Outro fato importante é a posição da educação musical neste mapa estratégico. A educação musical, especificamente no que tange ao cantar está estagnado por falta de relevância. Este processo de desuso por estar delineando uma mudança por substituição temática ou direcionamento para outra faixa etária.

## Conclusão

O objetivo deste estudo foi investigar o perfil da produção científica sobre os temas Música e Idosos no período de 2018 e 2022, na base de dados *Web of Science*. Com os resultados apurados, foram cumpridos os objetivos específicos: segundo o princípio da Lei de Lotka, as autoras mais produtivas sobre o tema no período foram Daisy Fancourt, do Reino Unido, que foi autora ou coautora da metade dos 10 documentos mais citados e Felicity Anne Baker, da Austrália, que contribuiu em 30% dos 10 documentos mais citados. Estes documentos tiveram entre 41 e 7 citações ao longo do período, com um número relevante de citações ao ano, sendo que o estudo mais citado da série participou em 10 outros estudos por ano, em média. Ainda avaliando a dispersão dos autores, foi identificado que os países que mais produziram sobre o tema foram os Estados Unidos da América, seguido do Reino Unido e Canadá.

Para contemplar o segundo objetivo específico e apresentar a dispersão dos periódicos com o uso da lei de Bradford, descobriu-se que no período estudado, as revistas que mais produziram documentos sobre o tema Música e Idosos foram a *Frontiers in Psychology*, a *Psychology of Music* e a *International Journal of Environmental Research and Public Health*, a *Plos One* e a *Frontiers In Neuroscience*, com destaque para a *Frontiers in Psychology*, que publicava em 2018 14 artigos e em 2022 produziu 128 documentos.

Por fim, para demonstrar a frequência de descritores utilizados nas publicações, conforme a lei de Zipf, descobriu-se que 14 palavras-chave foram as mais relevantes para representar o tema estudado, que a palavra-chave Music é um descritor importante, bem como *Music Therapy e Dementia*. Além disso, os descritores para os participantes foram *Aging e Older Adults*.

Na análise de similitude das palavras-chave dos autores foi possível perceber três comunidades principais de sentido, com a música sendo utilizada para tratamento dos TNC, do mal de Alzheimer, cognição e memória, diferentemente dos estudos que envolveram a musicoterapia que envolveram tratamentos que buscam a qualidade de vida, a saúde e o bem-estar de pessoas idosas, particularmente no tratamento dos sintomas de stress, depressão e ansiedade.

Como limitações deste estudo, para as próximas pesquisas devem ser utilizadas mais bases de dados e definida uma condição específica para estudo dos participantes, neste caso uma revisão sistemática da literatura sobre os tratamentos de distúrbios neurocognitivos a partir do uso de música para participantes idosos, por exemplo.

## Agradecimentos

Este artigo recebeu apoio da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

## Referências

- ARAÚJO, C. A. Bibliometria: evolução histórica e questões atuais. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 11-32, jan./jun. 2006. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1981-0695.2007v2n1.8023>.
- ARGIMON, I. I. D. L.; STEIN, L. M. Habilidades cognitivas em indivíduos muito idosos: um estudo longitudinal. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 64-72, jan.-fev. 2005.
- ARIA, M.; CUCCURULLO, C. Package bibliometrix: Comprehensive Science Mapping Analysis. *Bibliometrix*. [S.l.], p. 1-67. 2021.
- BEIRA, J. C. et al. INDICADORES BIBLIOMÉTRICOS NA PRODUÇÃO CIENTÍFICA EM PERIÓDICOS BRASILEIROS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. *Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 383-408, abr./jul. 2020. ISSN 1414-0594. Disponível em: <<https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/1660>>. Acesso em: 03 julho 2021.
- BRASIL. Censo demográfico: 2010: educação e deslocamento: resultados da amostra. IBGE. Rio de Janeiro, p. 1-205. 2010. (01043145).
- CAMARANO, A. A.; FERNANDES, D. Envelhecimento da População Brasileira: Contribuição demográfica. In: FREITAS, E. V. D.; PY, L. *Tratado de geriatria e gerontologia*. 5ª. ed. [S.l.]: Guanabara Koogan, 2022. Cap. 1, p. 1472. ISBN 978-85-277-3877-4.

- CAMARANO, A.; KANSO, S. Envelhecimento da população Brasileira: Uma contribuição. In: FREITAS, E. V. D.; PY, Tratado de geriatria e gerontologia. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016. Cap. 5. ISBN 978-85-277-2949-9.
- CASSETTARI, R.-R.-B.; PINTO, A.-L.; RODRIGUES, R.-S. Comparação da Lei de Zipf em conteúdos textuais e discursos orais. *El profesional de la información*, v. 24, n. 2, p. 157-167, mar./abr. 2015. ISSN 1699-2407. Disponível em: <<https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/download/34736/18809>>. Acesso em: 07 agosto 2022.
- COBO, M. J. et al. SciMAT: A New Science Mapping Analysis Software Tool. *J Am Soc Inf Sci Tec*, v. 63, n. 8, p. 1609-1630, 2012. <https://doi.org/10.1002/asi.22688>.
- COPE. Guidelines on good publication practice. Committee on Publication Ethics (COPE). [online], p. 43-47. 1999.
- CREECH, A. et al. The Power of Music in the Lives of Older Adults. *Research Studies in Music Education*, v. 35, n. 1, p. 87-102, Jun. 2013. Disponível em: <<https://eric.ed.gov/?id=EJ1076886>>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- CUNHA, R. Musicoterapia na abordagem do portador de doença de Alzheimer. *Revista Científica/FAP*, v. 2, jan./dez. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1733>>. Acesso em: 17 Jan 2022.
- CUNHA, R.; ARRUDA, ; SILVA, S. M. D. Homem, música e musicoterapia. *Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia*, Curitiba, v. 1, p. 1-141, jul. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare/article/view/168>>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- DUNPHY, K. et al. Creative Arts Interventions to Address Depression in Older Adults: A Systematic Review of Outcomes, Processes, and Mechanisms. *Front. Psychol.*, v. 9, n. 2655, p. 1-24, 2019. <http://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02655>.
- FANCOURT, D. et al. How do artistic creative activities regulate our emotions? Validation of the Emotion. *PLoS ONE*, v. 14, n. 2:e0211362, p. 1-22, 2019. <https://doi.org/10.1371/journal>.
- FANCOURT, D.; STEPTOE, A. Community group membership and multidimensional subjective well-being in older age. *J Epidemiol Community Health*, v. 72, p. 376-382, 2018. <http://dx.doi.org/10.1136/jech-2017-210260>.
- FLORES-GOMES, G. et al. A DANÇA E A CULTURA SOB UM “OLHAR” DE PAULO FREIRE. ANAIS DO II CONGRESSO INTERNACIONAL PAULO FREIRE: O LEGADO GLOBAL. Belo Horizonte, p. 1-5. 2018. DOI: 10.17648/paulofreire-2018-89598.
- FLORES-GOMES, G. et al. Educação em Saúde para Idosos: um protocolo de revisão bibliométrica da produção científica de 2017 a 2021. Curitiba. 2021. <http://dx.doi.org/10.17605/OSF.IO/BF9P8>.
- FRUCHTERMAN, T. M. J.; REINGOLD, E. M. Graph Drawing by Force-directed Placement. SOFTWARE—PRACTICE AND EXPERIENCE. Urbana-Champaign, University of Illinois, p. 1129-1164, Novembro 1991. DOI: <https://doi.org/10.1002/spe.4380211102>.
- GOLD, C. et al. Music Interventions for Dementia and Depression in ELderly care (MIDDEL): protocol and statistical analysis plan for a multinational cluster-randomised trial. *BMJ Open*, v. 9, n. e023436, p. 1-14, 2019. <http://doi.org/10.1136/bmjopen-2018-023436>.
- GOMES, G. F. Efeitos de um programa de inclusão digital nas funções cognitivas e qualidade de vida de idosos. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2019. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/61422>>. Acesso em: 12 julho 2021. Dissertação (Mestrado em Educação).

- GREGORIO-CHAVIANO, O.; LIMAYMANTA, C. H.; LÓPEZ-MESA, E. K. Análisis bibliométrico de la producción científica latinoamericana sobre COVID-19. *Biomédica*, v. 40, n. 2, p. 104-115, 2020. <http://dx.doi.org/10.7705/biomedica.5571>.
- LEE, K. H.; LEE, J. Y.; KIM, B. Person-Centered Care in Persons Living with Dementia: A Systematic Review and Meta-analysis. *Gerontologist*, v. 62, n. 4, p. 253-264, 2022. <http://doi.org/10.1093/geront/gnaa207>.
- MUGNAINI, R.; FUJINO, A.; KOBASHI, N. Y. Bibliometria e cientometria no Brasil: infraestrutura para avaliação da pesquisa científica na era do Big Data. São Paulo: ECA/USP, 2017. 218 p. ISBN 978-85-7205-170-5. DOI: 10.11606/9788572051705.
- NERI, A. L. Maturidade e velhice: Trajetórias individuais e socioculturais. 1ª. ed. Campinas: Papyrus, 2001. 200 p. ISBN 85-308-0630-1. Coleção Vivacidade.
- SEKEFF, M. D. L. Da música, seus usos e recursos. 2ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007. 190 p. Disponível em: <<http://bds.unb.br/handle/123456789/306>>. Acesso em: 17 janeiro 2022.
- SIKKES, S. A. M. et al. Toward a theory-based specification of non-pharmacological treatments in aging and dementia: Focused reviews and methodological recommendations. *Alzheimer's Dement.*, v. 17, p. 255-270, 2021. <http://doi.org/10.1002/alz.12188>.
- SILVA, V. R. F. D.; MAYWORM, P. B. Indicadores bibliométricos de colaboração científica na área de enfermagem do trabalho. *Rev. Eletr de Cien. Tecnol e Inova*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 36-54, abril 2020. <http://dx.doi.org/10.9789>.
- SLOBODA, J. A. A mente musical: psicologia cognitiva da música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008. 384 p. ISBN 978-85-7216-468-9.
- TAMPLIN, J. et al. Remini-Sing: A Feasibility Study of Therapeutic Group Singing to Support Relationship Quality and Wellbeing for Community-Dwelling People Living with Dementia and Their Family Caregivers. *Front. Med.*, v. 5, n. 245, p. 1-10, 2018. <http://doi.org/10.3389/fmed.2018.0024>.
- TYMOSZUK, U. et al. Cross sectional and longitudinal associations between receptive arts engagement and loneliness among older adults. *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, v. 55, p. 891-900, 2020. <https://doi.org/10.1007/s00127-019-01764-0>.
- TYMOSZUK, U. et al. Longitudinal Associations Between Short-Term, Repeated, and Sustained Arts Engagement and Well-Being Outcomes in Older Adults. *J Gerontol B Psychol Sci Soc Sci*, v. 75, n. 7, p. 1609-1619, 2020. <http://doi.org/10.1093/geronb/gbz085>.
- VAGETTI, G. C. et al. Domínios da qualidade de vida associados à percepção de saúde. *Cad. Saúde Pública* [online], v. 29, n. 5, p. 955-969, 2013. ISSN ISSN 1678-4464.
- WANG, S.; MAK, H. W.; FANCOURT, D. Arts, mental distress, mental health functioning & life satisfaction: fixed effects. *BMC Public Health*, v. 20, n. 208, p. 1-9, 2020. <https://doi.org/10.1186/s12889-019-8109-y>.
- WEINBERGER, N. N. Specific long-term memory traces in primary auditory cortex. *Nat Rev Neurosci*, v. 5, p. 279-290, Apr. 2004. <https://doi.org/10.1038/nrn1366>.



# Música para a Vida: revisão de literatura com as relações das metodologias ativas e educação musical religiosa sobre o bem-estar e a saúde mental de crianças

Ana Mary de Cervantes  
Cervantes School. Ribeirão Preto, São Paulo  
Ribeirão Preto Medical School of the  
University of São Paulo  
[anamarycervantes@gmail.com](mailto:anamarycervantes@gmail.com)

Josilene Andrade da Silva  
Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto,  
São Paulo  
Medical School of the  
University of São Paulo (FMRP-USP).  
[josileneandrade@educacao.pmrp.sp.gov.br](mailto:josileneandrade@educacao.pmrp.sp.gov.br)

Priscila Medeiros  
Department of General and Specialized  
Nursing - Ribeirão Preto College of Nursing -  
University of São Paulo  
Brazilian Institute of Cognitive and Behavioral  
Neurosciences (IBNCC). Ribeirão Preto, São  
Paulo  
[priscila.neuro@usp.br](mailto:priscila.neuro@usp.br)

Renato Leonardo de Freitas  
Laboratory of Neurosciences of Pain &  
Emotions and Multi-User Centre of  
Neuroelectrophysiology, Department of  
Surgery and Anatomy (FMRP-USP)  
Brazilian Institute of Cognitive and  
Behavioral Neurosciences (IBNCC - Ribeirão  
Preto)  
[rlfreitas@usp.br](mailto:rlfreitas@usp.br) or  
[defreitas.rl@gmail.com](mailto:defreitas.rl@gmail.com)

**Resumo:** As práticas e metodologias ativas são de grande importância para a área de educação musical. Há poucos estudos evidenciando a análise da formação musical e a abordagem de materiais pedagógicos musicais em contextos religiosos. A educação musical que pode contribuir com o processo de aprendizagem, a qualidade de vida, a sociabilização, a expressão e reabilitação psicossocial dos participantes. Sendo assim, através desta revisão, pretendemos incentivar e elucidar as práticas de metodologias ativas no ensino musical de crianças e relacionar a melhora da qualidade de vida, bem-estar e da saúde mental. Além disso, pretendemos explorar o quanto pode ser significativo o processo de ensino e aprendizagem com crianças que tocam os hinos evangélicos em teclados e em orquestras, assim como ilustrar uma metodologia que auxilie a compreensão dos referenciais teóricos de forma lúdica através de atividades com apoio de metodologias ativas de vários pedagogos musicais ao longo de nossa história. E, por fim, pretendemos relacionar o tema de educação musical, os benefícios das metodologias ativas, assim como, evidenciar os benefícios da educação musical sobre a qualidade de vida, o bem-estar e a saúde mental dos participantes que passam pelo processo de aprendizagem musical.

**Palavras-chave:** Religião, Educação musical, Metodologia ativa, Saúde mental

## Music for Life: well-being and mental health in children stimulated with music education based on active methodologies in religious music study groups

**Abstract:** Active practices and methodologies are of great importance in music education. Few studies show musical training analysis and the approach of musical pedagogical materials in religious contexts. Music education can contribute to the participants' learning process, quality of life, socialization, expression, and psychosocial rehabilitation. Therefore, through this review, we intend to encourage and elucidate the practices of active methodologies in teaching music to children and relate the improvement in quality of life, well-being and mental health. In addition, we intend to explore how significant the teaching and learning process can be with children who play the gospel hymns on keyboards and in orchestras, as well as illustrate a methodology that helps the understanding of theoretical references in a playful way through activities with the support of active methods of several musical pedagogues throughout our history. And finally, we will relate the theme of music education, the benefits of active methodologies, and highlight the benefits of music education on the quality of life, well-being and mental health of participants who go through the learning process musical.

**Keywords:** Religion, Music education, Active methodology, Mental health

# 1. Introdução

Sabemos da importância da música no desenvolvimento cerebral e mental, possibilitando para as pessoas atividades e possibilidades sensíveis, criativas e terapêuticas que o processo de musicalização pode nos oferecer. Observa-se a necessidade de mais divulgações a respeito de temas como educação musical, metodologias ativas e seus benefícios, como sobre a saúde mental e bem-estar das crianças. Dessa forma, podemos possibilitar criar um corpus conceitual significativo para a área de educação musical e a contribuição para a compreensão e melhor manejo da qualidade de vida da sociedade.

Assim, diante atual estado da arte sobre educação musical e religiosidade, compreendendo previamente as práticas socioculturais das Igrejas, podemos sugerir a proposição das práticas de metodologias ativas no contexto religioso em crianças nas Igrejas. De fato, esperamos que através de abordagens como o do presente artigo de revisão, possamos avançar na compreensão dos fenômenos da formação musical realizadas através das práticas ativas musicais religiosas, assim como na sobre os benefícios sociais e mentais.

## 2. Desenvolvimento do referencial teórico e Discussão

### 2.1 Metodologia ativa

As metodologias ativas são ferramentas pedagógicas e de ensino-aprendizagem utilizadas para aprofundar o conhecimento e a compreensão. Elas se utilizam das competências socioemocionais e em novas práticas de ensino-aprendizagem. De fato, com a ajuda de metodologias ativas, podemos proporcionar atividades e desafios que contribuam para a mobilização e construção das competências desejadas, sejam elas intelectuais, pessoais ou emocionais, e isto é algo a que o professor deve estar atento em seu planejamento, em suas atividades didáticas e metodológicas (Moran, 2013, 2015).

Segundo o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (2013, p. 47), "ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção". A aprendizagem pode ser mais significativa quando motivamos os alunos intimamente, quando eles reconhecem o sentido nas atividades propostas, quando acessamos a suas motivações profundas, quando se engajam em projetos em que trazem contribuições, quando há diálogo sobre as atividades e a forma de realizá-las.

Assim, teóricos como Dewey (1950), Freire (2009), Rogers (1973), Novack (1999), entre outros, evidenciam a importância de superar a educação tradicional, e assim, focar a aprendizagem no aluno, envolvendo-o, motivando-o e dialogando com ele acerca com o apoio das práticas pedagógicas e metodologias. Corroborando com a afirmação acima, de acordo com Moran (2013), quanto mais aprendemos próximos da vida e da prática, melhor.

As tendências do século XXI indicam que a característica central da educação é o deslocamento do enfoque individual para o enfoque social, político e ideológico (Gadotti, 2000). Há a proposta de quatro pilares do conhecimento e da formação continuada, considerados os seguintes aspectos: a) aprender a conhecer; b) aprender a fazer; c) aprender a conviver; e d) aprender a ser (Delors, 2000).

O processo de ensino estabelece uma relação diferenciada com o educando, onde se observa uma trajetória de construção do saber e promoção da aprendizagem. Trata-se de uma relação “que ativa o processo de aprendizagem em função de capacidades particulares a adquirir” (Saint-Onge, 2001). A questão do ensino não se limita à habilidade de dar aulas e ensinar, também envolve a efetivação de levar ao aprender. O vínculo entre aprendizagem e ensino não é causal, ou seja, o ensino não causa a aprendizagem nem desenvolve novas capacidades que podem levar à aprendizagem.

A sociedade está se modificando ao longo do tempo, muito pelo fato da invenção e o desenvolvimento de tecnologias pelos seres humanos, como por exemplo: o domínio do fogo; a produção de instrumentos utilizando a pedra lascada; a invenção da escrita; a invenção do telefone; a invenção do computador, e por fim, as redes e mídias sociais.

Diante disso, dominar as ferramentas que possam beneficiar as metodologias ativas e implementá-las no processo de ensino-aprendizagem relacionada a musicalização e educação musical em crianças pode criar novos mecanismos e formas de ensinar, aplicar e replicar as metodologias ativas. De fato, considerando os pilares do conhecimento e a formação continuada (Delors, 2000), ao relacionar as metodologias ativas e a educação musical no contexto religioso, a criança poderá aprender a conhecer; aprender a fazer; aprender a conviver; e aprender a ser, fortalecendo, assim, uma relação ativa e significativa na interação aluno-professor/tutor musical neste processo de ensino-aprendizagem e melhorando seu bem-estar subjetivo, felicidade e saúde mental.

## 2.2 Educação musical

Elucidando os métodos ativos de educação musical e a prática dos mesmos, em sala de aula, podemos verificar que a educação musical por meio dessas propostas pode proporcionar experiências de interação eficaz, aumentando a contribuição e a colaboração de cada aluno

participante. Além disso, há evidências de que a educação musical por meio dos métodos ativos pode ser utilizada como um recurso possível para a inclusão nas salas de aula do ensino regular, partindo do pressuposto de que, por meio da música, as pessoas encontram liberdade para se expressar e manifestar a sua criatividade (Luxinger & De Souza, 2020).

Também, a educação musical pode se constituir em um importante espaço de experimentação das diferenças, possibilitando vivências singulares dos sentidos, do corpo, das emoções, das relações, do outro, e assim, a compreensão e a aceitação das diferenças como parte dos pares. A música se torna então, mais uma forma de comunicação e interação social, favorecendo as relações interpessoais e a convivência entre as diferenças, possibilitando assim, uma melhora na qualidade de vida desses sujeitos e a garantia de seus direitos (Luxinger & De Souza, 2020).

A música e suas variedades despertam diferentes sensações, emoções e possui componentes afetivos e cognitivos significantes. Assim, escutar, tocar ou aprender a tocar uma música não é apenas lazer, pois toda essas práticas relacionadas a musicalização podem ter efeitos terapêuticos e ser parte das estratégias de estímulo de áreas do cérebro que despertam os potenciais de aprendizagem. Em artigo da revista Literartes publicado em 2019, Mauro Muszkat traz as contribuições da neurologia para o desenvolvimento na educação musical e aborda a relação entre música e desenvolvimento neurológico. Este artigo evidencia a música como fator de melhora em doenças como depressão ou Alzheimer.

Deste modo, a importância da arte, da musicalização e dos músicos/educadores para observar a criança, assim como participar com ela do processo de construção das metodologias ativas, da linguagem, de maneira a encontrar respostas para as dificuldades e para a inclusão dessa criança, seja pedagógica ou social. Acompanhar a implantação de práticas de metodologias ativas associadas com musicalização e correlacioná-las com índices de aprendizado, bem-estar subjetivo, felicidade, saúde mental e melhoras nas capacidades musicais também pode ser um avanço no saber e no conhecimento.

### 2.3 Bem-estar, saúde mental e música

O ser humano passa a ser o sujeito a determinar quais são as ações necessárias para que sejam alcançados sua sobrevivência e seus objetivos. Diante disso, se faz necessário criar ambientes relacionados à saúde, ao cuidar, ampliando o entendimento e o conceito do processo saúde-doença. Recentemente, melhorar a qualidade de vida das pessoas, respeitando e considerando a singularidade desses sujeitos, sua crença, cultura e meio onde vivem tem se tornado de extrema importância (Donda & Leão, 2021).

Diante dessa afirmação, não podemos descartar o contexto pandêmico da COVID-19. Segundo a revisão de Medeiros e colaboradores (2022), a condição socioemocional durante a pandemia de COVID-19 subsidia a remodelação dos comportamentos humanos, tais como a avaliação de risco nos níveis físico, emocional e social. Experiências de isolamento social, exclusão ou perda afetiva são geralmente consideradas algumas das coisas mais “dolorosas” que as pessoas suportam. As ameaças de desconexão social são processadas por algumas das mesmas estruturas neurais que processam ameaças básicas à sobrevivência. A falta de conexão social pode ser “dolorosa” devido a uma sobreposição no circuito neural responsável pela dor física e emocional relacionada a sentimento de rejeição social. De fato, muitos de nós nos esforçamos ao máximo para evitar situações que possam gerar essas experiências.

Assim, em tempos de pandemia; a somatização acima referida visa a interligação e/ou interdependência com os processos emocionais e cognitivos de forma a que uma pessoa envolvida num ambiente social aversivo tome consciência de si própria, dos outros e da situação ameaçadora vivida e tome medidas para evitar situações psicológicas e efeitos neuropsiquiátricos. O distanciamento social durante o isolamento evoca a formação de angústia social, aumentando a intensidade do medo aprendido que as pessoas adquirem, consequentemente aumentando a dor emocional e social (Medeiros et al., 2022).

A retomada das atividades escolares e o olhar para os alunos “pós-pandêmicos” deve ser baseada não apenas no cumprimento do currículo escolar, mas também no apoio ao atendimento psicológico e social. Os problemas psicológicos, quando não tratados, podem afetar as relações família/crianças, o desempenho acadêmico e o funcionamento social (Kessler et al., 1995). Além disso, os problemas de saúde mental da infância muitas vezes continuam na idade adulta e levam à diminuição da produtividade, aumento do abuso de substâncias e carga econômica substancial para o indivíduo e a sociedade (Smit et al., 2006; Reeves et al., 2011).

Os tratamentos médicos convencionais são baseados em medicamentos e terapia psicológica (Bennett et al., 2015). No entanto, a utilização de terapias alternativas e complementares (técnicas manipulativas/corporais e práticas baseadas na atenção, musicoterapia, etc.), pode ser um importante coadjuvante no tratamento e/ou minimizar os próprios efeitos adversos causados pelos fármacos (Edwards et al, 2013; Parque, 2013). Há evidências de que as terapias podem ajudar as crianças a reduzir os sintomas de TDAH/DDA, autismo, ansiedade, depressão e estresse (Chang et al., 2013; Uebel et al., 2014).

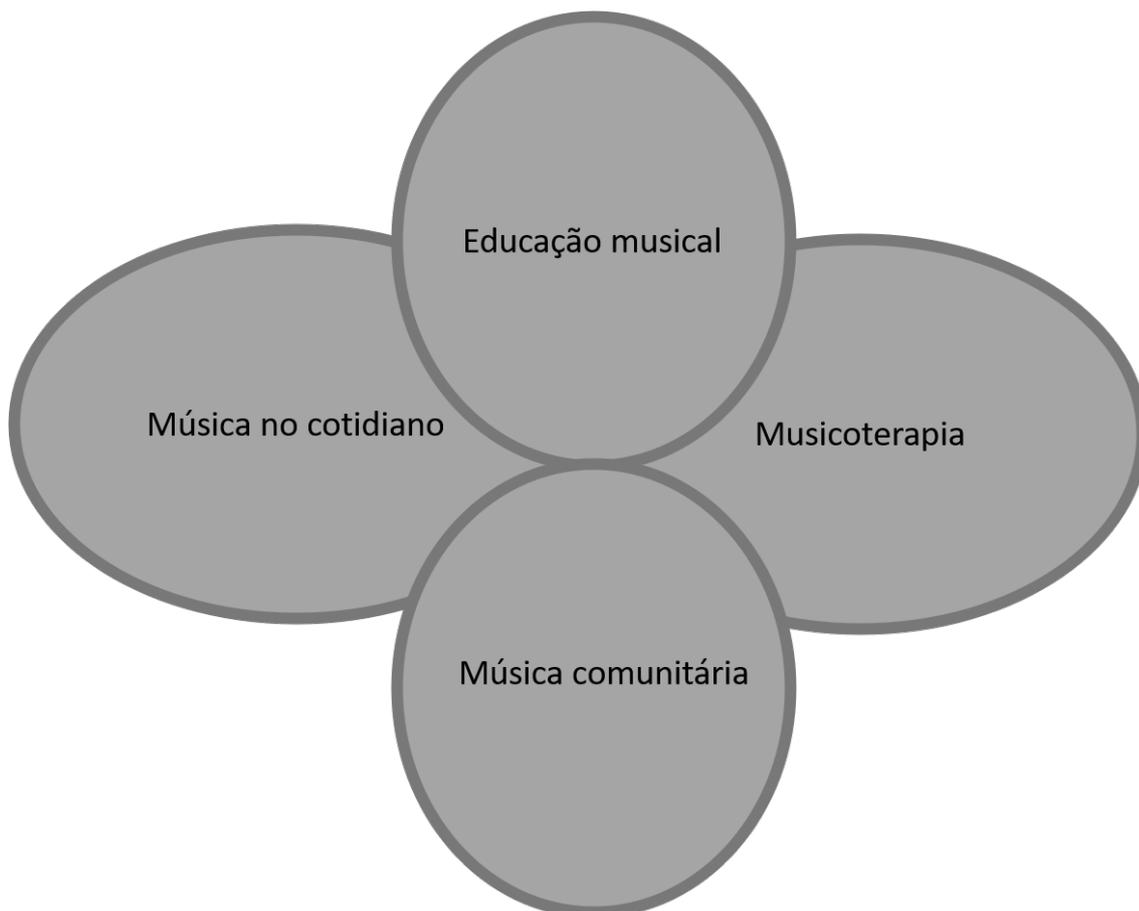
Diante do cenário intra e pós-pandemia que se apresenta, faz-se necessário o surgimento de novas práticas integrativas e complementares em saúde (PICS) de cuidado e tratamento oferecidas aos usuários de saúde nos diferentes contextos clínicos. De fato, a música e a

musicalização também pode ser uma prática com recursos terapêuticos e que pode auxiliar como adjuvante em diversos aspectos, como: desenvolvimento humano, social, emocional, cognitivo e psicomotor.

A música é a linguagem das emoções. É simultaneamente cultura e arte. Ela reproduz nossos sentimentos interiores, a mistura de sensações e está presente em todas as culturas. É uma ferramenta terapêutica acessível, de baixo custo, com potencial uso terapêutico e clínico, para o tratamento de diversas condições clínicas e melhor qualidade de vida (Melo et al., 2018; Trahan et al., 2018).

MacDonald et al. (2013), apresentam um modelo (Figura 1) no qual se pode integrar abordagens, ou disciplinas, que utilizam/recorrem à música por motivos de resultados positivos. Segundo estes autores a área com atribuições mais explícita e mais longa história relativa à saúde e bem-estar é a musicoterapia. A musicoterapia pode ser definida de diversas maneiras, mas fundamental em todas as abordagens é a ênfase na relação terapêutica entre cliente e terapeuta, usando a música como principal meio de estabelecer e manter esta relação e produzir benefício positivo para o cliente (MacDonald et al., 2013).

Figura 1. Modelo conceitual para a música, saúde e bem-estar adaptado de MacDonald e colaboradores (2012) pelos autores do presente artigo.



A musicoterapia que sempre desempenhou papéis cruciais na regulação das emoções e facilitação do bem-estar humano, resultando em limiar de estresse elevado e aumento da imunidade, para melhorar a qualidade de vida e reduzir a ansiedade (Abrams, 2001; Hatem et al., 2006; Chang et al., 2008).

Os tratamentos realizados tendo como instrumento principal a música é conhecida e utilizada desde muito tempo. Os estímulos sensoriais auditivos, psicomotores e cognitivos ao cérebro musical aumenta a flexibilidade mental e a coesão social (Muszkat, 2019). Sendo assim, no processo de educação musical, são utilizados recursos como tocar instrumentos e realizar metodologias ativas musicais, potencializando-se as técnicas de restabelecimento físico, cognitivo e emocional. A inteligência musical é um traço compartilhado e mutável que pode estar presente em grau até acentuado, mesmo em crianças com deficiência intelectual (Muszkat, 2019).

Há registros na literatura de diversas experiências com música em serviços de saúde mental do Brasil, indicando que, no amplo campo da especialidade, a música tem sido utilizada como recurso no cuidado, a partir de diferentes estratégias. Ou seja, na linha do que sugere Machado e Lavrador (2002), a música e educação musical em crianças pode ser ferramentas de construção de outras formas de lidar, ou acolher, e de tornar possível, ou facilitar, a produção de cuidado e subjetividade, melhorando, assim, os índices de bem-estar e saúde mental.

## 2.4 Música, religião e fé

A relação entre música e religião é um fato inerente à expressão cultural em diversos contextos ao redor do mundo. Manifestações religiosas de diferentes naturezas fizeram e fazem uso da música para cumprir e expressar as suas crenças e os seus ritos.

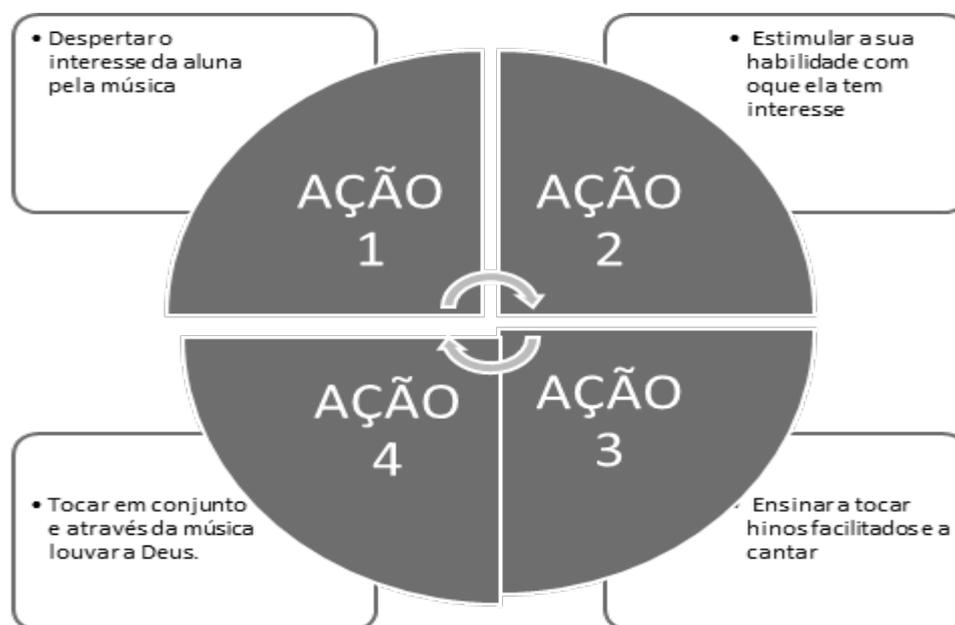
A contribuição da prática musical para o processo educacional individual no ambiente escolar mostra que o uso da música tem a função de moldar comportamentos adequados ou esperados na sociedade. Na verdade, está relacionado com as canções utilizadas nas cerimônias de iniciação juvenil e com o que se conhece como música de protesto. Todos eles têm uma norma culturalmente definida e um caráter comportamental (Merriam, 1964).

A música pode atuar como sinal de pertencimento, afirmando e solidificando um sistema de crenças. A utilização da música com a função de afirmar uma instituição social e um ritual religioso é um mecanismo de aprendizagem e interiorização da cultura através do ambiente natural. Isso cria sistemas de valores morais, ideológicos e comportamentais.

De forma geral, essas revisões são importantes para a área de educação musical, pois iniciaram uma discussão pouco trabalhada no meio educacional musical. Por outro lado, considerando-se a reduzida quantidade de artigos que abordam essa temática, percebe-se que há a necessidade de serem feitos mais estudos direcionados à análise da formação musical dos contextos religiosos. Como também, há necessidade de novos estudos que enfatizem o contexto pesquisado, de modo a serem considerados: as práticas e metodologias ativas, as relações estabelecidas em torno da formação musical, suas concepções/significados e as transformações propiciadas através da música num contexto em que sejam sobrelevados outros aspectos mais do que “quem ensina e quem aprende”.

Na figura 2, podemos evidenciar quatro ações importantes acerca da educação musical e religião.

Figura 2: Ilustração do método e do projeto na busca do aperfeiçoamento dos processos de construção de conhecimento com base em metodologias ativas para assumirmos o papel e propósito fundamental da educação musical em capacitar crianças para uma aprendizagem consciente e música e da palavra de Deus.



Fonte: Autores do presente artigo

A religião tem sido evidenciada em suas distintas expressões social, na arte, e também na música, que se constitui como uma das manifestações mais próximas dos sistemas religiosos e presentes em sua estruturação. Os fenômenos artísticos/musicais, junto com outros fatores da expressão humana, se configuram como aspectos essenciais ao equilíbrio da sociedade (Laburthe-Toira & Warnier, 1997).

Merriam (1964) ao conceber as dez funções sociais da música, destaca a função religiosa como importante característica do fenômeno enquanto expressão sociocultural,

demonstrando o forte elo existente entre música, religião e sociedade. Nesta revisão, mostramos os principais aspectos que constituem o fenômeno religioso no universo da manifestação, refletindo sobre a importância desses elementos para a constituição musical dos grupos e crianças, e o papel e a função que a música exerce dentro da expressão religiosa.

Sendo assim, observa-se a necessidade de mais divulgação de abordagens, de pesquisas e artigos relacionando educação musical, religião e fé em revistas científicas ou outros meios. Acreditamos que podemos fomentar e evidenciar um conjunto de evidências baseadas em ciência dando fundamentação científica para a área de educação musical em contexto religiosos e a contribuição para a compreensão da sociedade, evidenciando os benefícios sobre a qualidade de vida, na saúde mental e no bem-estar das crianças que participam deste processo de metodologias ativas no ensino-aprendizagem musical.

### 3. Considerações finais

O processo de educação musical baseado em metodologias ativas pode proporcionar benefícios sobre concepções/sentidos, situações, processos e estratégias de formação em música, assim como a melhora do bem-estar, qualidade de vida e da saúde mental de crianças em grupos de estudos musicais religiosos. Pressupomos que através desse problema, as áreas de metodologia ativa, educação musical, saúde mental e bem-estar possam avançar na compreensão do fenômeno da formação musical utilizada nas práticas ativas musicais religiosas, assim conduzir a fundamentações científicas e investigação dos benefícios sociais e mentais em crianças. Assim, diante atual cenário da educação musical e religiosidade, compreendendo previamente as práticas socioculturais da religião e fé, sugerir a proposição da prática de musicalização e utilização de metodologias ativas no contexto religioso em crianças nas Igrejas pode ser uma alternativa possível para o fomento do bem-estar, da saúde mental e qualidade de vida.

### Referências

- ABRAMS, A. Music, cancer, and immunity. *Clinical journal of oncology nursing*, Utah State University, Logan, USA, p. 222-224, 5 set. 2021.
- BARBOSA, C.E.A. "Música e Educação: Contribuições da Prática Musical para o Processo de Formação do Indivíduo em Ambiente Escolar" em *Só Pedagogia*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2008-2023. Consultado em 29/08/2023 às 08:07. Disponível na Internet em [http://www.pedagogia.com.br/artigos/musica\\_educacao\\_contribuicoes/](http://www.pedagogia.com.br/artigos/musica_educacao_contribuicoes/)
- BAZZANO,, A.N; A,, C.E; HYLTON,, C; GUSTAT, , J. Effect of mindfulness and yoga on quality of life for elementary school students and teachers:: results of a randomized controlled school-based study. *Psychology research and behavior management*,. *Psychology research and behavior management*,

- [s. l.], n. 11, p. 81–89, 10 abr. 2018. DOI <https://doi.org/10.2147/PRBM.S157503>. Disponível em: <https://www.apa.org/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- BENNETT, S; SHAFRAN, R; COUGHTREY, A; WALKER, S; HEYMAN, I. Psychological interventions for mental health disorders in children with chronic physical illness:: a systematic review. *Archives of disease in childhood*, [s. l.], 2015. DOI <https://doi.org/10.1136/archdischild-2014-307474>. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- BERBEL, N. A. N. As metodologias ativas e a promoção da autonomia de estudantes. *Semina: Ciências Sociais e Humanas, Universidade Estadual de Londrina*, ano 2012, ed. 32, p. 25-40, 27 mar. 2012. DOI <https://doi.org/10.5433/1679-0383.2011v32n1p25>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/10326/0>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- BERGMANN, J; SAMS, A. Sala de aula invertida: uma metodologia ativa de aprendizagem. Tradução Afonso Celso da Cunha Serra, Rio de Janeiro, ano 2016, ed. 1, p. 104, 2017.
- BRITO LANDI DE, H. Coping religioso, resiliência e qualidade de vida de pessoas com HIV/AIDS. Tese (Doutorado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde), Brasília, ano 2016, v. xiv, 121, 26 maio 2016.
- CHANG, C; TSAI, G; HSIEH, C,J. Psychological, immunological and physiological effects of a Laughing Qigong Program (LQP) on adolescents. *Complementary therapies in medicine*, [s. l.], v. 21, ed. 6, 2013. DOI <https://doi.org/10.1016/j.ctim.2013.09.004>. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S096522991300157X>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- CHANG, M,Y; CHEN,,C,H; HUANG, K,F. Effects of music therapy on psychological health of women during pregnancy. *Journal of clinical nursing*, [s. l.], p. 2580–2587, 17 out. 2008. DOI [doi: 10.1111/j.1365-2702.2007.02064.x](https://doi.org/10.1111/j.1365-2702.2007.02064.x). Epub 2008 Feb 19. Disponível em: [pubmed.ncbi.nlm.nih.gov](https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/). Acesso em: 28 ago. 2023.
- SÁ, L,C; TEIXEIRA, C,M,F,S. De Sons e Sentidos: a Psicologia da Música sob o Olhar da Complexidade. II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade: Anais do II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade.CIRET- CETRANS-UFES-UNESCO, 2005, Vila Velha- Vitória ES, 2005. Disponível em: [http://cetrans.com.br/assets/artigoscongresso/Leomara\\_Craveiro\\_de\\_Sa\\_e\\_Celia\\_Maria\\_Ferreira\\_S\\_Teixeira.pdf](http://cetrans.com.br/assets/artigoscongresso/Leomara_Craveiro_de_Sa_e_Celia_Maria_Ferreira_S_Teixeira.pdf). Acesso em: 28 ago. 2023.
- DEMO, P. Pesquisa como princípio educativo na universidade. *Pesquisa: princípio científico e educativo*, Ed. São Paulo: Cortez, ano 2006, v. 12, ed. Ed. São Paulo: Cortez, 2006, 128p., p. 128, 2011.
- DONDA, D, C; LEÃO, E, R. Music as an intervention in health projects. *Journal of school of nursing, university of São Paulo, Revista da Escola de Enfermagem da USP*, ano 2021, ed. 55, 2021. DOI <https://doi.org/10.1590/S1980-220X2020002203715> 55. Disponível em: [www.revistas.usp.br](http://www.revistas.usp.br). Acesso em: 28 ago. 2023.
- EDWARDS , E; MISCHOULON, D; RAPAPORT, M; STUSSMAN, B; WEBER, W. Building an evidence base in complementary and integrative healthcare for child and adolescent psychiatry. *Child and adolescent psychiatric clinics of North America*, [s. l.], 2013. DOI <https://doi.org/10.1016/j.chc.2013.03.007>. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- HALLAM, S; CROSS, I; THAUT, M. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. American Psychological Association., Oxford University, ano 2016, v. cap 55, p. 905-913, 2016. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- HATEM, T, P; I C LIRA, P; S MATTOS, S. The therapeutic effects of music in children following cardiac surgery. *Jornal de pediatria*, 82(3), Rio de Janeiro, ano 2006, p. 186–192, 24 ago. 2006. DOI <https://doi.org/10.2223/JPED.1473>. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

- HUMMES, J. M. Por que é importante o ensino de música: Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. Revista da ABEM: Hunter, James C. (2006). Como ser um líder servidor. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Sextante, Porto Alegre, v. V. 11, p. 17-25, 2004.
- KEBACH, P; DUARTE, R. EDUCAÇÃO MUSICAL E EDUCAÇÃO ESPECIAL:: Processos de inclusão no sistema regular de ensino.. TEXTOS E DEBATES, [s. l.], n. 15, 2008. DOI <https://doi.org/10.18227/2317-1448ted.v2i15.751>. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- KESSLER, R C; FOSTER, C L; SAUNDERS, W B; STANG, P E. Social consequences of psychiatric disorders: I: Educational attainment. The American journal of psychiatry, Institute for Social Research, University of Michigan, p. 1026-1032., 1995. doi: 10.1176/ajp.152.7.1026. Disponível em: [pubmed.ncbi.nlm.nih.gov](https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov). Acesso em: 28 ago. 2023.
- KOELSCH,S; OFFERMANN, K; FRANZKE, P. Music in the treatment of affective disorders:: An exploratory investigation of a new method for music-therapeutic research.. American Psychological Association, [s. l.], p. 307-316., 2010. DOI <https://doi.org/10.1525/mp.2010.27.4.307>. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- LORENZETTI, M A G. A Igreja Católica como espaço de educação musical: aulas de canto em um grupo de jovens. XXI Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, , Pirenópolis, ed. ISBN 978-85-237-0850-4, p. 199-208, 2013. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- LORENZETTI, M A G. Aprender e ensinar música na Igreja Católica:: Um estudo de caso em Porto Alegre/RS. Dissertação de Mestrado, PORTO ALEGRE, 2015.
- LUXINGER, M B; SOUZA, W M F de. A EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DOS MÉTODOS ATIVOS COMO RECURSO PARA INCLUSÃO DE PESSOAS DA EDUCAÇÃO ESPECIAL. V Jornada Chinela-Brasileira de Educação Inclusiva, Trabalho apresentado no Congresso Nacional de Educação Inclusiva., ano 2020, p. 1-18, 2020. DOI 10.22533/at.ed.4682116112. Disponível em: [www.semanticscholar.org](http://www.semanticscholar.org). Acesso em: 28 ago. 2023.
- MACDONALD, R. A. Music, health, and well-being: a review. International journal of qualitative studies on health and well-being, National Library of Medicine, 7 ago. 2013. DOI 10.3402/qhw.v8i0.20635. Disponível em: [pubmed.ncbi.nlm.nih.gov](https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov). Acesso em: 28 ago. 2023.
- MACHADO, L. D.; LAVRADOR, M. C. C. Loucura - Como Dizer o Indizível. Revista Textura da Psicologia: Subjetividade e Política no Contemporâneo. Casa do Psicólogo Casa do P, São Paulo, p. 1-13, 2002.
- MAHEIRIE, K. Processo de criação no fazer musical: Uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. Parte de Tese de Doutorado: Psicologia em Estudo, Maringá, ano 2003, v. 8, ed. 2, p. 147-153, 15 out. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n2/v8n2a15.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- MELO, G.A.A.; RODRIGUES, A.B.; FIRMEZA, M.A.; GRANGEIRO, A.S.M; OLIVEIRA, P.P.; CAETANO, J.A. Intervenção musical sobre a ansiedade e parâmetros vitais de pacientes renais crônicos:: ensaio clínico randomizado. Revista Latino Americano Enfermagem., [s. l.], ed. 51, 2017. DOI 10.1590/S1980-220X2016030503201. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/reeusp/a/QGxMY4mkNmHJbL3QHcWNzQp/?lang=pt#>. Acesso em: 28 ago. 2023.
- MERRIAM, A. O. The anthropology of music. Evanston. Northwestern University Press, [s. l.], 1964.
- MORAN, J. M. Desafios da Educação a Distância no Brasil: In: Valente, J. A. Arantes, V. A. A. (Org.). Educação a Distância: pontos e contrapontos. Desafios da educação a distância no Brasil, Summus-São Paulo, ed. 5, p. 134, 2011.
- MORAN, J. M. Metodologias ativas para uma aprendizagem mais profunda. Blog [www2.eca.usp.br/moran](http://www2.eca.usp.br/moran), [s. l.], 2013.

- MOREIRA, A.L.I.G. Iniciação ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2005.
- MUSZKAT, M. Música e Neurodesenvolvimento: em busca de uma poética musical inclusiva. *Literartes*, São Paulo, [s. l.], v. 1, ed. 10, p. 233-243, 2019. DOI 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.163338. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- NOVO, J.A.D.D. Educação musical do espaço religioso: um estudo sobre a formação musical na Primeira Igreja Presbiteriana de João Pessoa. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8422>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- PALFREY, Jonh; GASSER, Nascidos na era digital: entendendo a primeira geração de nativos digitais. *Educat. & Tecnol.*, Artmed, 2011., v. 18, n. 3, p. 73-75, 2013.
- PARK, C. Mind-body CAM interventions: current status and considerations for integration into clinical health psychology. *Journal of clinical psychology*, [s. l.], p. 45-63, 2013. DOI 10.1002/jclp.21910. Epub 2012 Aug 30. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- PONTE, J. P. da. Tecnologias de informação e comunicação na formação de professores: que desafios?. *Revista Ibero-Americana de Educación*, [s. l.], 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/3993>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- REEVES, W. C., Strine, T. W., Pratt, L. A., Thompson, W., Ahluwalia, I., Dhingra, S. S., McKnight-Eily, L. R., Harrison, L., D'Angelo, D. V., Williams, L., Morrow, B., Gould, D., Safran, M. A., & Centers for Disease Control and Prevention. A MENTAL Health Surveillance System for the General Population During the COVID-19 Pandemic: Protocol for a Multiwave Cross-sectional Survey Study. *National Library of Medicine - National Institutes of Health*, [s. l.], p. 1-29, 26 nov. 2020. DOI 10.2196/23748. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- RIFKIN, J. *La Era del Acceso*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- ROCHA, C.M.M. Educação Musical "Método Willens" minha experiência pessoal. Faculdade de Educação da Bahia, Salvador, ed. 2, p. 160, 1990.
- RODRIGUES, I. A Rítmica de Emile Jaques Dalcroze: Uma Educação por e para a Música. *Revista Brasileira de História da Educação*, RBHE 23 • 2023, 2023. DOI 10.4025/rbhe.v23.2023.e253. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbhe/a/3yszc9kXLLfYZdCrGSvdRDR/>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- ROSA, G; MOEHLECKE, V. Clínica, Música e Tempo: Agenciamentos Possíveis para uma Experiência Afetiva. *Rev. Polis e Psique-2017*, [s. l.], p. 84-99, 2018.
- SMIT, F; CUIJPERS, P; OOSTENBRINK, J; BATELAAN, N; GRAAF, R de; BEEKMAN, A. Costs of nine common mental disorders: implications for curative and preventive psychiatry. *National Library of Medicine, onlinelibrary.wiley.com > journal > 1099176xThe Journal of Mental Health Policy and Economics*, 2006.
- SPOLLE, C W; MACHADO, A.; BIGATTO, K R S; SANTOS, S. Música no cuidado em saúde mental. *Saúde Mental: cuidado e subjetividade*, Rio de Janeiro-Difusão, 2013, v. 2, p. 153-176, 20132013. Disponível em: [www.semanticscholar.org](http://www.semanticscholar.org). Acesso em: 29 ago. 2023.
- SZÖNYI, E. *A Educação Musical Na Hungria Através Do Método Kodály*. Sociedade Kodály do Brasil, , São Paulo, 1996.
- TRAHAN, T; DURRANT, S J; MÜLLENSIEFEN, D; WILLIAMSON, V J. The music that helps people sleep and the reasons they believe it works:: A mixed methods analysis of online survey reports. *Journals.plos.org, United Kingdom*, 14 nov. 2018. DOI 10.1371/journal.pone.0206531. Disponível em: [eprints.lincoln.ac.uk](https://eprints.lincoln.ac.uk). Acesso em: 29 ago. 2023.
- SANDERSLEBEN, H.U-Von; ROTHENBERGER, A; ALBRECHT, B; ROTHENBERGER, L G; KLEMENT, S; BOCK, N. Ginkgo biloba extract EGb 761® in children with ADHD. *National Library of Medicine*, [s. l.], 2014. DOI Ginkgo biloba extract EGb 761® in children with ADHD. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/>. Acesso em: 29 ago. 2023.



# *Teoria Aplicada ao Violão, de Othon da Rocha Neves: uma análise comparativa*

Frederico Cunha Grunewald Zarantoneli  
Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD)  
[fredericogrunewald@gmail.com](mailto:fredericogrunewald@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho apresenta o método inédito Teoria Aplicada ao Violão e os volumes 3 e 4 de Guitarra Espanhola publicados pela Editora Vitale em 1966, do compositor, arranjador e professor de violão da zona da mata mineira Othon da Rocha Neves (1924 – 1991), um relevante personagem da didática violonística nacional. Pretendemos realizar uma análise comparativa do método inédito com outros tratados que possivelmente teriam influenciado este didata, a saber, o Op. 59, de Matteo Carcassi (1792 – 1853), a Escola Moderna do Violão Vol. 1, de Isaias Savio (1900 – 1977) e a Iniciação ao Violão, de Henrique Pinto (1941 – 2010). Também identificamos Ferdinando Carulli (1770 – 1841) e Emilio Pujol (1886 – 1980) como possíveis influências pedagógicas. Os objetivos dessa investigação são: a identificação e caracterização da abordagem metodológica e pedagógica de Neves, bem como o detalhamento de mudanças no seu arcabouço teórico relativo às suas publicações anteriores.

**Palavras-chave:** Othon da Rocha Neves; método de violão; ensino de violão

## *Theory Applied to the Guitar, by Othon da Rocha Neves: a comparative analysis*

**Abstract:** This work presents the unpublished Theory Applied to the Guitar and Volumes 3 and 4 of Spanish Guitar published by Vitale in 1966, written by Othon da Rocha Neves (1924 – 1991), a composer, arranger and guitar teacher who works in the southern part of the State of Minas Gerais, who played an important role in national guitar didactics. We intend to realize a comparative analysis of the first work, along with other treatises that might have influenced Neves. These are Op. 59, by Matteo Carcassi (1792 - 1853), the Modern School of the Guitar Vol. 1, by Isaias Savio (1900 - 1977) and the Initiation to the Guitar, by Henrique Pinto (1941 - 2010). We also identified Ferdinando Carulli (1770 - 1841) and Emilio Pujol (1886 - 1980) as possible pedagogical influencers. This object of this investigation is to identify and characterize Neves' methodological and pedagogical approach as well as describing changes in his theoretical framework regarding his previous publications.

**Keywords:** Othon da Rocha Neves; guitar methods; guitar didactics

## Introdução

Othon da Rocha Neves (Fig. 1) nasceu em 17 de agosto de 1924 na cidade de Rio Novo, Minas Gerais. Foi filho do maestro Manuel de Souza Neves<sup>1</sup>, de quem recebeu as primeiras instruções na música<sup>2</sup>, e de Auta Mascarenhas da Rocha<sup>3</sup>. Também, era sobrinho do importante didata e editor musical Mário Mascarenhas<sup>4</sup>, seu tio por parte de mãe.

Neves passou parte de sua infância em Juiz de Fora/MG, partindo com sua família aos doze anos de idade para o Rio de Janeiro. Retornou à Juiz de Fora em 1958, com 34 anos de idade. Entre 1939 e 1972, Neves trabalhou na área de contabilidade e exerceu outras funções administrativas na Estrada de Ferro Central do Brasil<sup>5</sup>. Como segundo ofício, dedicava-se ao ensino do violão, função que assumiu integralmente entre 1972 e 1991, quando faleceu.

Apesar de ser um autodidata no violão (ver rodapé 2), em meados da década de 1960, Neves ocupou o cargo de professor desse instrumento na filial juizforana do Conservatório Brasileiro de Música. Foi também sócio do Centro Cultural Pró-Música 6 desde a sua criação no início da década de 1970, lecionando violão nessa instituição por alguns anos<sup>7</sup>. Entre o final da década de 1970 até 1981, trabalhou no Colégio Santa Catarina<sup>8</sup>, oferecendo aulas de violão em horário extraturno. Neves fundou uma escola de música independente em Juiz de Fora, a Cordas e Canto, em 1982 ou 1983, e até 1991, ministrou aulas exclusivamente neste

---

1 Manoel de Souza Neves (Sapucaia/RJ, 1900 – Rio de Janeiro/RJ, 1970) foi um músico, maestro e professor. Órfão de pai, aprendeu música recebendo aulas em troca do trabalho de copista de partituras para um maestro de Sapucaia/RJ. Residiu em diversas cidades ao longo da rede de ferrovias da Central do Brasil, sempre envolvido com a formação de corais ou bandas nas regiões onde morou. Influenciou inúmeros músicos da família. Profundo conhecedor de música sacra, manteve durante longo período o Coral Mocidade do Meyer, sediado na Igreja Coração de Maria, na cidade do Rio de Janeiro. Também formou bandas em patronatos de menores do Estado do Rio de Janeiro, fazendas que abrigavam jovens entre os quais algumas dezenas aprendiam música com o maestro e se apresentavam em eventos e festividades.

2 Informações obtidas por meio de entrevistas realizadas por escrito via e-mail e/ou gravadas pessoalmente em aparelho celular. Ex-alunos de Neves e datas das entrevistas: Denise Coimbra (13/07/2017), Fernando César (01/03/2018), Sildo Vital Gaudereto (06/03/2018), Antônio Cândido (20/04/2018) e Luiz Carlos Moreira da Rocha (21/04/2018). Familiares do professor e datas das entrevistas: Paulo Murilo (sobrinho – 24/08/2017), Cecília da Rocha Neves e Maria Ignez da Rocha Neves (irmãs–17/09/2017), Manoel Neves (irmão – 24/02/2018) e Othon da Rocha Neves Júnior (filho – 24/03/2018).

3 Auta Mascarenhas da Rocha (Ubá/MG, 1903 – Rio de Janeiro/RJ, 1974).

4 Mário Mascarenhas da Rocha (1929 – 1992) foi um compositor, professor de acordeom, autor de diversos métodos para instrumentos musicais publicados pela Editora Irmãos Vitale e Ricordi e criador das Academias Mascarenhas (escolas de música). Foi irmão de Auta Mascarenhas da Rocha e tio de Othon da Rocha Neves.

5 Em 1957 se tornou Rede Ferroviária Federal.

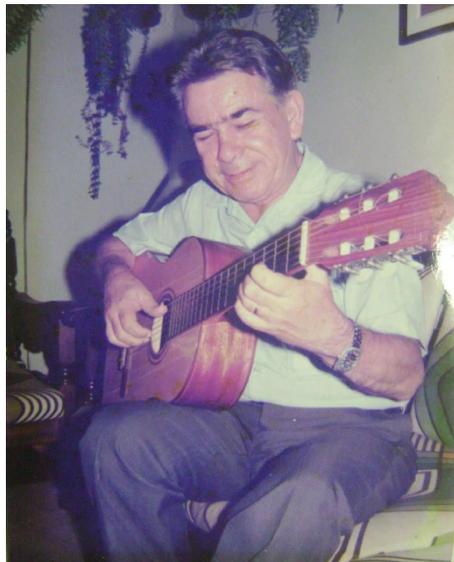
6 O Centro Cultural Pró-Música surgiu em dezembro de 1971 na cidade de Juiz de Fora como entidade civil sem fins lucrativos, com a proposta de promover mensalmente um concerto de música erudita e, assim, incentivar a formação de público para o gênero. Tem como seus fundadores o casal Maria Isabel e Hermínio de Sousa Santos. Foi incorporado à Universidade Federal de Juiz de Fora em 2011 e é reconhecido pelo prestigiado Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, realizado anualmente desde 1989.

7 Othon da Rocha Neves Júnior, filho do didata, foi o único entrevistado que afirmou este fato.

8 O Colégio Santa Catarina foi fundado em 1909 na cidade de Juiz de Fora pela congregação polonesa das irmãs de Santa Catarina.

estabelecimento. Faleceu em 18 de fevereiro de 1991, em Juiz de Fora, em plena atividade pedagógica.

Fig. 1. Professor Neves em meados da década de 1980.



Fonte: Acervo do autor, 2017.

Em meados da década de 1960, Mario Mascarenhas convidou Neves a publicar dois métodos pela Editora Irmãos Vitale, os *Método para Violão – Guitarra Espanhola* – volume nº 3 e 4, que iriam integrar a *Coleção Mascarenhas para Violão*. Segundo Manoel Neves, irmão do didata (ver rodapé 2), a editora Vitale já havia o interesse em publicar métodos para violão devido à fama do instrumento na época. As obras da *Coleção Mascarenhas* são conhecidas até hoje e eram adotadas pelo Conservatório Brasileiro de Música, Academias Mascarenhas e no Serviço de Educação do Estado da Guanabara<sup>10</sup> – S. E. M. A<sup>11</sup>.

Além dos métodos citados, Neves também publicou duas *Coletâneas de Peças Fáceis para o Violão*, ainda na década de 1960, e obras originais para o mesmo instrumento, já na década de 1980<sup>12</sup>.

Para iniciar o processo de análise das possíveis influências sobre o didatismo violonístico e o gosto musical de Neves, foram entrevistados diversos dos seus ex-alunos e familiares (ver rodapé 2). Segundo Manoel Neves e Paulo Murilo, sobrinho do didata, Neves teve alguns

---

9 Um vídeo gravado em fita cassete por Paulo Murilo (sobrinho de Neves) e Denise Coimbra (ex-aluna), após o falecimento do didata, expõe a sala onde este ministrava suas aulas no *Cordas e Canto* e as partituras inacabadas que estavam sendo adaptadas para violão solo do compositor Johann Sebastian Bach (1685–1750).

10 Estas afirmações se encontram na capa e contracapa dos métodos *volume 3 e 4*, além da indicação de que os livros também eram utilizados *em quase todas as Escolas do Brasil*.

11 Superintendência de Educação Musical e Artística.

12 Ver referências destas obras no final deste artigo.

contatos com Oswaldo Soares<sup>13</sup>, fato que pode ter influenciado a sua metodologia didática. Soares deu uma opinião favorável às reflexões de Neves sobre o uso de unhas para tocar. Paulo Murilo acrescentou que María Luisa Anido (1907-1996)<sup>14</sup> foi uma referência como intérprete do violão para Neves, que assistiu um recital ao vivo da violonista. A maioria dos entrevistados afirmam que Neves foi autodidata no violão. Cecília Neves, sua irmã, no entanto, afirma que o compositor teve um primeiro e rápido contato com um professor<sup>15</sup> na década de 1940 que lhe deu as primeiras instruções e que, por motivo de mudança, perdeu-se o contato. Sildo Gaudereto e Fernando César, ex-alunos, afirmam que Neves chegou a tocar em rádios, como na Mayrink Veiga no Rio de Janeiro, ocasião esta que conheceu Dilermando Reis. Outros entrevistados afirmam que Neves chegou a tocar em um programa de rádio em Três Rios/RJ, chamado “Dedos que falam”, na década de 1950. Na década de 1960, Neves voltou a morar em Juiz de Fora e começou a se apresentar na rádio PRB-3 da mesma cidade<sup>16</sup>. Mesmo se apresentando em rádios, Neves era tímido e exigente consigo, focando suas habilidades à criação de materiais didáticos, composições e arranjos para o violão, segundo entrevistados.

Tivemos acesso ao acervo de Neves em 24 de agosto de 2017, que está sobre a guarda do supracitado Paulo Murilo, onde encontramos os seguintes métodos de violão: *Methodo Completo de Violão Opus 59*, de Matteo Carcassi; *Metodo Completo per Chitarra vol. III*, de Ferdinando Carulli, *Escola Moderna do Violão vol. 1*, de Isaias Savio, *Escuela Razonada de la Guitarra Libro I*, de Emilio Pujol e *A Escola de Tarrega: Método Completo de Violão*, de Oswaldo Soares. Os entrevistados também comentaram o gosto musical diversificado do didata, que incluía gêneros de música popular, como o choro, assim como obras dos períodos barroco, clássico e romântico<sup>17</sup>.

Este trabalho será iniciado com a descrição e análise dos principais tratados supracitados, no que concerne a sua influência sobre Neves. Posteriormente, abordaremos as obras autorais do didata: o *Metodo para Violão Guitarra Espanhola* vols. 3 e 4 e o inédito *Teoria Aplicada ao Violão*<sup>18</sup>.

---

13 Uma das referências da “*Escola de Tarrega*” no Brasil, discípulo de Josefina Robledo (1897–1972). Ver referência de sua obra no final deste artigo.

14 Violonista argentina e compositora.

15 Conforme entrevista não se sabe o nome deste professor.

16 Segundo entrevista com Fernando César, o senhor Lauro Cataldi, violonista e amigo de Neves, tocava nesta rádio um repertório de música popular e convidou Neves para tocar violão clássico.

17 Compositores: J. S. Bach (1685–1750), W. A. Mozart (1756–1791), L. Beethoven (1770–1827), J. Brahms (1833–1897), F. Chopin (1810–1849), E. Nazareth (1863–1934), H. Villa-Lobos (1887–1959) e outros. Compositores para violão: Matteo Carcassi (1792–1853), Ferdinando Carulli (1770–1841), Dionisio Aguado (1784–1849), Fernando Sor (1784–1849), Napoleon Coste (1805–1883), Francisco Tárrega (1852–1909), João Pernambuco (1883–1947) e Dilermando Reis (1916–1977). Intérpretes de violão: María Luisa Anido (1907–1996), Dilermando Reis e Andrés Segovia (1893–1987).

18 Escrito em 1980 e reformulado anualmente pelo professor até 1990. Material didático para iniciação ao violão.

## Carcassi: *Methodo Completo De Violão Opus 59*

Pouco se sabe sobre a biografia de Matteo Carcassi (1792-1853) (ver rodapé 25). Nascido em Florença (1792), Carcassi dedicou sua vida à guitarra romântica, com produção composicional extensa e realizando muitas turnês pela Europa (CANILHA, 2017, p 19). Em 1836, a primeira edição do *Méthode complète pour la guitare, Op.59* foi publicada em Paris, e ainda hoje é considerado um dos métodos mais relevantes do século XIX, conforme Canilha (2017).

O *Methodo Completo de Violão opus 59* (ver Fig. 2), com tradução para o português elaborada por Raphael Coelho Machado (1814-1887), foi um dos primeiros tratados a influenciar o pensamento pedagógico de Neves. Segundo Cardoso (2015, p. 61), o método utiliza uma linguagem simples com o aumento gradual de dificuldades, “[...] sempre direcionando textos e lições ao violonista amador ou iniciante”.

Fig. 2. Homem empunhando o violão na contracapa do método.



Fonte: CARCASSI, 1850, p. 2.

O livro é estruturado em três partes, contendo também uma breve introdução sobre a teoria musical elementar (CARCASSI, p. 4-9)<sup>19</sup>. Na primeira parte, são apresentados os seguintes conteúdos: afinação do violão, postura corporal, o posicionamento da ME<sup>20</sup> e MD<sup>21</sup>, como

19 “Música, melodia, harmonia, notas (signos), pauta, linhas adicionais (linhas suplementares), quantidade de notas (ainda era utilizada o UT ao invés de DÓ), claves, figuras (valor das notas) e silêncios, ponto (de aumento), quíalteras, compasso, ligadura e síncope, suspenso, bemol e bequadro, tom e modo, escalas (diatônica – maiores e menores melódicas e naturais) e cromática, abreviaturas (para grupos de notas repetidas), ponto d’órgão (fermata), sinais de repetição e de expressão (ritornello, rall, ff) e sinais italianos que indicam movimento (largo, larghetto)”.

20 Mão esquerda.

21 Mão direita.

tanger as cordas, arpejos, padrões de escalas, cadências, exercícios, peças e lições para a independência dos dedos da ME<sup>22</sup>. No padrão preestabelecido por Carcassi, os exercícios e as peças seguintes são ligados pela apresentação de uma determinada escala/tonalidade, assim como a posição dessas no braço instrumental (Fig. 3).

Fig. 3. Associação de elementos didáticos por tonalidade no método de Carcassi.

No tom de Ut maior

The image displays a musical score for the key of C major (Ut maior). It is divided into five sections: ESCALA (Scale), CADENCIA (Cadenza), EXERCICIO (Exercise), and PRELUDIO (Prelude). Each section is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The ESCALA section shows a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p). The CADENCIA section features chords with fingerings (3, 4, 5) and dynamics (p). The EXERCICIO section consists of a series of eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p). The PRELUDIO section is a short piece with a melodic line and a bass line, featuring fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p).

Fonte: CARCASSI, 1850, p. 22.

Na segunda parte, aparecem conteúdos técnicos essencialmente relacionados à ME: notas ligadas, portamentos e arrastes, *appoggiaturas*, *gruppettos*, *trillo* ou *cadencia*, mordente e *sons abaffados*. Vale destacar a seção “Posições” (CARCASSI, 1850, p. 48), na qual o autor divide o braço instrumental em cinco posições que considera principais: 1ª, 4ª, 5ª, 7ª e 9ª<sup>23</sup>. A ideia de “posição” não é exclusiva à estruturação carcassiana. Suetholz (2011, p. 39), referindo-se ao posicionamento dos dedos do violinista no espelho<sup>24</sup> afirma que a técnica de “[...] todos instrumentos de corda é organizada em posições [...]”. Isso possibilita a suposição de que Carcassi fosse influenciado por métodos de cordas de arco<sup>25</sup>.

22 1 – Dedo indicador da ME. 2 – Dedo médio da ME. 3 – Dedo anular da ME. 4 – Dedo mínimo da ME.

23 Neste contexto, “posição” se refere ao traste ocupado pelo dedo 1 (indicador) da ME.

24 Análogo à escala do violão.

25 Canilha (2017, p. 18) sugere que o compositor e didata do violão possuiu vínculos familiares com os famosos *luthiers* de violinos florentinos do século XVIII, Lorenzo & Tomazo Carcassi, assim como seus sucessores oitocentistas Salvatore e Vincenzo. Partindo deste pressuposto, é possível aceitar que o compositor tivesse proximidade com a família dos instrumentos de arco.

Ainda na segunda parte, Carcassi apresenta exercícios e obras associadas às posições principais. Outras tonalidades, que podem ser consideradas menos idiomáticas por exigirem muitas pestanas, são expostas em “Escalas, cadencias, ejercicios e prelúdios<sup>26</sup>” (CARCASSI, 1850, p. 61-70). A seção é finalizada com o tópico “Sons harmônicos” (p. 70-71).

Na terceira parte do livro, aparecem cinquenta peças progressivas, algumas acompanhadas por recomendações específicas<sup>27</sup>. Na penúltima obra<sup>28</sup>, encontramos explicações de procedimentos denominados *Frisar*<sup>29</sup>, *Vibração*<sup>30</sup>, *Tambor*<sup>31</sup>, dentre outros.

Segundo Carcassi, seu método emprega uma linguagem simples e uma abordagem metodológica baseada em um regime progressivo e focado na prática instrumental, buscando uma experiência clara, acessível e precisa do aprendizado do violão (CARCASSI, 1850, p. 3)<sup>32</sup>. O padrão carcassiano de associação de escalas, acordes, exercícios e obras, pretende estimular o aprendizado em diversas regiões no braço instrumental e em todas as tonalidades. Como será constatado ao longo deste artigo, a divisão da escala do violão em posições influenciou a pedagogia de Neves, assim como o padrão de exercícios seguido de obras autorais.

### Pujol: *Escuela Razonada de la Guitarra – libro primero*<sup>33</sup>

Emilio Pujol (1886-1980) foi um violonista e didata espanhol. Considerado um dos principais discípulos de Francisco Tárrega, Pujol foi um notável propagador dos ensinamentos de seu mestre que não publicou sua metodologia em vida (TIRADO, 2009, p. 29)<sup>34</sup>. A obra de Pujol, dividida em quatro volumes, é baseada nos princípios da técnica de Tárrega (PUJOL, 1956, p. 5) e é considerada “[...] a primeira metodologia séria do violão no século XX (OPHEE, 2017, p. 19)<sup>35</sup>. Seu primeiro volume, editado em espanhol e francês pela Ricordi Americana (1956),

---

26 Si menor, Fa# menor, Ut# menor, Si maior, Sol# menor, Fa# maior (também serve para Solb maior com seis bemóis), Re# menor, Sib maior, Sol menor, Mib maior, Ut menor, Lab maior, Fa menor, Reb maior (também serve para o de Ut# maior com sete sustenidos) e Sib menor.

27 Peça nº 45 Valsa favorita do Duque de Reichstadt: “Recomentamos os estudos da Op. 60, continuação da presente obra, aos discipulos que querem se aperfeiçoar” (CARCASSI, 1850, p. 19). E também nas peças nº 46, 47 e 48: “é preciso afinar o Violão em Mi maior (mi, si, mi, sol#, si, mi)” (CARCASSI, 1850, p. 98).

28 Nº 49 – Valsa Espanhola.

29 Uma espécie de rasgueio da MD no qual o estudante deverá abrir os dedos uns depois dos outros sobre todas as cordas sem fazer movimentos com o braço.

30 Ligados sem ataque dos dedos da MD.

31 Bater a polpa do polegar nas cordas próxima do cavalete com bastante força, mas sem ruído.

32 Ver em Advertência do autor no método *Op. 59*, de Carcassi (1850, p. 3).

33 Ver referência desta obra no final deste artigo.

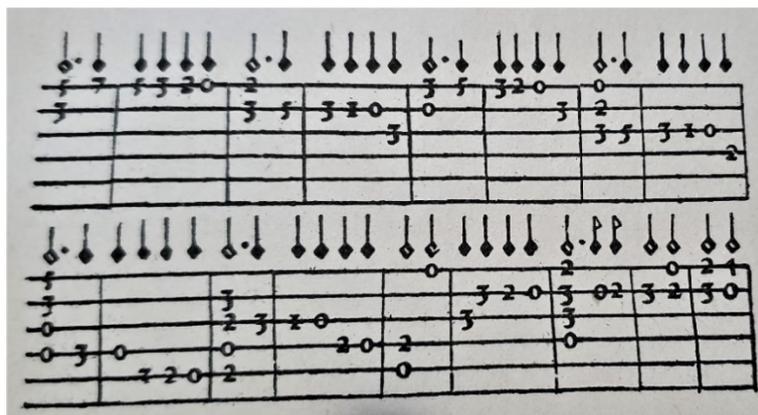
34 Al aproximarse a la figura de Francisco Tárrega surgen inmediatamente multitud de informaciones que hacen referencia a la llamada escuela de Tárrega. Sin embargo, intentando esclarecer a qué se refiere esta expresión, llama la atención que Tárrega no dejara escrita ninguna recopilación de sus postulados didácticos en forma de método de aprendizaje de la guitarra que podamos consultar hoy en día (TIRADO, 2009, p. 29).

35 Tradução de Nicolas de Souza Barros.

aborda essencialmente conteúdos técnicos e teóricos<sup>36</sup>: “Trata-se de um método analítico no qual os esquemas do mecanismo violonístico são exaustivamente desenvolvidos, e onde tenta-se abarcar todas as possíveis combinações de dificuldades” (TIRADO, 2009, p.30, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Podemos supor que Neves utilizou na sua metodologia conceitos teóricos contidos nesta obra de Pujol, como por exemplo, o sistema antigo de escrita, denominado de “cifra ou tablatura” (PUJOL, 1956, p. 59) (ver Fig. 4), como será abordado mais à frente.

Fig. 4. Tablatura impressa em Veneza, no início do século XVI na casa de Octaviano Petrucci, segundo Conde de Morphy.



Fonte: PUJOL, 1956. p. 59.

## Savio: *Escola Moderna do Violão - Volume 1º*

Editada em 1961 pela Ricordi Brasileira, a *Escola Moderna do Violão – Técnica do Mecanismo*<sup>38</sup> do violonista e didata Isaias Savio (1900–1977) tem como característica marcante uma abordagem que visa o estudo técnico do instrumento com a finalidade do aluno alcançar êxito na execução de grandes obras (SAVIO, 1961, p. 5). Um pioneiro do ensino nacional de violão, este uruguaio foi professor e fundador da Cadeira de Violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1947). Propagador da “Escola de Tárrega”<sup>39</sup>, Savio também é reconhecido por sua produção como compositor e arranjador para o violão, produzindo cerca de 400 obras, entre elas, transcrições, adaptações e peças

36 Partes do violão; qualidades necessárias de um violão; encordoamento; afinação; extensão; escala do violão; uníssonos; intervalos; sistemas de escrita; digitação; som; posição de segurar o violão; MD e ME; advertências sobre a maneira de estudar e sinais, abreviações e termos violonísticos.

37 “Se trata de un método analítico en el que se desarrollan exhaustivamente los esquemas del mecanismo guitarrístico, y donde se intentan abarcar todas las posibles combinaciones de dificultades”.

38 Publicada em português, inglês e espanhol.

39 Francisco Tárrega (1852–1909), espanhol, um dos principais compositores para violão do século XIX, criou, de forma extensiva, adaptações e arranjos de obras clássicas e românticas para o violão. Isso influenciou toda uma geração de compositores e didatas ao longo do século XX, incluindo Miguel Llobet, Emilio Pujol, Isaias Savio, Dilermando Reis, Neves e muitos outros.

originais. Além disso, o professor foi orientador de diversos violonistas que conseguiram projeção internacional (BARTOLONI, 1995, p. 47)<sup>40</sup>, incluindo o importante didata Henrique Pinto (1941-2010)<sup>41</sup>. Savio teve contato com o violonista espanhol Miguel Llobet (1878-1939)<sup>42</sup>. Provavelmente, isso foi um fator central para o desenvolvimento da escola violonística que Savio criou no Brasil (BARTOLONI, 1995, p. 34; OROSCO, 2001, p. 44).

O método de Savio é iniciado com o posicionamento das MD e ME, a pestana, como encordoar o violão e sua afinação (SAVIO, 1961, p. 6-8). De suma importância, encontramos a apresentação de dois toques da MD: a) o *com apoio*, quando o dedo 43 tange uma corda para terminar o toque flexor repousando na corda vizinha, e: b) o *sem apoio*, quando o dedo tange a corda mas com a ponta digital indo em direção à palma da mão, não repousando na corda subsequente. Segundo o didata, estes dois tipos de toque garantem “[...] efeitos e matizes diversos [...]” (SAVIO, 1961, p. 6).

Fig. 5. Quadro demonstrativo da escala do violão até a 19ª casa.



Fonte: SAVIO, 1961, p. 51.

O livro é dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, são apresentadas 25 lições progressivas<sup>44</sup> – essencialmente exercícios técnicos<sup>45</sup> - que associam o desenvolvimento

40 “[...] Luís Bonfá, Carlos Barbosa-Lima, Clara Petraglia, Dioclécio Melim, Maiza Ramalho (que deu recitais na Califórnia), Manoel São Marcos, Maria Lívia São Marcos, Henrique Pinto, Marco Pereira, Paulinho Nogueira, Antonio Rebello e Osmar Rebello entre outros” (BARTOLONI, 1995, p. 47).

41 Violonista e um dos principais didatas do violão no Brasil pós-Savio. Seu método “Iniciação ao violão” será abordado mais à frente.

42 Violonista, compositor, arranjador de diversas obras para o violão e o mais importante aluno de Francisco Tárrega. Este contato aconteceu quando Llobet visitou Buenos Aires e Montevidéu em turnê americana em 1918.  
43 P – Dedo polegar da MD. I – Dedo indicador da MD. M – Dedo médio da MD. A – Dedo anelar/anular da MD.

44 No primeiro exercício da 1ª lição, observamos uma data em lápis de 21 de agosto de 1977. É muito provável que seja de Neves, já que conseguimos esta obra no acervo dele.

45 Os conteúdos técnicos incluem: cordas soltas; notas do violão nas quatro primeiras casas (com sustenidos e bemóis); toque com apoio; ME; dedo polegar; pulsação com P-I-M; nota lá na quinta casa 1ª corda; a combinação dos dedos P-I-M-A; pulsação mista; notas superpostas; arpejo sem apoio; duas notas em cordas próximas; nota

técnico das mãos a noções de leitura. No segundo capítulo, encontramos 19 estudos progressivos que abordam as notas memorizadas, pestana e meia pestana. Finalmente, no terceiro capítulo são apresentados estudos em uníssonos<sup>46</sup> e escalas cromáticas.

Uma inovação de Savio é a exposição de dois quadros demonstrativos das notas do braço instrumental entre as casas 8<sup>a</sup> e 19<sup>a</sup>. Consideramos que esses quadros contribuem para a memorização da escala do violão, por facilitar a visualização geográfica das notas (Fig. 5).

Savio não utiliza o conceito de “posição” mencionado por Carcassi. Ainda assim, para a didática brasileira, o conceito de *pulsção mista* pode ser considerado inovador, associando os toques com e sem apoio e visando um controle mais amplo de ataques variados da MD (Fig. 6).

Fig. 6. Exercício em pulsção mista.

The diagram shows two musical exercises, Nº 1 and Nº 2, in G major (one sharp). Exercise Nº 1 consists of six measures of eighth-note patterns. The first measure has fingerings i m i m and m a m a. Above the notes are boxes with the following text: 'Pulse com apóio / Strike with support / Pulse con apoyo', 'sem apóio / without support / sin apoyo', 'com apóio / with support / con apoyo', 'sem apóio / Without support / sin apoyo', 'com sem / with without / con sin', and 'com / with / con'. Exercise Nº 2 consists of six measures of eighth-note patterns. The first measure has fingerings i m and m a. Above the notes are boxes with the following text: 'com apóio / with support / con apoyo', 'sem apóio / without support / sin apoyo', and 'simile'.

Fonte: SAVIO, 1961, p. 19.

Vale destacar que o conteúdo deste método é exclusivamente técnico<sup>47</sup>. Isso aconteceu, provavelmente, porque os leitores da *A Escola Moderna do Violão* poderiam adquirir outros livros de repertório violonístico editados por Savio. Orosco (2001, p. 37), em entrevista com Henrique Pinto, ouve a declaração deste que apesar das dificuldades de se publicar obras

si bemol na sexta casa da 1<sup>a</sup> corda; ligados ascendentes; acordes; notas superpostas e baixo independente; arpejo apoiando o dedo A; ligados ascendentes e descendentes.

46 Mesma nota em posições diferentes.

47 Isso pode ter sido uma estratégia mercadológica, uma vez que Savio dominava o mercado editorial de produções didáticas para o violão no Brasil em meados do século XX, publicando dezenas de publicações suas com repertório variado: “As editoras não mediam esforços no sentido da divulgação de sua produção, que abrangia um arco que vai desde obras extensas e difíceis, até as tecnicamente fáceis, para iniciantes [...]” (BARTOLONI, 1995, p. 46).

violonísticas didáticas na época, Sávio, pela imensa demanda, chegou praticamente a sustentar a Ricordi por um certo período<sup>48</sup>.

### Pinto: *Iniciação ao Violão*

Publicado em 1978 pela editora Ricordi Brasileira, o livro bilingue (português e espanhol) *Iniciação ao Violão – Princípios Básicos e elementares para Principiantes*<sup>49</sup> de Henrique Pinto pode ser considerado uma obra de alta relevância no cenário do violão brasileiro<sup>50</sup>, sendo ainda utilizada no Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano de Juiz de Fora como auxiliar ao material didático<sup>51</sup>.

Uma característica marcante da metodologia de Pinto é a sua abordagem didática e filosófica a respeito do ato pedagógico. Ele contextualiza o aluno como o centro do trabalho a ser desenvolvido, afirmando que cada estudante é único e que a psicologia do ensino está na natureza do indivíduo (PINTO, 1978, p. 5). Continua listando as dificuldades existentes no campo técnico-musical, identificando três possíveis problemas decorrentes: (i) os de ordem musical, como a assimilação e a identificação do repertório; (ii) os de ordem psicológica ou psicossomática, que ele relaciona à insuficiência de preparo psicológico do professor, que ocasionaria traumas psíquicos; (iii) a incompetência do docente que resultaria na inconsciência de uma técnica mal organizada, causando enrijecimento e problemas de ordem muscular (PINTO, 1978, p. 6). Sobre postura, o autor afirma que o violão deve se adaptar às condições anatômicas do aluno e não o contrário: “[...] iremos pensar no violão como a continuação de nosso físico, e não como um objeto estranho e incômodo” (PINTO, 1978, p. 8). Portanto, este método promete uma decomposição de problemas técnicos, trabalhar a consciência corporal do aluno e apresentar obras musicais que sejam didaticamente coerentes com as propostas dos exercícios técnicos<sup>52</sup>.

---

48 Considerando a relativa dificuldade em se publicar obras naquela época, somos levados a concluir que a razão seria não somente o bom relacionamento de Savio com as editoras, em especial a Ricordi, mas realmente a existência de um mercado que consumisse esta produção. Henrique Pinto, conceituado professor de violão e ex-aluno de Savio, confirmou em entrevista a existência desta demanda na época, salientando, inclusive, que por um certo período, a Ricordi foi praticamente sustentada por Isaias Savio (OROSCO, 2001, p.37).

49 Obra utilizada concomitantemente ao material didático de Neves no Conservatório Estadual de Música Haydée França Americano de Juiz de Fora. Inauguração da instituição: janeiro de 1955. Apesar deste livro não se encontrar no acervo de Neves, achamos necessário sua descrição e análise uma vez que sua presença é forte no ensino do conservatório onde o material de Neves também é utilizado.

50 Antunes (2019) afirma que os livros de Pinto “[...] foram editados pela Ricordi Brasileira [...] e continuam a ser adotados por escolas e conservatórios de todo o Brasil” (não paginado).

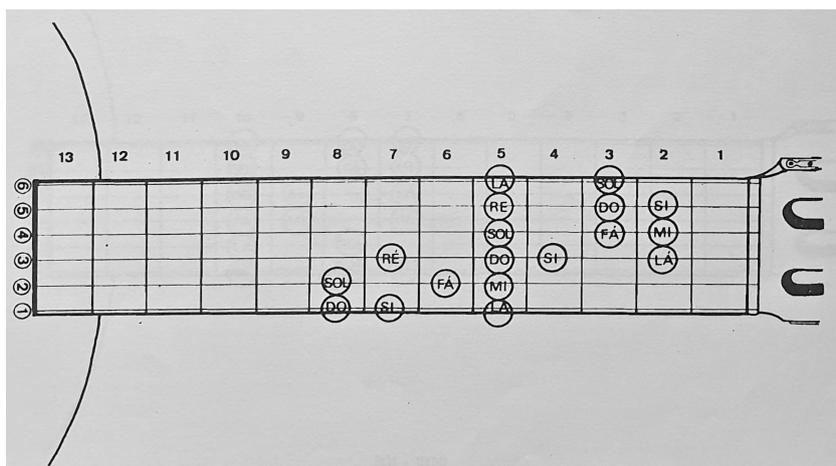
51 O autor deste artigo foi docente na instituição mencionada entre o primeiro semestre de 2017 até o primeiro semestre de 2022.

52 Entre os conteúdos, encontramos: *Onde e como sentar*; *MD*; *ME*; *Localização das notas naturais*; *Notas alteradas*; *Estudos melódicos e peças* (com 12 obras para violão solo em sua maioria de compositores clássicos – Matteo Carcassi e Ferdinando Carulli – sendo quatro, dessas doze obras, de autoria de Pinto); *Ligado*; *Pestana*; *Notas em outras posições* (2ª, 4ª, 5ª, 7ª, 9ª e 10ª.) e *Coletânea de peças progressivas* (contendo onze obras para violão solo, com os seguintes compositores: Gaspar Sanz (1640–1710), Anônimo [*Greensleeves*], Matteo Carcassi, Henrique Pinto, Francisco Tárrega, Dionisio Aguado e J. S. Bach.

É possível relacionar a metodologia de Pinto à escola violonística do uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001), com quem Pinto estudou nos Seminários de Porto Alegre<sup>53</sup>. Wolff (2008) escreve: “[...] Pinto (online) comenta que Carlevaro modificou e organizou ‘minha maneira de dar aula e meu enfoque da técnica do instrumento’[...]” (WOLFF, 2008, p. 22). Conteúdos como fatores psicológicos e a consciência corporal são encontrados no tratado de Carlevaro, a *Escuela de la guitarra – Exposición de la teoría instrumental* (1979). Entretanto, a diferença maior entre o trabalho de ambos é que o *Inicição ao Violão* é direcionado, em termos pedagógicos, para estudantes iniciantes e aborda um repertório elementar; e o segundo, a violonistas mais avançados, com reflexões filosóficas acerca da consciência correta para uma melhora na técnica instrumental<sup>54</sup>.

Com o *Inicição ao Violão*, Pinto constrói uma pedagogia que não é voltada exclusivamente à técnica pura, exercícios e repertórios. Entre os métodos analisados até este ponto do trabalho, este é o único a destacar o fator psicológico como aliado importante para a prevenção de questões de ordem motora. Outra diferença: a clareza da sua ilustração do braço instrumental com a localização das notas na escala do violão (ver Fig. 7). A influência carlevariana não deve ser minimizada, e pode ter contribuído à aceitação da obra de Pinto no cenário violonístico nacional.

Fig. 7. Notas naturais da escala de dó maior, da 2ª à 8ª casa do violão.



Fonte: PINTO, 1978, p. 47.

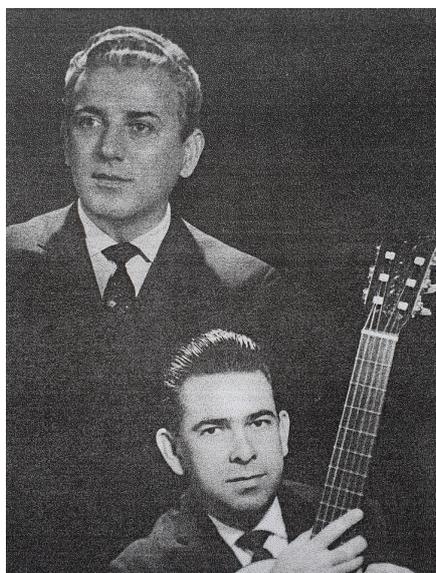
53 Os *Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre*, um dos mais importantes do país, foram realizados entre os anos de 1969 a 1988, pelo Liceu Musical Palestrina. Muitos violonistas participaram como docentes e recitalistas dos quais podemos destacar: Álvaro Pierrri, Isaías Savio, Eduardo Fernandez, Carlos Barbosa-Lima, Henrique Pinto, dentre muitos outros (WOLFF, 2008, p. 20-21).

54 Esta distinção fica ainda mais evidente ao analisar os quatro *Cuadernos da Serie didáctica para guitarra* (1966, 1967, 1969, 1974) que aborda extensivamente conteúdos técnicos para ME e MD. “O violonista, para a sua formação integral, deve ter *uma ideia concreta e consciente de sua atitude frente ao instrumento* (TEORIA) e *uma correta formação mecânica-digital* (TÉCNICA). A teoria é uma atitude mental, fundamentada. A técnica, a aplicação desta teoria. A correta execução resulta da união inteligente das duas através do tempo” (CARLEVARO, 1979, p. 35, tradução nossa).

## Neves: *Método para violão – volume nº 3 e 4*

Elaborados por Neves e publicados pela Editora Irmãos Vitale em 1966, os tratados *Método para Violão – Guitarra Espanhola – volume nº 3 e 4* (ver Fig. 8) compõem a *Coleção Mascarenhas para Violão* e foram adotados no Conservatório Brasileiro de Música, nas Academias Mascarenhas, no Serviço de Educação do Estado da Guanabara e no S.E.M.A (ver rodapé 10 e 11). As obras eram destinadas a alunos iniciantes do curso de violão denominado “Curso Preliminar”. Do 1º ao 3º ano, utilizava-se o Volume nº 3, e do 4º ao 5º ano, o Volume nº 4. Uma apresentação idêntica de Mascarenhas prefacia os dois métodos; nestes, o violão é exaltado e os seus principais compositores listados<sup>55</sup>.

Fig. 8. Mascarenhas (em pé) e Neves (com o violão) autores de ambas as coleções.



Fonte: NEVES, 1966, p. 5.

Além do parentesco, a importância de Mascarenhas como agente da carreira didática de Neves é contextualizada pelas funções que desempenhava: fundador das Academias Mascarenhas (escolas de música) e criador de métodos para diversos instrumentos musicais<sup>56</sup> com caráter didático pelas editoras Vitale e Ricordi.

A boa relação de Mascarenhas com a Vitale possibilitou o convite a Neves para publicar dois métodos para integrar a sua *Coleção para Violão*<sup>57</sup> na década de 1960. Mascarenhas introduz Neves em um prefácio acalorado sobre as suas habilidades como arranjador para violão:

<sup>55</sup> “Francisco Tárrega, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Napoleon Coste, Matteo Carcassi, Antonio Cano (1811 – 1897), Mauro Giuliani (1781 – 1829), Andrés Segovia, Villa Lobos e muitos outros” (NEVES, 1966, p 6).

<sup>56</sup> Como acordeom, por exemplo.

<sup>57</sup> Obras supracitadas: *Método para Violão – Guitarra Espanhola – volume nº 3 e 4*.

Fazer transcrições para o Violão não é tarefa fácil, não é só fazer e sim, como fazê-las. As transcrições devem ser bem violonísticas, para que tenham o efeito característico deste belo instrumento. Fazer transcrições fáceis para principiante é tão difícil como para peças de graus avançados, pois é como se fazer muito de um nada. É buscar a bela sonoridade, o dedilhado fácil, numa extensão cômoda no Violão, para que o discípulo sinta pouco a pouco a ânsia de melhorar e enriquecer seus conhecimentos. São estes os predicados do Professor OTHON DA ROCHA NEVES, que com a sua simplicidade impressionante de transmitir e com o dom de transformar singelas peças num deleite para nossos ouvidos, é na verdade um grande elemento da equipe que elaborou a presente Coleção (MASCARENHAS, 1966, p. 7).

O *Volume nº 3*, destinado do 1º ao 3º ano do curso básico, tem conteúdos mais sintéticos em relação aos tratados antes analisados, e apresenta os seguintes tópicos: *Nomenclatura do violão*; *Instruções gerais*, que inclui um quadro de todas as notas da tessitura do violão; *Posição masculina*<sup>58</sup>, *feminina*<sup>59</sup> e *afinação*. Seguem exercícios para a memorização das notas em cordas soltas e as da primeira posição (para a ME); notas com alterações em sustenidos e bemóis; exercícios com intervalos de terças e sextas; acordes; pestana; arpejos a três e a quatro dedos; estudos e peças autorais<sup>60</sup>.

No *Volume nº 4*, Neves (1966, p. 9-11) propõe o uso de posições mais elevadas da escala do violão, como por exemplo, uma escala de Dó maior digitada na 5ª posição. Nesta escala, é verificada a primeira abdução (abertura acima do normal) digital da ME no trabalho do autor. Outros conteúdos<sup>61</sup> e peças<sup>62</sup> são apresentados de maneira resumida ao longo do livro.

É necessário destacar que neste volume, Neves apresenta quatro arranjos para duo de violões, um conteúdo não apresentado nos métodos analisados antes. Estes são: *Pinheirinho Agreste*; *Carnaval de Veneza* (Fig. 9); *Oh! Susana* e *Mulher rendeira*. Em geral, o segundo

---

58 “1 – Assentar-se, distanciado do encosto, em uma cadeira comum; 2 – Erguer a perna esquerda, dobrada, pousando-se o pé em uma banquetta de uns 15 cm de altura; 3 – Afastar lateralmente a perna direita, colocando o pé próximo ao da cadeira; 4 – Colocar o Violão sobre a coxa esquerda amparando-o à coxa direita; 5 – Encostá-lo ao peito apoiando-o com o antebraço direito colocado sobre a tala da caixa de ressonância, na altura do cavalete; [...]” (NEVES, 1966, p. 12).

59 “a) – Conservar as mesmas características da posição masculina, sem o afastamento da perna direita. Pode-se em vez de pousar o pé sobre a banquetta, cruzar a perna esquerda sobre a direita; b) – Alterar os seguintes itens da posição masculina: 2 – Erguer a perna direita em vez da esquerda; 3 – Não há o afastamento lateral da perna direita; 4 – O Violão é colocado sobre a coxa direita; 5 – O apoio sobre a caixa de ressonância é feito pelo braço e não pelo antebraço” (NEVES, 1966, p. 13).

60 Estudo nº 1 ao 16; Prelúdio; Minha Primeira Valsa; Acalanto (Valsa); Um Segrêdo (Valsa); O Pequeno Travêso; O Ciclista; Carrossel; Persistente; Devaneio; O Bombo; Barcarola; Minueto; Marcha; Habanera; Caixinha de Música; Comandante Falcão (Marcha Militar); Tango Faceiro; Baião de Maxambomba.

61 Ligaduras ou Sons ligados, ligadura ascendente; ligadura descendente e exercícios compostos de ligados (p. 58 – 61); Ligaduras por vibração - “[...] as notas ligadas são de cordas diferentes” (NEVES, 1966, p. 60); Som portado ou arrastado; Apojaturas; Sons harmônicos naturais.

62 Estudo nº 17 ao 28; O Alegre Violonista (Valsa); A Bandinha (Marcha); Polca da Vovó; Pinheirinho Agreste (duo de violões – Ernest Anschutz); Gavota; Não me diga adeus (Valsa); Mágoas de Violão (Samba); Amôr, violão e chimarrão (Valsa); Quando pego na guitarra (Marcha); Um mineiro no Rio (Rancheira); Quando chega a Primavera (Valsa); Tiroleza; O velho do realejo (Valsa); Arrasta Pé (Baião); Pavana; No tempo das anquinhas (Polca); O sertanejo (Baião); O relógio; Carnaval de Veneza (duo de violões – N. Paganini); Oh! Susana (duo de violões – folclore americano); Mulher rendeira (duo de violões – folclore brasileiro); Mazurca; Sonatina.

violão, mais “complexo”, seria realizado pelo professor; o primeiro violão, com a parte melódica mais simples, pelo aluno. Denominados pelo autor de *recreação*, os duetos buscam possibilitar ao aluno iniciante uma experiência com a música de câmara. Isso favorece uma nova perspectiva de aprendizado ao estudante que pode desenvolver elementos relacionados à percepção musical na sua prática.

Fig. 9. Peça Carnaval de Veneza de N. Paganini, arranjo de Othon da Rocha Neves para dois violões.

Fonte: NEVES, 1966, p. 70.

A estrutura básica de ambos os métodos de Neves prioriza o mesmo padrão observado anteriormente no *Método Op. 59* de Carcassi, com a associação de uma escala, cadências<sup>63</sup>, exercícios, estudos e peças autorais, todos na mesma tonalidade. Entretanto, o repertório de Carcassi é voltado exclusivamente a formas musicais do período clássico-romântico, como *valsas, prelúdios e marchas*. Já Neves busca nas suas composições uma realidade cotidiana, voltada para alunos iniciantes (frequentemente de idade tenra), com títulos como *O Pequeno Travesso, O Ciclista, Polca da Vovó*, entre outros.

Na maioria dos exercícios e peças didáticas de Neves, encontramos uma textura muito utilizada na segunda metade do século XVIII e início do seguinte: o baixo de Alberti<sup>64</sup>. Isso pode ser decorrente do seu contato com o método de Carcassi<sup>65</sup>. Para além de sua textura característica, este recurso também propicia um desenvolvimento técnico relevante: o de independência do polegar da MD, que tem uma dupla função, de executar as notas da linha do baixo e de participar no arpejo albertiano (ver Fig. 10).

63 Neves apresenta acordes em forma de encadeamento nos seguintes graus da escala: I – IV – V – I.

64 “Uma figuração de acompanhamento, encontrada com frequência na mão esquerda da música para teclado do século XVIII, na qual os acordes de três sons são tocados sucessivamente na ordem baixo, agudo, médio, agudo [...]. A figuração leva o nome do compositor Domenico Alberti (ca. 1710 – 40), que a empregou com frequência” (The Harvard Dictionary of Music, 2003, p. 31, tradução nossa).

65 Segundo Canilha (2017, p. 20), Carcassi foi pianista, chegando a atuar como professor de piano em Paris. Talvez seja pela experiência no piano que Carcassi tenha adotado o baixo de Alberti em seus exercícios e composições que muito influenciaram Neves nos seus trabalhos posteriores.

Fig. 10. Peça Prelúdio de Neves com o baixo de Alberti.

**Prelúdio**

OTHON DA ROCHA NEVES

246-m

Fonte: NEVES, 1966, p. 65.

Peças como *O Ciclista* são ainda estudadas no Conservatório de Juiz de Fora, fazendo parte das apostilas didáticas deste estabelecimento (ver rodapé 51). Segundo Denise Coimbra (ver rodapé 2), Neves forneceu materiais didáticos a partir da década de 1970, sendo estes em parte aceitos devido à falta de repertório existente para os iniciantes. Neves também dedicava obras a determinadas pessoas pelas quais nutria apreço, como a peça *Comandante Falcão (Marcha Militar)*<sup>66</sup>, dedicada ao Coronel Antônio de Pádua Falcão, Comandante do 2º Batalhão de Polícia Militar de Minas Gerais em Juiz de Fora.

Os métodos de Neves oferecem uma perspectiva do ensino violonístico praticado em escolas de música e conservatórios, com as seguintes parametrizações: a) um aumento gradual de conteúdo relacionado à técnica, leitura e repertório; b) um cardápio de obras ligadas à progressão anual do aluno, a ser cumprido para avançar ao estágio seguinte. Apesar das semelhanças entre as abordagens metodológicas de Neves e Carcassi, o primeiro prioriza tonalidades que considera idiomáticas no instrumento<sup>67</sup>, principalmente para evitar o emprego de muitas pestanas.

Entre todos os métodos analisados até agora, o de Neves é o único que apresenta arranjos para duo de violões. Também, o repertório destes volumes é totalmente autoral, com obras

66 Comandante Falcão chefiou a corporação entre 31 de julho de 1961 a 10 de fevereiro de 1965. Esta obra é dividida em três seções contrastantes, utilizando timbres incomuns como *Toque de corneta*, variação de textura como acordes em bloco, baixo de Alberti e figuração em quiálteras de três tempos.

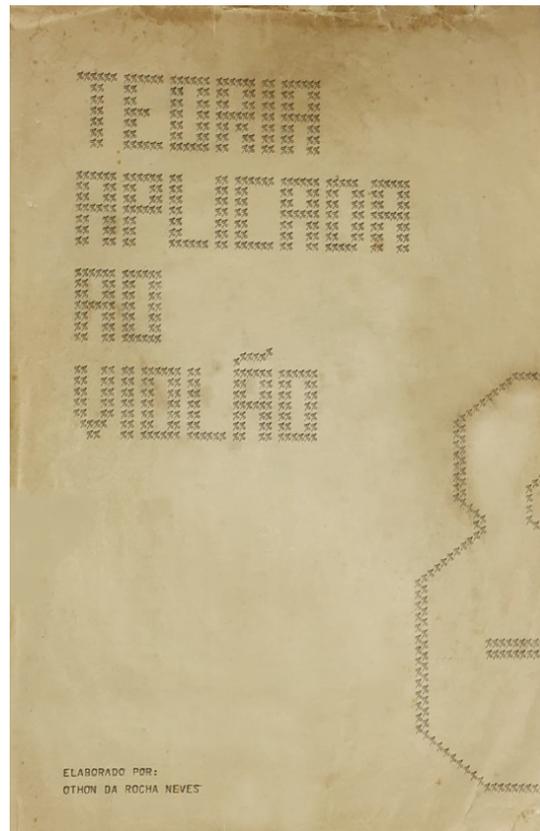
67 Dó maior, lá maior, ré maior, lá menor, entre outras.

de caráter didático, representando o cotidiano que este didata vivenciou e cidades onde residiu<sup>68</sup>, abordando desde a música folclórica à erudita.

## Neves: *Teoria Aplicada ao Violão*<sup>69</sup>

Entre 1980 e 1990, Neves idealizou e reformulou o método inédito *Teoria Aplicada Ao Violão*, anualmente. Nunca publicado em forma de livro, estes materiais eram destinados à iniciação do violão de alunos da 1ª a 4ª série do Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano de Juiz de Fora/MG<sup>70</sup>. A apostila era copiada em mimeógrafo e distribuída aos professores da instituição para auxiliar outros materiais didáticos (Fig. 11).

Fig. 11. Capa do método inédito Teoria Aplicada ao Violão.



Fonte: NEVES, 1990.

Este método tem várias versões. A que será analisada aqui data de 1990<sup>71</sup>, com 96 páginas, sendo possivelmente a mais completa. Os entrevistados (ver rodapé 2) afirmaram que esta

68 Como exemplo podemos mencionar a peça *Um mineiro no Rio* (NEVES, 1966, p. 54).

69 Ver referência desta obra no final deste artigo em *Acervo Neves*.

70 “1976 – Introdução do Instrumento Violão nas grades curriculares: Curso Magistério de Educação Artística (MEA) e Iniciação Musical” (MOTA, 2006, p. 91).

71 Material cedido por Othon da Rocha Neves Júnior, filho mais velho do compositor. Apostila em PDF, digitalizada. Também encontramos versões anteriores como o livro físico de 1983, com menor número de páginas, cedido por

apostila poderia não ser a versão final pretendida pelo autor, em função de seu falecimento em dezoito de fevereiro de 1991, fato este que interrompeu seu ofício de arranjador (ver rodapé 9).

Segue uma breve descrição da obra, ordenada de acordo ao índice encontrado da página 96 da mesma: I. Introdução; II. Sobre O Violão; III. Noções Práticas; IV. Mecanismo e Exercícios; V. Notação Musical; VI. Conhecimentos Teóricos; VII. Canções Folclóricas Brasileiras; VIII. Peças Tradicionais e IX. Encerramento, Peças do Autor.

Em *I. Introdução*, encontramos uma “Síntese da História da Música<sup>72</sup>”, na qual Neves expõe resumidamente a música dos povos antigos até chegar à música contemporânea. Na parte “Os Instrumentos Musicais”, o autor traz as três grandes categorias – I. Cordas, II. Percussão e III. Sopro – e características gerais destes instrumentos<sup>73</sup>. Em “Prefácio”, o professor apresenta seu método afirmando que o trabalho é fruto da experiência adquirida por longos anos de dedicação ao ensino do instrumento e que sua apostila é destinada a iniciantes<sup>74</sup> (NEVES, 1990, p.5). O autor destaca o sistema prático adotado inicialmente para facilitar a leitura de cifragens de música popular e de notas musicais<sup>75</sup>. Em relação às canções folclóricas e peças tradicionais, Neves (1990, p. 5) acrescenta que estas foram adaptadas para duo de violões, sendo: o 1º violão destinado ao aluno, e o 2º ao professor e, depois, professor e aluno podem trocar as funções<sup>76</sup>. Ainda no *Prefácio*, o autor recomenda o estudo diário no violão, a revisão semanal dos estudos em casa e bimestral com o professor<sup>77</sup>. Na parte “Princípios Básicos da Música”, o didata aborda som, altura, duração, intensidade, timbre, ritmo e conceitua música como combinação de som e ritmo, a arte de expressar os sons (NEVES, 1990, p. 6).

Em *II. Sobre O Violão*, Neves (1990, p. 7) faz uma breve introdução histórica do instrumento. Em seguida, em “Nomenclatura”, encontramos o desenho do violão<sup>78</sup>, suas partes constitutivas<sup>79</sup> e outras informações sobre o braço instrumental. Em “Posição Ideal” (masculina) e “Posição Feminina”, Neves (1990, p. 8) emprega as mesmas recomendações

---

Denise Coimbra, ex-aluna de Neves e professora de violão do Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano desde 1976.

72 Música da China, Índia, Grécia; Idade Média; Renascimento; Classicismo; polimodalismo, atonalismo, dentre outros.

73 Neves chama atenção para o ÓRGÃO, *O Rei dos Instrumentos*, por ter a extensão completa da escala musical.

74 Curso básico da 1ª à 4ª série.

75 Exercícios técnicos da MD como arpejos também são apresentados.

76 Neves (1990, p. 5) chama atenção para o resultado proveitoso alcançado com os duos e que, por isso, achou conveniente deixar o repertório de violão solo para o 1º Ciclo do curso técnico de violão – de 5ª à 8ª série.

77 Neves (1990, p. 5) também aconselha os alunos a se matricularem em um curso de *Teoria e Solfejo*, participarem de um *Coral*, assistir *Recitais* ou *Concertos de violão* e outros instrumentos como conjuntos de câmara e orquestras.

78 Ilustração de Rosa Valverde.

79 Estas são assim enumeradas: seis cordas, braço, mão, pestana, tarraxas, casas, trastos, caixa de ressonância, boca, cavalete, rastilho, tampo, quilha, mastil, fundo e tala.

encontradas no seu método *Volume 3* analisado acima (ver rodapés 58 e 59). Na primeira, chamada “Posição Masculina” o autor (1990, p. 9) acrescenta alguns detalhes<sup>80</sup>. São marcantes as semelhanças do desenho “Posição Feminina” de Rosa Valverde da *Teoria Aplicada* com a fotografia de Josefina Robledo no método *A Escola de Tárrega* de Oswaldo Soares (1962, p. 2)<sup>81</sup>. O mesmo acontece relativo à foto de Carlos Collet na “Posição para Homens” do supracitado livro de Soares (1962, p. 4). Estes fatos são uma possível evidência da influência do método de Soares sobre Neves. Em relação à MD e ME, Neves acrescenta a indicação do dedo mínimo (da MD), que o denominou de *Chiquinho* (*ch*) e que normalmente não seria utilizado. Ele define o toque com apoio como: “[...] pulsar, pressionando a corda, com o *dedo meio retesado*, amparando-o na corda vizinha [...]”; e o toque sem apoio: “[...] é pulsar, puxando a corda, com o *dedo dobrado*, sem esbarrar na corda vizinha” (NEVES, 1990, p. 10, grifo nosso). Seguem: *Afinação e Extensão* e *Sons Harmônicos* (1990, p. 81), que traz a mesma definição<sup>82</sup> encontrada no *Volume 4*. O autor também apresenta os efeitos tímbricos *Puente*<sup>83</sup> e *Tabelet*<sup>84</sup>.

Na seção *III. Noções Práticas*, na parte “Sobre Notação Musical”, Neves (1990 p. 10) expõe a importância da notação moderna, mas sugere um sistema novo de escrita, a tablatura: “[...] inicialmente, adotaremos um sistema prático, por nós idealizado, bem mais simples e que além de mais fácil atuará como auxiliar no sistema universal” (NEVES, 1990, p. 10)<sup>85</sup>. Com o objetivo de facilitar a leitura do aluno e de possibilitar uma execução instrumental mais simples, Neves pode ter sido o pioneiro brasileiro na implementação deste sistema inédito de leitura para o violão. A diferença em relação ao sistema de tablatura antigo, encontra-se na contagem do tempo musical em numeral cardinal como se vê na Fig. 12.

Esta notação pode ter sido uma influência do tratado *Escuela Razonada de la Guitarra – libro primero*, do espanhol Emilio Pujol (1886-1980)<sup>86</sup>, onde este autor conceitua os sistemas

---

80 Colocar o pé esquerdo em uma banquetta com 15 a 20 centímetros de altura; o violão é colocado sobre a perna esquerda e amparado pela perna direita deverá manter um ângulo de uns 45° (NEVES, 1990, p. 9).

81 Ver referência desta obra no final deste artigo.

82 “O harmônico é um som característico que se distingue por seu timbre semelhante ao dos sons das caixinhas de música” (NEVES, 1966, p. 66).

83 Definição: “[...] pulsar as cordas bem próximos ao cavalete, procurando assim, imitar o timbre metálico da corneta” (NEVES, 1990, p. 81).

84 Definição: “[...] imitação de tambor; cruzar a 5ª. corda sobre a 6ª., prendendo-as, e preferência com o dedo 3 da mão esquerda, na altura da 7a. casa; em seguida pulse-as com o polegar, que fará, também, as pausas” (NEVES, 1990, p. 81).

85 Segue a explicação da inovação: “O sistema – parecido com o da tablatura usado nas primeiras partituras escritas para Alaúde – consiste em duas espécies de sinais: os de som e os de ritmo” (NEVES, 1990, p. 10). Os sinais de som consistem naqueles relacionados à altura, se traduzindo nos dedos da MD – P, I, M, A – e nos da ME – 1, 2, 3, 4 – ao longo das seis linhas horizontais que representam as cordas do violão. Quanto aos sinais de ritmo – fundamentais para o repertório apresentado na apostila –, Neves (1990, p. 12) acrescenta à pauta duas barras auxiliares: a barra superior representando os dedos da MD e a inferior, a contagem dos tempos em numerais cardinais. Cada dedo 1, 2, 3, 4, ao longo das seis linhas horizontais se encontram em uma casa consecutiva do violão, independentemente da posição indicada.

86 Ver referência desta obra no final deste artigo.

antigos de escrita para vihuela e guitarra do século XVI e XVII, mostrando alguns exemplos (PUJOL, 1956, p. 59-66) (ver Fig. 4) Outro paralelo com o método ibérico (PUJOL, 1956, p. 45) seria o modelo do diagrama da extensão do violão proposto na *Teoria Aplicada* (NEVES, 1990, p. 35).

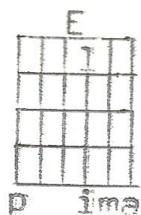
Fig. 12. Sistema de tablatura desenvolvido por Neves.

a	m	i	p	a	m	i	p	a	m	i	p	a			
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1			
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Fonte: (NEVES, 1990, p. 12).

A partir da primeira apresentação da tablatura, este sistema será encontrado em grande parte da apostila. Em “Noções Para Acompanhamento” (NEVES, 1990, p. 16), o sistema é utilizado para grafar acordes cifrados objetivando que o aluno cante acompanhando-se ao violão. Aqui, a posição dos acordes é demonstrada em diagramas para a MD e ME, buscando sempre facilitar o aprendizado do iniciante. Segue o primeiro acorde de Mi maior, apresentado pela Fig. 13, de forma facilitada, sendo suprimidos os dedos 2 e 3, porque estes não seriam necessários na execução da obra específica.

Fig. 13. Cifra de mi maior no violão facilitada.



Fonte: NEVES, 1990, p. 23.

Ainda na seção III. *Noções Práticas*, Neves (1990, p. 18) apresenta canções folclóricas brasileiras, fornecendo uma breve explicação para cada ritmo ou gênero (Fig. 14).

Na seção IV. *Mecanismo e Exercícios*, Neves (1990, p. 14-15, 27-29), apresenta *Arpejos de três e quatro dedos* e repetição de notas simultâneas para a MD; para a ME, exercícios que trabalham com permutações digitais<sup>87</sup> são abordados em todas as cordas. Todas as lições são grafadas no sistema de tablatura idealizado pelo autor. Já os “Exercícios de Leitura”

<sup>87</sup> Combinações variadas de exercícios utilizando os dedos da MD: P, I, M, A.

(NEVES, 1990, p. 44) e mais dezoito *minis estudos*<sup>88</sup>, todos para duo de violão, utilizam a notação musical tradicional.

Fig. 14. Definição do estilo Marcha e o exemplo de como deve ser tocada na notação proposta pelo autor.

MARCHA

Escrita geralmente para banda ou orquestra, em compasso 2 por 2 ou 2 por 4 e às vezes 6 por 8. Pode ser de caráter militar, religioso, fúnebre, nupcial e até carnavalesco, como a Marcha Rancho, etc., pois, também, é usada como canção.

A	E7	E7	A	A	E7	E7	A
1 e 2 e	1 e 2 e	1 e 2 e	1 e 2 e	1 e 2 e	1 e 2 e	1 e 2 e	1 e 2 e

Fonte: NEVES, 1990, p. 18.

Na seção V. *Notação Musical*, o autor<sup>89</sup> aborda as sete notas musicais da escala de dó maior usando seu sistema de tablatura; o registro das notas na escala do violão e as respectivas frequências de vibrações em *Hertz*<sup>90</sup>; pauta e claves; figuras positivas (durações) e negativas (pausas); ponto de aumento; ligadura; compassos; figuras rítmicas<sup>91</sup>; andamento; expressões quanto ao caráter<sup>92</sup> e acidentes.

Em VI. *Conhecimentos Teóricos*, o autor introduz assuntos relacionados à teoria musical, tais como intervalos e suas inversões; escalas e seus graus<sup>93</sup>.

Na seção VII. *Canções Folclóricas Brasileiras*, encontramos o principal conteúdo musical do método, compreendendo cinquenta peças<sup>94</sup> arranjadas para duo de violões. Este material pode ter sido modelado a partir do *Metodo Completo per Chitarra Volume N° III*, de Ferdinando

<sup>88</sup> Os nove primeiros privilegiam a primeira posição do instrumento, no tom de dó maior, em compasso simples; os nove restantes trabalham com a quinta posição, no tom de fá maior, em compassos compostos (NEVES, 1990, p. 45-47, 73-75).

<sup>89</sup> Neves (1990, p. 32-34, 38-40, 42-43, 64).

<sup>90</sup> Unidade utilizada no *Sistema Internacional (SI)* para expressar a grandeza “frequência”.

<sup>91</sup> Segundo Neves (1990), o segredo da execução de fusas e semifusas seria a acentuação correta das notas pulsadas pelo polegar (com haste para baixo). Ao fazer isto, as notas pulsadas por A, M ou I (haste para cima) seriam executadas mais facilmente.

<sup>92</sup> Amabile, affectuoso, etc.

<sup>93</sup> Escalas diatônicas maiores e menores melódicas em todos os tons e escalas cromáticas. Apesar do autor apresentar o ciclo das quintas de todas as escalas, ele não fornece a digitação destas. Podemos supor que, por não se tratar da versão final da apostila, esta seção poderia estar em processo de criação ou reformulação.

<sup>94</sup> Alecrim; Atirei o pau no gato; Ba, be, bi, bo, bu; Balaio, Sinhá; Balanceiro da Usina; A Barata; O Bobão; A Camponezinha; A Canôa virou; Capelinha de Melão; O Carrilhão; A Carrocinha; Ciranda, Cirandinha; O Cravo e a Rosa; A Dança da Carranquinha; Debaixo do Laranjal; Eu entrei na roda; Flor da China; Gata Espichada; O Gato; João Balalão; Linda Flor!; Mando tiro, liro, lá; Marcha Soldado; O Meu Chapéu; O Meu Galinho; Meu Violão; Mineira de Minas; Mulher Rendeira; Nesta Rua; Oh! Que Noite tão Bonita; Onde vai, Morena?; O Parafuso; O Pastorzinho; Peixe Vivo; A Pombinha Branca; A Pombinha Voou; Pulga toca flauta; Que belos Castelos; Que é de Margarida?; Que é de Valentim?; Samba Lelê; Sapatinho Branco; Os Sapinhos; O Sapo; Sapo Jururu; Sinhá Marreca; Teresinha de Jesus; O Trem de Ferro e Um A, um B, um C.

Carulli (1955, p. 78). Neste, são apresentadas 12 lições progressivas para dois violões<sup>95</sup>, bem como a sugestão que quando apto, o aluno pode passar a tocar a parte do professor. Essa mesma recomendação é dada por Neves (1990, p. 5).

Este material pode ser considerado o maior diferencial pedagógico deste método em relação aos tratados anteriores. A respeito da gênese dos duetos para violão, consideramos que Neves queria apresentar materiais inéditos aos alunos, em um contexto de aula coletiva. Outra dedução que julgamos para a escolha do repertório folclórico seria de que Neves evitaria, com isso, o pagamento de direitos autorais, já que estas obras se encontram em domínio público.

Em *VIII. Peças Tradicionais*, encontramos doze arranjos de duos<sup>96</sup>, com a maioria de obras muito conhecidas do período barroco, clássico e romântico.

Na última seção da apostila em *IX. Encerramento, Peças do Autor*, Neves (1990 p. 94-95) expõe três obras autorais para violão solo: *Dança Húngara*, *Mazurca*<sup>97</sup> e *Dança Espanhola*.

## Síntese da análise comparativa dos métodos apresentados

Quadro 1 – Síntese das análises comparativas dos métodos apresentados.

<b>Carcassi</b>	PADRÃO PREESTABELECIDO: escalas/tonalidade, exercícios e peças autorais	POSIÇÕES: divisão do braço instrumental
<b>Carulli</b>	DUOS DE VIOLÃO: trabalho didático e aumento de dificuldade técnico-musical no 2º violão	
<b>Pujol</b>	TABLATURA da guitarra e vihuela (séc. XVI e XVII): conceitos e exemplos.	EXTENSÃO ORIGINAL DO VIOLÃO: duas pautas (clave de fá e sol)
<b>Savio</b>	DIAGRAMA DAS CASAS do violão: melhor visualização das notas	PULSAÇÃO MISTA: Conceito e exercícios
<b>Pinto</b>	PSICOLOGIA DO ENSINO: na natureza do indivíduo	CONSCIÊNCIA CORPORAL: no aluno
<b>Neves: Método Guitarra Espanhola Vol. 3 e 4</b>	DUO DE VIOLÕES (RECREAÇÃO): experiência na música de câmara e melhora na percepção musical	OBRAS AUTORAIS: realidade cotidiana
<b>Carcassi</b>	PADRÃO PREESTABELECIDO: escalas/tonalidade, exercícios e peças autorais	POSIÇÕES: divisão do braço instrumental

Fonte: CARCASSI, 1850. CARULLI, 1955. PUJOL, 1956. SAVIO, 1962. PINTO, 1978. NEVES, 1966.

95 “Quando l'allievo avrà raggiunto una certa capacità, potrà eseguire la parte del maestro (che è una seconda chitarra un po'complessa), molto utile per imparare ad accompagnare” (CARULLI, 1955, p. 78). “Quando o aluno tiver atingido uma certa técnica, ele poderá tocar a parte do professor (um segundo violão um pouco complexo) muito útil para poder acompanhar” (tradução nossa).

96 *Antiga Melodia Francesa* (Piotr Ilitch Tchaikovsky – 1840-1893); *Berceuse* (J. Brahms – 1833-1897); *Bourré* (J. Krieger – 1651-1735); *O Carrilhão (Tradicional)*; *Greensleeves* (Denominado por Neves como *Canção Popular Galesa*); *Con el vito* (Folclore Espanhol); *Melodia* (R. Schumann – 1810-1856); *Noite Feliz* (Franz Gruber – 1787-1863); *O Lavrador Alegre* (R. Schumann); *Parabéns pra você* (Tradicional) e *Tema da Sinfonia “Surpresa”* (J. Haydn – 1732-1809).

97 Encontramos esta obra no método Vitale vol. nº 3 de Neves. Na apostila inédita, o autor simplificou a peça, diminuindo o número de vozes e retirando os seus ligados. Concluímos então que a *Mazurca*, contida no *Teoria Aplicada ao Violão* não é inédita.

## Influências no método inédito *Teoria Aplicada ao Violão*

Quadro 2 – Influência no método inédito *Teoria Aplicada ao Violão*.

<b>Neves: <i>Teoria Aplicada ao Violão</i></b>	<b>POSTURA:</b> para segurar o violão de Josefina Robledo e Carlos Collet no livro <i>A Escola de Tárrega</i> (Soares)	<b>TABLATURA:</b> para vihuela/guitarra e <b>DIAGRAMA DA EXTENSÃO DO VIOLÃO</b> na <i>Escuela Razonada de la guitarra libro primero</i> (Pujol)
------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: NEVES, 1990.

## Considerações finais

Podemos constatar que a influência carcassiana - a associação de escalas, acordes, exercícios, e outros, na mesma tonalidade - é mais visível nos trabalhos de Othon da Rocha Neves editados pela Vitale, mas não aparece em sua apostila não publicada *Teoria Aplicada ao Violão*.

No método *Teoria Aplicada ao Violão*, Neves (1990) apresenta uma síntese de leituras de acompanhamento com cifragem de música popular, tablatura e notação musical em um único material didático.

Com este livro, cuja abordagem metodológica progressiva privilegia o ensino em grupo usando duos de violão, supomos que os objetivos de Neves (1990) seriam: a alfabetização musical do aluno; uma postura instrumental adequada; técnicas para ambas as mãos, e; um repertório que reúne desde canções folclóricas brasileiras até obras básicas do repertório erudito. Um diferencial relativo aos seus métodos anteriores é que a apostila mais recente oferece uma proposta mais ampla relativo ao trabalho com duetos.

Em relação à parte teórica e de conhecimentos gerais em música, podemos pressupor as razões de Neves para incluir esses tópicos no seu método. O primeiro deles seria de que muitos alunos iniciantes das instituições de ensino para as quais Neves fornecia seu material, independentemente de suas idades, poderiam não ter tempo hábil ou interesse em frequentar as aulas de teoria e percepção musical. Ao unir conteúdos práticos e teóricos, Neves busca adiantar, de certa maneira, o aprendizado do aluno. Entretanto, podemos deduzir que Neves, a partir de sua visão como educador constatada em seus métodos analisados, queria formar não somente concertistas, mas sim alunos que tivessem uma base sólida em música, que conhecessem vasto repertório, com gêneros e estilos variados, substrato em teoria e percepção musical, arranjo e a música em conjunto.

Apesar da sua condição de violonista autodidata, Neves sempre buscou desenvolver métodos e repertórios didáticos. Vale destacar que, logo antes do seu falecimento, ainda adaptava e arranjava obras de outros instrumentos para o violão.

Relativo à estruturação pedagógica de Neves (1990), o grande diferencial pode ter sido o emprego de um novo sistema de escrita e um repertório mais simples, com os quais buscava facilitar o aprendizado, assim atraindo e estimulando o aluno para seguir no estudo do instrumento.

Savio (1962) e Pinto (1972), talvez por se encontrarem no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, tiveram maior destaque para suas publicações. É visível a importância desses didatas para o ensino do violão brasileiro de determinado período, tanto pela quantidade de obras publicadas quanto pela formação de diversos professores e concertistas brasileiros de renome. Neves (1966, 1967, 1985, 1990) apesar de não ser amplamente conhecido no cenário violonístico brasileiro, deixou um legado relevante na zona da mata de Minas Gerais na forma de uma pedagogia original.

## Referências

- ANTUNES, Gilson. *Henrique Pinto*. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/henrique-pinto>>. Acesso em: 08 jul 2019.
- APEL, Willi. *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press, 2003, p. 31.
- BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. 1995. 222 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/99650>>. Acesso em: 11 jul 2019.
- CANILHA, Cauã Borges. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*. 2017. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-31102017-145029/pt-br.php>>. Acesso em: 10 jul 2019.
- CARCASSI, Matteo. *Methodo completo de Violão Opus 59*. Tradução Raphael Coelho Machado. Mayence: B. Schott's Soehne. 1850.
- CARDOSO, João Henrique Côrrea. *A Técnica violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão*. 2015. 157f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4769>>. Acesso em: 09 jul 2019.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Serie didáctica para guitarra: cuaderno n° 1*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Serie didáctica para guitarra: cuaderno n° 2*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Serie didáctica para guitarra: cuaderno n° 3*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Serie didáctica para guitarra: cuaderno n° 4*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.
- CARULLI, Ferdinando; TERZI, Benvenuto. *Metodo completo per chitarra vol. III*. Riveduto e completato da Benvenuto Terzi, etc. Milão: G. Ricordi & c, 1955.

- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Mário Mascarenhas*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/mario-mascarenhas>>. Acesso em: 09 jul 2019.
- MOTA, Bethania Maria de Araújo. Retrospectiva histórica do Conservatório Estadual de Música “Haidée França Americano”. Juiz de Fora: FUNALFA, 2006. p. 91.
- NEVES, Othon da Rocha. *Capricho (Estudo Sobre Quiálteras)*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1985. Partitura. Violão. 2 p.
- \_\_\_\_\_. Festa junina: suíte brasileira (1. Marchinha. 2. Rancheira. 3. Polca. 4. Seresta. 5. Chorinho). São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1985. Partitura. Violão. 4 p.
- \_\_\_\_\_. *Método para violão: guitarra espanhola*. Volume 3. 6. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Método para violão: guitarra espanhola*. Volume 4. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Peças fáceis para o violão*. 1ª ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Peças fáceis para o violão*. Volume 2. 1ª ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Sonatina (1. Allegretto. 2. Adágio. 3. Allegro)*. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1985. Partitura. Violão. 2 p.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Aplicada ao Violão*. Juiz de Fora: não publicado, 1990.
- OPHEE, Matanya. *A Brief History of Spanish Guitar Methods*. Tradução Nicolas de Souza Barros. Conferencia leída el Festival Internacional de Guitarra de Cuernavaca, 1998.
- OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. 2001. 273f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <[https://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text\\_17/biblioteca\\_advb\\_arquivo\\_17.pdf](https://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_17/biblioteca_advb_arquivo_17.pdf)>. Acesso em: 07 jul 2019.
- PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão: princípios básicos e elementares para principiantes*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1978.
- PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra: libro primero*. Argentina: Ricordi Americana, 1956.
- SAVIO, Isaias. *Escola moderna do violão: técnica do mecanismo*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1962.
- SOARES, Oswaldo. *A escola de Tárrega: método completo de violão*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1962.
- SUETHOLZ, Robert John. *A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal*. 2011. 142f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-06062011-125105/pt-br.php>>. Acesso em: 07 jul 2019.
- TIRADO, Marta. Francisco Tárrega: un guitarrista imprescindible. *Ribalta. Quaderns d'aplicació didàctica i investigació*, Castelló de la Plana, n. 16, 2009, p. 23-35. Disponível em: <<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/tarrega-biografia.pdf>>. Acesso em: 16 jul 2009.
- WOLFF, Daniel. O violão clássico em Porto Alegre. *Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 28, 2008, p. 18-25. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/86625/000709728.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 07 jul 2019.
- ZARANTONELI, Frederico Cunha Grunewald. *O Legado de Othon da Rocha Neves à pedagogia do violão na zona da mata mineira: antologia de obras e biografia*. Juiz de Fora: [s. n.], 2023.



# Textura e material no pensamento musical contemporâneo

Texto de Jean-Yves Bosseur  
Vertido para o português por Luigi Brandão (UFMG) e Alejandro Jara  
[guitar.luigi@gmail.com](mailto:guitar.luigi@gmail.com)

Resumo: A palavra textura designa, segundo a definição do dicionário Robert, a disposição dos fios de uma coisa tecida, aplicando-se naturalmente aos princípios da tecelagem e, por extensão, pode concernir à disposição (arrangement) de elementos sonoros. No vocabulário musical, o termo textura é pouco frequente e em geral ignorado pelos dicionários especializados; essa noção ocupa, entretanto, um lugar determinante na reflexão de um grande número de compositores desde os anos cinquenta. Permitindo considerar especialmente por um prisma novo as questões de timbre e a concepção da escrita orquestral, ela será examinada sucessivamente nas obras de Ligeti, Lutoslawski, Brown, Carter, Feldman e através do percurso eletroacústico.

Palavras-chave: Textura, Estrutura, György Ligeti, Elliott Carter, Morton Feldman

## Texture and material in contemporary musical thought

Abstract: The word texture designates, according the definition of the Robert dictionary, the arrangement of the threads of something woven, applying naturally to the principles of weaving, and, by extension, may concern the arrangement of sound elements. Within the music vocabulary, the term texture is infrequent and generally ignored by the specialized dictionaries; this notion assumes, however, a crucial place in the reflection of a considerable number of composers since the fifties. Allowing for a particularly renewed consideration of matters of timbre and orchestral writing, it shall hereby be examined successively in the works of Ligeti, Lutoslawski, Brown, Carter, Feldman as well as throughout the electroacoustic endeavour.

Keywords: Texture, Structure, György Ligeti, Elliott Carter, Morton Feldman

## Introdução

Assinalemos inicialmente que esse termo vem do verbo que designa a ação de tecer (no século XV) e que, inicialmente utilizado a respeito de “tecidos” orgânicos, estende-se por analogia (no século XVIII, segundo o dicionário Robert), à disposição (*arrangement*)<sup>1</sup> dos elementos. Por metáfora, diz-se, no contexto narrativo, de “tecer intrigas” e, de modo mais geral, a palavra se aplica de bom grado à organização das partes de uma obra, à maneira de ligá-las entre si. Note-se igualmente que se pode a ela religar o termo “tessitura”, que diz respeito ao espaço de registro correspondente às faculdades de uma voz ou de um instrumento.

No vocabulário musical, a palavra textura é pouco frequente e no mais das vezes ignorada pelos dicionários musicais, como sublinha Reginald Smith-Brindle:

Textura, em um sentido, pode ser definida como estrutura, ou “disposição (*arrangement*) das partes constituintes”. Todavia, bem que se possa falar de “textura contrapontística”, o gênero preciso ou a natureza do contraponto não pode ser descrita por uma terminologia tal. Referimo-nos ao caráter geral do *som*, ao invés de ao tipo preciso de *construção*. A definição alternativa de textura como “grão, rede, superfície ou trama (*nappe*)” é mais adequada. Ela define o “sentimento” exterior da música ao invés de sua estrutura interna. Os adjetivos habitualmente utilizados em relação com a “textura” musical confirmam essa definição — áspera, lisa, espessa, fina, quente, fria, pesada, rica, magra, leve, sedosa, aveludada, serrilhada — todos descrevem sensações exteriores” (SMITH-BRINDLE, 1966, p. 136).

## Introdução

Assinalemos inicialmente que esse termo vem do verbo que designa a ação de tecer (no século XV) e que, inicialmente utilizado a respeito de “tecidos” orgânicos, estende-se por analogia (no século XVIII, segundo o dicionário Robert), à disposição (*arrangement*)<sup>2</sup> dos elementos. Por metáfora, diz-se, no contexto narrativo, de “tecer intrigas” e, de modo mais

---

<sup>1</sup> Optamos por traduzir *arrangement* como disposição apesar do cognato arranjo, visto que este último poderia remeter erroneamente o leitor à noção de arranjo musical enquanto versão de determinada peça preparada para execução em instrumentos outros que não os originalmente designados pelo compositor, ou com outras alterações quaisquer em relação às propriedades estruturais da peça original. Note-se que nesta passagem, em função de tal decisão, suprimiu-se parte da frase. Originalmente se lê: “... à l'*arrangement*, à la *disposition des éléments*”.

<sup>2</sup> Optamos por traduzir *arrangement* como disposição apesar do cognato arranjo, visto que este último poderia remeter erroneamente o leitor à noção de arranjo musical enquanto versão de determinada peça preparada para execução em instrumentos outros que não os originalmente designados pelo compositor, ou com outras alterações quaisquer em relação às propriedades estruturais da peça original. Note-se que nesta passagem, em função de tal decisão, suprimiu-se parte da frase. Originalmente se lê: “... à l'*arrangement*, à la *disposition des éléments*”.

geral, a palavra se aplica de bom grado à organização das partes de uma obra, à maneira de ligá-las entre si. Note-se igualmente que se pode a ela religar o termo “tessitura”, que diz respeito ao espaço de registro correspondente às faculdades de uma voz ou de um instrumento.

No vocabulário musical, a palavra textura é pouco frequente e no mais das vezes ignorada pelos dicionários musicais, como sublinha Reginald Smith-Brindle:

Textura, em um sentido, pode ser definida como estrutura, ou “disposição (*arrangement*) das partes constituintes”. Todavia, bem que se possa falar de “textura contrapontística”, o gênero preciso ou a natureza do contraponto não pode ser descrita por uma terminologia tal. Referimo-nos ao caráter geral do *som*, ao invés de ao tipo preciso de *construção*. A definição alternativa de textura como “grão, rede, superfície ou trama (*nappe*)” é mais adequada. Ela define o “sentimento” exterior da música ao invés de sua estrutura interna. Os adjetivos habitualmente utilizados em relação com a “textura” musical confirmam essa definição — áspera, lisa, espessa, fina, quente, fria, pesada, rica, magra, leve, sedosa, aveludada, serrilhada — todos descrevem sensações exteriores” (SMITH-BRINDLE, 1966, p. 136).

E Smith-Brindle prossegue: “Nossa consciência da textura exterior é imediata, ao passo em que nosso reconhecimento da estrutura interna é mais lenta”.

Essa noção ocupa um lugar muito importante no percurso (*démarche*) analítico de Wallace Berry, que lhe consagra um capítulo inteiro em sua obra *Structural Functions in Music*. A partir de exemplos musicais que cobrem uma grande extensão histórica (de Josquin [des Prez] a Krenek<sup>3</sup> e Carter)<sup>4</sup>, o autor examina diferentes casos de progressão, recessão e variação de textura enquanto fatores estruturais e demonstra em que medida essa problemática se aplica tanto ao ritmo quanto ao espaço, à densidade, ao delineamento da forma, e ademais ao estilo. De modo mais geral, W. Berry considera que a textura da música “é em parte condicionada pelo número de suas componentes intervindo simultaneamente ou consecutivamente, suas qualidades estando determinadas pelas interações, interrelações” (BERRY, 1987, p. 184) assim postas em jogo. Ele instaura por outro lado uma distinção entre o aspecto quantitativo da textura, induzido pela densidade dos eventos (o número de elementos e sua inscrição em dado intervalo) e seu aspecto qualitativo, engendrado pela natureza das interações entre as componentes diversas. A pertinência da noção de textura, tanto para a escrita tonal quanto para as pesquisas contemporâneas nas quais a dimensão do timbre aparece como

---

<sup>3</sup> Ernst Krenek (1900 – 1991), compositor austríaco, aluno de Franz Schreker.

<sup>4</sup> Elliot Carter (1908 – 2012), compositor estadunidense cuja família conheceu Charles Ives. Foi aluno de Walter Piston, Gustav Holst e Nadia Boulanger.

predominante é igualmente sublinhada por Joel Lester (1989) em *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*.

Em uma hipótese tal, falar de textura poderia permitir afastar-se de uma abordagem por demais esquemática do som segundo os parâmetros clássicos de altura, intensidade, duração, timbre, e levar a examinar mais globalmente o fenômeno acústico como um local de entrecruzamentos, considerando conjuntamente as características de densidade, cor instrumental, movimento no espaço, configuração rítmica, registro...

Podemos então colocá-lo<sup>5</sup> em relação com a questão da morfologia do objeto sonoro e nos servir, a esse respeito, da terminologia avançada por Pierre Schaeffer, em particular quando este destaca a intricação do par forma/matéria distinguindo para tanto sete critérios de avaliação: massa, timbre harmônico, dinâmica, grão, marcha (*allure*), perfil melódico, perfil de massa.

## Textura e micro-polifonia em György Ligeti

György Ligeti (1923 – 2006) traz, dessa perspectiva, a contribuição mais clara para essa problemática, no momento em que declara: “Enquanto deve-se compreender por ‘estrutura’ uma constituição mais diferenciada cujos elementos podem ser discernidos uns dos outros e que deve ser considerada como o produto das relações mútuas de seus detalhes, entendemos por ‘textura’ um complexo mais homogêneo, menos articulado, no qual os elementos constitutivos se dissolvem quase completamente. Uma estrutura pode ser analisada segundo suas componentes; uma textura deve, por outro lado, ser descrita segundo suas características globais, estatísticas”.

A contribuição mais notável de suas experimentações no estúdio de Colônia na época da realização de *Artikulation* foi, no entanto, segundo o próprio, “a manipulação de texturas claras e turvas (*troubles*)”. É um aspecto que será desenvolvido ulteriormente, de maneira decisiva, em suas obras para orquestra.

Desde suas primeiras partituras orquestrais, G. Ligeti tenta de fato elaborar um novo estilo polifônico que ele nomeia “micropolifônicas” a partir de texturas extremamente justas (*serrées*), técnica que lhe permite preservar a autonomia de cada linha. Para ele, a composição não consiste em aplicar normas harmônicas ou melódicas transmitidas pela história, nem a adotar um estilo musical, mas sim em deixar a matéria sonora decidir sua própria forma de expressão. Cada obra exige uma abordagem formal diferente e determina

---

<sup>5</sup> *Scire licet* “o conceito de textura”.

um percurso (*démarche*) que por vezes ultrapassa toda regra estabelecida, toda definição possível. A respeito de *Apparitions* (1958-9), G. Ligeti nota que “a obra é caracterizada pela ausência da noção de afinação e de intervalo. Não há nela, portanto, nem melodia nem harmonia, mas ao invés disso, sonoridades complexas que não são nem verdadeiramente sons, nem verdadeiramente ruídos”. Frente a essa imprecisão, a função do intérprete será de “tecer” combinações sonoras, de fazer com que não possamos discernir pela escuta nenhuma voz separadamente, estas desaparecendo na complexidade sonora geral pois “é precisamente essa *dissolução* das vozes que engendra os valores sonoros propriamente inauditos”.

Precisamente por isso, G. Ligeti tende a borrar (*estomper*) as dualidades que balizam a história da composição musical e que a nova música acusa de certa maneira com sua insistência em se opor aos sistemas preexistentes. A partir dos anos 60, ele pensa a harmonia independentemente de todo sistema, tonal ou atonal, postulando-a para além do antagonismo histórico. “As harmonias não mudam de repente, mas amadurecem umas para dentro das outras... Uma combinação de intervalos claramente audíveis se apaga pouco a pouco e a partir da interferência, uma nova combinação de intervalos se cristaliza”. Ligeti reforça sua concepção harmônica pelas transformações lentas e progressivas de *clusters* e pela preocupação em fazer reinar uma forma de equilíbrio de importância entre as partes instrumentais. Em *Atmosphères* (1961), cada instrumento tem uma identidade própria, cada instrumentista da orquestra estando “individualizado”, ao invés de se encontrar na alternativa clássica *solitutti*. Sua música proporciona, com isso, uma sensação de indistinção (*fou*), de informal; assim, contrariamente a K. Penderecki, o qual, em suas obras para grandes conjuntos instrumentais como *Trenodia para as vítimas de Hiroshima* (1960), serve-se de uma escrita bastante “esquemática”, reduzida a alguns signos, e dá às suas obras um aspecto mais dinâmico e repleto de contrastes, G. Ligeti conserva a notação clássica e fixa com minúcia cada detalhe da instrumentação.

“*Lontano* (1967) para grande Orchestra aparece como a elaboração final de um caminho em direção a uma nova construção “harmônico-polifônica”. *Lontano*, como *Atmosphères* ou *Volumina* (1962) para órgão, pertence “ao tipo da continuidade”, faz parte das composições “em redes estáticas” ou em “texturas” pelas quais o ouvinte é levado a seguir de modo ininterrupto um ou vários grupos, e a se concentrar na micropolifonia.

Em *Lontano*, a estrutura canônica se mistura também com uma textura de longos sons mantidos por uma, duas ou três alturas simultaneamente: “A principal diferença entre a textura canônica e esse tipo autônomo de sons contínuos, no plano da dinâmica, consiste no fato de que, no primeiro caso, as numerosas entradas das alturas estruturais importantes são doces

e quase imperceptíveis, ao passo que, no outro caso, as entradas individuais são claras e distintas” (ROLLIN, 1980, p. 294).

Mas se *Lontano* se aproxima das duas outras obras no tocante à construção, onde “as transformações harmonia-polifonia tomam o aspecto de modificações de cores”, tecnicamente, por outro lado, ela corresponde de fato à conclusão do processo iniciado no *Requiem* (1963-65) e em *Lux aeterna* (1966) para 16 vozes solistas, nas quais G. Ligeti se “dirige em direção às regiões até então inexploradas da harmonia”. Sem retornar à harmonia tradicional, ele imagina uma técnica na qual “não são tanto os princípios de relação ou de evolução que importam, mas sim uma espécie de crescimento, de um patamar (*étage*) harmônico a um outro”.

Pierre Michel insiste nos aspectos dinâmicos da escrita em “tramas” que se pode observar, por exemplo, no primeiro movimento do concerto de câmara (69/70):

O compositor utiliza essas tramas segundo diferentes texturas; elas servem tanto como material melódico para as partes instrumentais (no mais das vezes tratadas em contraponto) quanto como material harmônico para as superposições verticais (*clusters* ou outros). As texturas podem ser bastante variadas, o que se deve às múltiplas possibilidades da escrita; vários elementos concorrem para sua diferenciação: o âmbito, a fusão ou individualização das partes instrumentais e o grau de movimento, de agitação. Deste ponto de vista, duas grandes famílias de texturas se destacam para a audição: uma, característica da primeira parte, feita de linhas instrumentais habilmente misturadas ao ponto de ser frequentemente impossível distinguir os timbres individuais (mesmo quando há poucos instrumentos); a outra, característica da segunda parte, representada por texturas bem mais fragmentadas e agitadas nas quais os instrumentos se destacam (*ressortent*) claramente do conjunto (mas na maioria das vezes de forma bastante pontual)”.

## Textura e descontinuidade

A partir do momento em que os compositores se esforçaram para se afastar de uma descontinuidade generalizada, pôde-se pressentir a emergência de uma reflexão sobre a estrutura que inclui a problemática da textura, reintroduzindo ao mesmo tempo certos tipos de marcos para a percepção. Poderíamos mesmo dizer que, para os músicos oriundos do pensamento serial, essa preocupação aparece no momento em que a técnica de grupos tenderia a substituir o pontilhismo (*punctualisme*) dos primórdios do serialismo generalizado. Comparar o primeiro e segundo cadernos de *Structures* (1952) de Pierre Boulez (1925 – 2016), ou ainda a escrita orquestral de *Punkte* (1952/62) em relação à de *Gruppen* (1955 – 57) de Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) seria eloquente a esse respeito.

Mesmo se eles não recorreram explicitamente ao termo textura, podemos considerar que, mediante procedimentos composicionais bastante diversificados, muitos são os compositores que, tal como Xenakis, Penderecki e os “sonoristas” poloneses, procuraram colocar em cena, a partir dos anos sessenta, fenômenos capazes de colocar em questão a experimentação compartimentalizada de parâmetros musicais a fim de examinar mais globalmente, bem como mais organicamente, os fatos acústicos. Como constatamos em Ligeti, a abordagem eletroacústica certamente constituiu, para muitos, um catalisador bastante fecundo nesse sentido.

A textura pode, por outro lado, permitir considerar uma sequência sonora de maneira mais flexível do que quando concebemos uma estrutura na qual as relações entre os sons são estritamente determinadas. É assim que as noções de *ad libitum*, de “aleatório controlado” postas em jogo por Lutoslawski (1913 – 1994), por exemplo, em seu *Quarteto de cordas* (1964), têm frequentemente como consequência a emergência de texturas que, para o compositor, constituem eventos dotados de características claramente identificáveis e dinâmicas a fim de evitar o risco de indiferenciação suscetível de surgir pela aplicação de princípios de mobilidade ou indeterminação na escrita.

A obra contém certo número de seções longas, que duram cada uma vários minutos e implicam grandes diferenças de uma execução à outra. [...] Eu gostaria de sublinhar que não visei especificamente essa variabilidade no interior das seções longas. Eu queria apenas afrouxar (*relâcher*) as relações de tempo e atingir uma textura específica, que poderíamos qualificar como “fluida” (KACZYNSKI, 1984, p. 12).

Essa possibilidade de confrontar, no seio de uma forma aberta, várias texturas, preservando uma grande medida de variabilidade no momento da execução, se reencontra em obras orquestrais de Earle Brown (1926 – 2002) como *Available Forms I e II*; nesse caso, de maneira análoga, podemos considerar que o emprego de aspectos (*caractères*) gerais para cada uma, sem determinar, contudo, uma fixação nota a nota quanto à duração, é um dos aspectos que distingue a atitude de Brown daquela de John Cage, este último promovendo o percurso mais radical da indeterminação.

## Textura e temporalidade em Elliott Carter

Certos compositores, como Elliott Carter, exprimem todavia certa desconfiança em relação à noção de textura, na medida em que esta periga deixar subentendida uma atenção demasiado manifesta ao emprego de matérias sonoras em que os efeitos se imporiam como predominantes em detrimento da dimensão temporal, preocupação essencial para ele:

“Compreendi subitamente, ao menos no que diz respeito a minha própria educação”, declara Carter após uma séria de constatações feitas a respeito dos anos quarenta,

que as pessoas só se preocupavam conscientemente com esta ou aquela combinação rítmica, textura sonora ou novidade musical particular, esquecendo-se de que o aspecto interessante por excelência na música era o tempo — a forma em que se lhe escuta. Fiquei ademais chocado ao constatar que, a despeito da novidade e da variedade do vocabulário musical pós-tonal, a maior parte das peças modernas ‘seguiam em geral seu caminho’ de maneira por demais uniforme nos níveis arquetônicos superiores. Em outras palavras, embora tivéssemos ouvido todas as combinações imagináveis de harmonias e de timbres e que houvesse havido, até certo ponto, uma inovação rítmica *no nível local* na música de Stravinsky, Bartok, Varèse e Ives em particular, parecia-me não obstante que a maneira com que tudo isso se interligava (*mariait*) a cada um dos níveis rítmicos superiores se limitava em uma esfera que havia começado a se me aparecer como a rotina rítmica bastante limitada da música ocidental anterior (CARTER, 1998, p. 172).

Carter retoma, portanto, por sua própria conta, a noção de textura, na medida em que esta se mostra capaz de canalizar as energias sonoras que ele emprega e de oferecer as balizas necessárias à percepção auditiva, que se debate frente a uma construção formal de alta complexidade.

O fato de se preocupar em reduzir as ideias musicais à sua forma mais simples torna-se uma tendência formal geral de várias de minhas obras. Assim, o *adagio* de meu primeiro *Quarteto de cordas*, com sua forte oposição entre a música abafada (*etouffée*) dos dois violinos e o recitativo sonoro vigoroso da viola e do violoncelo, constituem a apresentação nos termos mais simples das oposições de ritmo, de tema e de caráter que são típicas da obra inteira, ao passo em que o *allegro scorrevole* é uma redução da textura tipicamente diversificada com um fluxo de semicolcheias e um tema de sete notas fragmentado em pequenas partes diversificadas que formam um mosaico em constante mudança. Uma das características dessa seção é sua tendência a ser interrompida para então recomençar. Uma das interrupções é formada pela pausa que se costuma colocar entre dois movimentos (CARTER, 1998, p. 172).

Carter (1998, p. 118) diz “improvisar a partir de um material de base reunindo os diferentes elementos que serão tocados”, sem, portanto, jamais repetir um tema. “Por vezes repetem-se certas velocidades e texturas que dominam várias seções cujo caráter (mudanças súbitas de forte a piano, por exemplo) pode reaparecer; a forma, contudo, é desprovida de repetições literais e repousa unicamente sobre uma repetição constante de um princípio geral”.

A exploração de texturas em Carter vai, portanto, na direção de uma particularização, deliberadamente dramática, dos materiais que ele destila na partitura. O que o leva a declarar, sobre o segundo *Quarteto*: “Procurando tratar essa ideia de forma viável, utilizei vários métodos diferentes — especialmente a produção de uma textura de estratos ou de fluxos musicais, de progressão lenta em um e rápida no outro, ou de progressão bastante irregular

por um lado e deveras contínua por outro etc. Na verdade, a noção inteira da peça é por vezes diretamente derivada dessa ideia de continuidades de caracteres heterogêneos em interação simultânea”.

## Textura e padrão em Morton Feldman

Mesmo que ele pouco utilize o termo “textura”, a maneira com que Morton Feldman concebe, especialmente para suas obras dos anos setenta e oitenta, a organização de seus “padrões” revela uma orientação definitivamente bastante próxima da acepção antiga da palavra, enquanto derivação do processo de tecelagem.

Em *Three Clarinets, Cello, and Piano* (1971), a organização composicional repousa notavelmente sobre a distinção entre os sons de ataque franco (piano, violoncelo em pizzicato) e os sons de ataque doce (os clarinetes, o violoncelo com arco); o violoncelo se torna assim uma forma de denominador comum entre essas duas categorias; depois de ter evoluído nos registros médios, a obra se apresenta (*se déploie*) em registros alternadamente dilatados e contraídos, até reduzir-se por vezes a zonas muito estreitas, o que cria formas de orientação latentes para a escuta. Mais uma vez, Feldman introduz sub-repticiamente, no seio de texturas que não evoluem no mais das vezes senão muito pouco, balizas que jamais se mostram como tal, mas permitem romper com a impressão de uma onipresente uniformidade que, ao fim e ao cabo, leva a uma simples indiferenciação para a percepção.

*Routine Investigations* (1976) para oboé, trompete, piano, viola, violoncelo e contrabaixo é, para E. de Visscher, um “curto estudo (ou investigação) sobre a superfície e a profundidade”; o material é principalmente constituído de dois elementos que intervêm de maneira complementar: sons prolongados (*tenués*) cuja dinâmica se transforma mais ou menos insensivelmente, e uma textura pontilhista. A partitura termina com um motivo repetido de quatro notas confiado sucessivamente ao oboé, ao trompete, à viola e ao piano, cujas intervenções até então se pareciam com alguma forma de pontuações.

A partitura de *Piano* é constituída por três partes ritmicamente escritas de maneira precisa, que se sobrepõem. A partitura corresponde ao interesse crescente de Feldman por tapetes turcos antigos, que o levou a uma concepção original da noção de “*pattern*”, que encontramos em *Chosroes* para violino e piano (1977) e *Why Patterns?* (1978). O texto “*Crippled symmetry*” (1981) justifica perfeitamente o jogo entre princípios simétricos e procedimentos de alterações, irregularidades (especialmente no que concerne às relações de duração) que Feldman explora em sua música a partir dessa época. É assim que ele declara à pianista Paula Kopstick Ames:

Eu introduzo um *material*, e novamente se coloca o problema da defasagem entre o fato de analisar aquilo que é o material e de separá-lo das *ideias* (composicionais) [...] Não nos damos suficientemente conta de que, quando ajo de tal forma (introduzindo um novo material), não é diferente do que faz Beethoven quando adiciona uma melodia, ou o que quer que seja, em um movimento. Ele não estava interessado nas ideias composicionais; ele escutava esse maldito treco e algo lhe rendia capaz de tratar a ideia; ‘passemos a outra!’, mesmo que ela não tenha algo de precedente. ‘Coloquemos outra melodia aqui’. Eis como trabalho. Digo a mim mesmo, OK, nós esboçamos um tipo de similaridade de textura ou algo do gênero. Adicionemos algo que seja um pouco... (silêncio). Ou então retomemo-la e tornemo-la um pouco mais severa; ou então ostentemo-la e tornemo-la um pouco mais sensual; ou então demos a ela qualquer outro tipo de arranjo (*accord*). É isso que é o *material*. Ainda que não se trate de ideias composicionais. As pessoas não entendem isso (FELDMAN *apud* DELIO, 1996, p. 101).

Em introdução à partitura de *Coptic Light* (1985) para Orchestra, Feldman escreve:

Tendo um interesse ávido por todas as variedades de tecelagem do Oriente Médio, contemplei recentemente os impressionantes tecidos coptas antigos em exposição permanente no Louvre. O que me chocou nesses fragmentos de tecidos coloridos foi a maneira pela qual transmitem uma atmosfera essencial de sua civilização. Transpondo essa ideia para outro domínio, perguntei-me quais aspectos da música desde Monteverdi poderiam restituir sua atmosfera, se os escutássemos daqui a dois mil anos. Para mim, a analogia seria uma das figuras instrumentais da música ocidental. Um aspecto técnico importante da composição foi desencadeado pela observação de Sibelius segundo a qual a orquestra difere do piano principalmente pelo fato de não ter um pedal. Nesse sentido, procurei criar um pedal orquestral, constantemente variado em suas nuances. Esse ‘chiaroscuro’<sup>6</sup> é ao mesmo tempo o foco de interesse composicional e instrumental de *Coptic Light*.<sup>7</sup>

O efetivo orquestral da obra é muito importante: sopros por quatro, tuba, quatro percussões, tímpanos, duas harpas, dois pianos, 18 primeiros violinos, 16 segundos violinos, 12 violas, 12 violoncelos, 10 contrabaixos. A textura é excepcionalmente justa (*serrée*), sendo que todas as famílias de instrumentos tocam ao longo de toda a grade (*partition*). Pode-se observar múltiplos jogos de simetria e de falsa simetria, bem como de espelhamento, seja no interior de um conjunto instrumental (como por exemplo dentre os sopros, o que se impõe de forma bem explícita na organização visual da grade), seja entre pares de partes (em particular os

---

<sup>6</sup> Em português, “claro-escuro”. Termo que originalmente se refere, em pintura, ao uso de contrastes acentuados entre luz e sombra como recurso expressivo; nomes como Caravaggio, Correggio, Rembrandt e Goya são frequentemente citados quando se o discute em seu universo de discurso original. Aqui, como fica patente, é usado metaforicamente, referindo ao uso de contrastes musicais acentuados como dispositivo expressivo.

<sup>7</sup> O texto citado consta na edição da Universal Edition, na qual se lê outra data de composição (1986). A edição pode ser consultada no seguinte endereço: <https://www.universaledition.com/morton-feldman-220/works/coptic-light-1739>.

sopros e os violinos): uma linha apresenta uma sucessão de alturas, enquanto outra expõe esse mesmo grupo [de alturas], mas de forma invertida e ritmicamente deslocada, pois tanto nos níveis rítmicos quanto nos motivos de alturas, a grade não parece responder a um procedimento simplesmente mecânico. A escrita tende assim a uma imbricação de entrelaçados (*entrelacs*) particularmente intrincados nos quais se dissolvem com frequência as cores instrumentais específicas, realizando assim o efeito de pedal evocado por Feldman. A essa impressão contribuem notavelmente os acordes arpejados dos pianos que entrecruzam suas ressonâncias com as sonoridades dos vibrafones e das harpas. A complexidade cromática do conjunto é como que contrabalanceada pela polarização sobre determinados intervalos (como por exemplo a quinta Lá-Mi alternada pelos violinos e pelas flautas no registro agudo, que domina os primeiros sessenta compassos e reaparece durante uma vintena de compassos, tocadas apenas pelos violinos, perto do final; intervalos de sétima, de quarta e de nona); a única indicação de dinâmica é o *ppp* indicado no início. Contudo, ao longo dos cinquenta últimos compassos, ataques breves, síncronos, dos sopros, em *tutti* ou em grupos, vêm alterar o aspecto de fluidez e flexibilidade que prevalecera até então. Diversas vezes, pouco depois do primeiro quarto da obra, inscrevem-se repetições (*reprises*) de grupos de quatro a oito compassos cuja apreensão é como que obscurecida pela complexidade global daquilo que se dá a ouvir. A obra aparece assim como uma espécie de bloco aparentemente monolítico, mas no interior do qual se propagam movimentos de toda sorte, que produzem múltiplos efeitos de reflexão (*miroitement*). A orquestra torna-se como que um único instrumento, cujo caráter de unificação torna-se possível pela conjunção de todas as cores de timbre sutilmente empregadas e misturadas. Talvez ainda mais do que em suas obras para efetivos mais reduzidos, Feldman consegue se aproximar da impressão que emana dos tapetes e tecidos que ele descreve notadamente em “*Crippled Symmetry*”, e esse parentesco transparece tanto na escuta quanto na leitura “visualizada” da grade orquestral.

## Textura e material sonoro

O termo “textura” é pouco utilizado pelos eletroacústicos (ao contrário de “trama”, por exemplo). Denis Smalley (1999, p. 208), retomando a análise das funções estruturais elaboradas por Stéphane Roy, que concebe a textura sob uma das categorias que concernem às funções relacionais, designada sob o qualificativo de estratificação (relações simultâneas em contextos de texturas — por exemplo, fundo, figura, primeiro plano) — considera que a noção de textura “supõe a estabilidade temporal (em oposição à noção de gesto) e o emprego de uma metáfora comportamental”. Ele cita, em uma acepção que vai definitivamente ao

encontro de sua hipótese, o trabalho de Lasse Thoresen,<sup>8</sup> o qual leva em conta as relações de textura na música tonal e volta-se igualmente para a estratificação.

Como podemos constatar, o termo textura implica geralmente mais, para os compositores que empregam este termo, do que a definição de um material que detém características aptas a fazê-lo ser percebido como uma entidade distinta por dado lapso de tempo. Não é somente a articulação dos sons entre eles que leva à produção de um tal efeito, mas talvez mais ainda o fato de que as propriedades acústicas são “tecidas” umas em relação às outras, de tal forma que se assiste a uma interação efetiva de suas diversas componentes, e a uma forma de ofuscamento (*brouillage*)<sup>9</sup> dos critérios de análise e segmentações categoriais às quais se submetia a escrita musical até então. A abordagem da noção de timbre se encontra consideravelmente expandida, o que transparece notadamente nas obras do movimento “espectral”. Parece, a esse respeito, que os compositores dessa tendência tenham sentido, num primeiro momento, certa reticência quanto ao uso do termo “textura”, por demais ligado à busca por materiais novos. Sem dúvida a abordagem orgânica desta noção que avança Ligeti nas obras anteriormente citadas, bem como a prática que ali se encontra de acoplamento entre o instrumental e o eletroacústico, puderam levar compositores como Tristan Murail [n. 1947] ou Gérard Grisey [1946 – 1998] a reconsiderar [a textura] enquanto fator de organização capaz de favorecer a emergência de modelos insólitos, tanto para a concepção criadora quanto para a percepção.

## Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1987.
- CARTER, Elliott. *La dimension du temps*. Genève: Contrechamps, 1998.
- DELIO, Thomas. *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.
- KACZYNSKI, Tadeusz. *Conversations with Lutoslawski*. Londres: Chester, 1984.
- LESTER, J. *Analytic Approaches to Twentieth-century Music*. [s.l.] : W.W. Norton, 1989. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nSFwQgAACAAJ>.
- ROLLIN, Robert L. Ligeti's Lontano: Traditional Canonic Technique in a New Guise. *Music Review*, [S. l.], v. 41, n. 4, p. 289–296, 1980.

---

<sup>8</sup> O autor cita aqui um texto cuja referência os tradutores não sucederam em recuperar. Assim cita o autor ao texto: *Layers and Their Functions*, Oslo, Norwegian State Academy of Music, 1983. No esforço de deixar algum rastro possível, remetemos o leitor à página pessoal de Lasse Thoresen, na qual, não obstante, não se encontra, na lista de publicações pelo autor ele mesmo ali fornecida, nenhuma referência à publicação de 1983: [https://www.lassethoresen.com/research\\_sonology.htm](https://www.lassethoresen.com/research_sonology.htm).

<sup>9</sup> Uma tradução mais literal seria “interferência, ruído”, no sentido de perturbação, natural ou voluntária, da recepção de um sinal útil por fenômenos indesejáveis, como se lê na definição de *brouillage* do dicionário *Larousse*. Pareceu-nos oportuno verter por outra metáfora e discorrer em nota sobre uma tradução mais literal, evitando assim passar por cima dos sentidos conotativos da metáfora original.

SMALLEY, Denis. Établissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefférienne.  
Em: Ouir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer. [s.l.]: Buchet-Chastel, 1999. p. 177-  
214.

SMITH-BRINDLE, Reginald. Serial Composition. Oxford: Oxford University Press, 1966.



# Capítulo XVIII do Segundo Livro do “Tratado de Harmonia reduzida aos seus princípios naturais”

Texto de Jean-Philippe Rameau  
Vertido para o português por Kleber Mazziero  
Centro Universitário Belas Artes  
[kleber@klebermazziero.com](mailto:kleber@klebermazziero.com)

Resumo: O “Tratado da Harmonia Reduzida aos Seus Princípios Naturais” (*Traité de l’Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*), de Jean-Philippe Rameau, publicado no ano de 1722, é fundamentado na Escrita a Quatro Vozes. Tanto assim, que o autor denomina “Voz” (*Partie*) a cada melodia que, somada a outras “Vozes” compõem um Acorde, uma Cadência, um complexo Harmônico. Apesar de o termo ou um derivado do termo “Voz” aparecerem 141 vezes somente no Livro Segundo do Tratado – o Livro no qual Rameau consubstancia sua argumentação sobre Harmonia –, a expressão “Músicas para Coros” (*Choeurs de Musique*), que se refere à Música Coral, aparece uma única vez ao longo de todo o Tratado. Traduz-se aqui, na íntegra, o Capítulo em que a expressão aparece: o Capítulo XVIII, do Livro Segundo do Tratado de Harmonia, de Rameau.

Palavras-chave: Música para Coros, Jean-Philippe Rameau, Tratado da Harmonia Reduzida aos Seus Princípios Naturais, Tradução, 1722

## Chapter XVIII of the Second Book of the “Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles”

Abstract: The “Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles” (*Traité de l’Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*), by Jean-Philippe Rameau, published in the year 1722, is based on the Writing in Four Voices. So much so that the author named each melody a “Voice” (*Partie*) that, added to other “Voices” make up a Chord, a Cadence, or a Harmonic complex. Despite the fact that the term or a derivative of the term “Voice” appears 141 times in Book Two of the Treatise alone – the Book in which Rameau substantiates his argument about Harmony –, the expression “Music for Choirs” (*Choeurs de Musique*), which refers to Choral Music, appears only once throughout the entire Treatise. The Chapter in which the expression appears, now is translated here in full: the Chapter XVIII, of the Second Book of the Treatise of Harmony, by Rameau.

Keywords: Choral Music, Jean-Philippe Rameau, Treatise on Harmony Reduced to Its Natural Principles, Translation, 1722.

## Introdução

O “Tratado da Harmonia Reduzida aos Seus Princípios Naturais” (*Traité de l’Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*), escrito por Jean-Philippe Rameau, e publicado no ano de 1722, é dividido em quatro Livros. Como o Livro Primeiro (“Da Relação das Razões e Proporções Harmônicas”) é dedicado a uma argumentação de natureza primordialmente matemática, o Livro Terceiro (“Princípios de Composição”) à estruturação de processos de composição musical, e o Livro Quarto (“Princípios do Acompanhamento”) à técnica de grafia e execução do Baixo Cifrado, é no Livro Segundo (“Da Natureza e da Propriedade dos Acordes e de tudo o que pode ser empregado para que seja feita uma Música Perfeita”) que o autor se debruça especificamente sobre os assuntos relativos à Harmonia.

Estruturada a partir da Escrita a Quatro Vozes, toda a argumentação Harmônica do Livro Segundo é conceitualmente definida para uma música de natureza vocal. Relativamente à música de natureza instrumental, Rameau emprega o termo “instrumento” apenas três vezes ao longo de todo o Livro; a primeira delas no Capítulo 24, dedicado ao Ritmo (“Do Ritmo”), imiscuído à Dança e à própria Música Cantada:

Portanto, é injusto acusarmos algumas pessoas de não terem ouvido; seja porque elas não são acostumadas a um certo movimento, ou porque a atenção que elas são obrigadas a dar à execução de uma Dança, de uma Melodia Cantada, ou de um Instrumento, rouba-lhes o que elas poderiam dar ao ritmo (RAMEAU, 2017, p.150).<sup>1</sup>

Logo em seguida, no mesmo Capítulo, Rameau emprega o termo “instrumento”, novamente ladeado pelo conceito implícito de uma Música cantada: “Para formar o ouvido de uma pessoa seria muito adequado deixá-la tomar, a seu critério, um andamento regular, preferivelmente um pouco lento, primeiramente fazendo soar somente uma Nota a cada tempo – seja cantando, seja tocando um instrumento” (RAMEAU, 2017, p.151)<sup>2</sup>.

A última vez em que o termo aparece é no Capítulo 29, (“Dos Intervalos que devem ser distintos em maiores e menores; em justos ou perfeitos; em aumentados e diminuídos”), dedicado aos Intervalos musicais: “porém, a Sétima aumentada entre Si bemol e Lá sustenido é maior do que uma Oitava diminuída – para não dizer que ela é uma Oitava, pois Si bemol e

---

<sup>1</sup> C’est donc à tort que l’on taxe quelquefois des personnes de n’avoir point d’oreille; parce qu’elles ne sont pas accoûtumées à un certain meuvement, ou parce que l’attention qu’elles sont obligées de donner à l’execution d’une Dance, d’un Chant ou d’un Instrument, leur dérobe celle qu’elles pourroient donner à la mesure.

<sup>2</sup> Il seroit à propôs, que pour former ç’oreille d’une personne, on lui laissât prendre à as discretion un mouvement égal, quis ut cependant un peu lent, en ne lui fissent passer d’abord qu’une Notte à chaque tems, soit en chantant, soit en jouânt d’un instrument.

Lá susinado são tocados no mesmo lugar do Órgão e na maior parte dos outros Instrumentos” (RAMEAU, 2017, p.151)<sup>3</sup>.

Afora essas três discretas aparições do termo “Instrumento”, duas delas ligadas à Música cantada, o Livro Segundo e o Tratado como um todo são estruturados sobre a Música vocal. Tanto assim que Rameau denomina indefectivelmente “Voz” a cada melodia que, somada a outras “Vozes” redonda num Acorde, numa Cadência, num complexo Harmônico, enfim. São 141 aparições do termo “Voz” (*Partie*) ao longo do Livro Segundo, desde o segundo parágrafo do primeiro Capítulo (“Do Som fundamental da Harmonia e de sua progressão”), quando o autor menciona o Som Fundamental de um Acorde: “Denominamos Baixo a Voz em que o Som fundamental habita, porque ele é sempre o Som mais grave, o mais baixo” (RAMEAU, 2017, p.49)<sup>4</sup>, até o último parágrafo do penúltimo Capítulo (“Do Planejamento, da Imitação, da Fuga, e de suas propriedades): “a Fuga, por sua vez, deve ser ouvida alternadamente em cada uma das Vozes, de modo a parecer que a Voz que começou foge da Voz que a segue, e assim por diante, encadeando uma parte à outra” (RAMEAU, 2017, p.49)<sup>5</sup>.

No entanto, mesmo sedimentando todo o conhecimento acerca da Harmonia na escrita a Quatro Vozes, Rameau menciona somente uma vez a Música Coral ao longo de todo o Tratado, quando, acerca do Baixo Fundamental, expõe uma concepção de natureza estética na frase: “Esse Baixo fundamental constrói um efeito muito belo nas Músicas para Coros” (*Cette Basse fondamentale fait un très-bel effet dans les Choeurs de Musique – p.138*). Tal menção ocorre no Capítulo 18 do Livro Segundo, que se segue traduzido na íntegra.

---

<sup>3</sup> Mais cette Septième superflüe entre *Sib* et *Lá#*, est plus grande qu’une Octave diminuée, pour ne pas dire que c’est une Octave; car *Sib* et *Lá#* ne sont qu’une même touche sur l’Orgue et sur la plûpart des autres Instrumens.

<sup>4</sup> On appelle *Basse*, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu’il est toujours le plus grave, et le plus bas.

<sup>5</sup> Au lieu que la Fugue doit être entenduë alternativement dans chaque Partie, où il semble que celle qui a commencé suit celle qui la suit, et ainsi par enchaînement de l’une à l’autre.

# TRADUÇÃO DO CAPÍTULO XVIII DO SEGUNDO LIVRO DO TRATADO DA HARMONIA REDUZIDA AOS SEUS PRINCÍPIOS NATURAIS, DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU

*Tradução: Kleber Mazziero de Souza Souza*

## CAPÍTULO DÉCIMO OITAVO

Observações sobre a definição das Regras, em que ensinamos a maneira de compor um Baixo fundamental.

### ARTIGO PRIMEIRO

#### Da definição das Regras

Não podemos julgar a Música se não for por sua relação com o ouvido; se não estiver em acordo com o ouvido, a razão não tem autoridade. Assim, em nosso julgamento, nada deve nos convencer mais do que a união delas duas. Somos naturalmente satisfeitos pelo ouvido, enquanto o espírito é satisfeito pela razão; nada julgamos se não por sua colaboração mútua.

A experiência nos oferece um grande número de Acorde suscetíveis a uma variedade que tende ao infinito, nos quais havemos de nos perder sempre se não procurarmos, em todo lugar, o princípio. Em tudo a experiência semeia as dúvidas; e cada um, imaginando que seu próprio ouvido não o enganará, confia somente em si mesmo. A razão, ao contrário, coloca sob nossos olhos nada mais do que um Acorde, cujas propriedades são fáceis de determinar com uma pequena colaboração da experiência. Assim, desde que a experiência não contradiga o que a razão autoriza, esta última deve prevalecer, pois nada é mais convincente do que suas decisões, sobretudo quando elas são extraídas de um princípio tão simples como o que ela nos oferece; não nos regremos se não por ela sempre que possível, e chamemos a experiência em seu socorro quando quisermos fortalecer ainda mais suas provas.

Os primeiros Músicos – vale dizer, todos aqueles que foram ligados apenas à especulação – admitiram unicamente o Acorde perfeito como todo o princípio. Se Zarlino, que uniu a prática à teoria, fala de Acorde de Sexta e de Sexta-e-Quarta, e já sabemos que ambos provêm do mesmo princípio, é apenas uma questão de ver se as Dissonâncias também são relacionadas com esse princípio. Isso é fácil de provar, pois todas elas são geradas de um novo Som

adicionado ao primeiro Acorde, que subsiste sempre em sua inteira perfeição. Desse modo, como a razão, sozinha, é suficiente para autorizar e para determinar a prática, essa adição é feita naturalmente por uma Regra de três, ou por uma nova multiplicação dos números que nos dão o primeiro Acorde, como já observamos no Livro Primeiro, Capítulo VII. Ora, as Regras da Música concernem somente a Consonâncias e de Dissonâncias praticáveis, sendo as Consonâncias todas elas contidas no Acorde perfeito, e as Dissonâncias neste mesmo Acorde perfeito e no Acorde com a Sétima que a ele adicionamos. É certo que as Regras devem ser fundamentadas principalmente no primeiro Acorde e sobre aquele que é formado pela Sétima adicionada; e se, depois de termos estabelecido nossas conclusões sobre um princípio tão simples e tão natural, seguirmos ponto a ponto o que tem sido dito e praticado por todas as pessoas mais hábeis nesse gênero – sempre em conformidade com o que a experiência nos comprova –, quem poderá duvidar por um momento de que o princípio é o verdadeiro objeto de nossas Regras?

Para esse efeito, vejamos o que disse Zarlino a respeito do Baixo fundamental, de sua progressão, da progressão que ele determina às outras vozes, da progressão das Terças, das Consonâncias em geral, e das Dissonâncias. Observe que ele se esqueceu das Dissonâncias que denominamos maiores; que ele não define perfeitamente a Cadência de engano; que ele não menciona a Cadência irregular; nem a inversão dos Acordes, embora ele ensine como usar os Acordes de Sexta, de Segunda etc.; que ele cita sem distinção o Acorde de Nona, que afirmamos ser admitido apenas por suposição; que ele era mal fundamentado em seus Modos (como veremos no Capítulo XXIII); que, por consequência, a sua Música não pode desfrutar das perfeições de que a nossa Música é adornada; e que, por fim, seus Exemplos não corroboram o seu discurso.

Examine se as suas razões são de fato razões ou apenas palavras das quais ele tira suas explicações, suas comparações e, com isso, os limites de seus conhecimentos. Depois disso, extraia as conclusões justas, e você encontrará, em verdade, que toda a Harmonia e toda a Melodia devem repousar nos dois Acordes propostos por nós, sobretudo devem repousar no Som mais grave de cada um desses Acordes, que é sempre o mesmo em ambos os Acordes, e em sua progressão, como temos dito até aqui. Escute, em seguida, a Música dos mais hábeis Mestres, examine-a e tire a prova por meio de um Baixo fundamental, conforme a explicação que daremos ao final deste Capítulo. Você não encontrará nada além do Acorde perfeito e do Acorde com Sétima. Você não encontrará, eu digo, nada além da Nota tônica – ou sua dominante, supondo que você conheça bem a Modulação, de modo a poder distinguir todas as mudanças de Tons, observando sempre que a Sexta Nota frequentemente toma o lugar da Dominante nos Tons menores.

O princípio da Harmonia não subsiste somente no Acorde perfeito, do qual se forma o Acorde com Sétima, mas ainda mais precisamente no Som mais grave desses dois Acordes que é, por assim dizer, o Centro Harmônico ao qual todos os outros Sons devem se reportar. Esta é uma das razões pela qual nós acreditamos que devemos estabelecer nosso Sistema sobre a divisão de uma corda, sendo que essa corda nos dá o Som mais grave, que é o princípio de todos aqueles que provêm de sua divisão, assim como a unidade – com quem o comparamos – é o princípio de todos os números.

Isso não é suficiente para perceber que todos os Acordes e suas diferentes propriedades têm sua origem no Perfeito e no com Sétima; é preciso observar, além disso, que todas as propriedades desses Acordes dependem absolutamente desse Centro Harmônico e de sua progressão. Os Intervalos que compõem esses Acordes não se configuram como tais se não em relação a esse Centro, que em seguida se apropria desses mesmos Intervalos para formar sua progressão, sobre a qual se determinam a ordem e a progressão desses dois Acordes primários. Todos esses Intervalos subsistem na Terça, na Quinta e na Sétima; afinal, se houver outros Intervalos, esses serão suas inversões, como a Sexta, a Quarta e a Segunda; ou as replicações de uns e de outros, como a Nona, a Décima-primeira etc; ou alterados, como o Trítone, a Quinta diminuída etc. – não mencionamos aqui a Oitava, pois sabemos suficientemente que ela é uma réplica. Essa redução de Intervalos tem uma relação exata com a dos Acordes: dos Intervalos invertidos se formam os Acordes invertidos, dos Intervalos replicados se formam os Acordes por suposição, e dos Intervalos alterados se formam os Acordes por empréstimo; tudo provindo dos nossos três primeiros Intervalos, dos quais se formam os Acordes fundamentais, e tudo relacionado unicamente com nosso Centro Harmônico.

Ainda mais: o ouvido aprova não somente os Acordes fundamentais, mas, uma vez que sua progressão seja determinada pelo seu Som mais grave e fundamental, tudo o que estiver em conformidade com esse Som fundamental será sempre agradável, jamais desagradável – esteja o Som fundamental subentendido, invertido, ou emprestado, a razão e o ouvido concordam sobre esse ponto de tal modo, que não encontramos qualquer exceção.

Que maravilhoso é o princípio em sua simplicidade! Quantos Acordes, quantas belas melodias, essa variedade infinita, as expressões tão belas e tão justas, os pensamentos tão bem construídos; tudo provindo de dois ou três Intervalos dispostos por Terças, cujo princípio subsiste num único Som, deste modo: Som fundamental (1), Terça (3) Quinta (5) Sétima (7).

Já devemos estar persuadidos por nossas observações precedentes, e as Regras que estabelecemos baseadas no princípio hão de nos convencer ainda mais:

1. Começamos pelas Consonâncias, que são todas contidas no Acorde perfeito. Como, neste caso, o Baixo fundamental só pode proceder por Intervalos consonantes (conforme nossas observações nos Capítulos I e II deste Livro, e no Capítulo IV do Livro Terceiro), ele impõe uma certa progressão diatônica às vozes superiores, de onde podemos extrair quase todas as Regras que concernem às Consonâncias; e, se não dizemos “absolutamente todas as Regras”, é apenas por causa de certas liberdades introduzidas pela Dissonância. Contudo, encontraremos sempre as principais Regras, sobretudo as que os Antigos nos legaram como inquestionáveis.

Por exemplo: nas progressões naturais da Harmonia, jamais encontramos duas Oitavas ou duas Quintas sucessivas; e, se sem alterar a ordem prescrita a cada Voz fizermos passar cada Consonância àquela que pode sucedê-la, veremos não somente que as perfeitas passam comumente às imperfeitas e estas às primeiras, mas que também as Consonâncias perfeitas podem se suceder. Disso concluímos que a sucessão de Terças não é limitada; portanto, sua progressão – assim como a das Sextas, que são suas inversões – deve ser livre. Ao que parece, a Quarta invertida da Quinta deveria se submeter à regra que observamos nas Quintas; a experiência, contudo, mostra que podemos tolerar várias Quartas consecutivas numa progressão diatônica, e, portanto, a experiência deve prevalecer sobre esta observação.

Em relação à Melodia, sabemos que o Cantochão somente pode proceder por Intervalos diatônicos ou consonantes – e até mesmo o Intervalo de Sexta maior é proibido. Portanto, nosso princípio ainda subsiste aqui. Porém, não podemos estender essa Regra a uma Música inteira, pois a Dissonância traz um efeito maravilhoso, e somente a Modulação deve ser a árbitra, pois, da maneira como nós a usamos hoje em dia, ela coloca o Músico acima das dificuldades – que no passado ele encontrava – para entoar certas Dissonâncias, que são toda a beleza da expressão musical.

2. Entre todas as progressões do Baixo, a de Quinta descendente é a primeira e a mais perfeita, pois nos satisfazemos plenamente quando ouvimos uma Cadência final formada dessa progressão, na qual parece que a Quinta volta à sua origem, passando a um dos Sons da Oitava de onde ela é gerada (ascender uma Quarta ou descer uma Quinta são aqui a mesma coisa). Por isso, não há dúvida de que nos apegamos principalmente às propriedades dessa cadência para obtermos alguns benefícios – e nisso estamos bem fundamentados, pois essa primeira progressão do princípio é suficiente para cancelar as nossas Regras, como mostraremos em seguida.

A Regra de fazer a Terça maior ascender à Oitava, e de jamais fazer o mesmo com a Terça menor, só pode provir do princípio proposto. Isso, porque é somente na progressão de Quinta

descendente que a Terça ascende diatonicamente à Oitava. Porém, aqui é preciso cuidado para não se enganar por uma falsa aplicação da Regra: só há uma Terça em relação ao princípio, que não pode subsistir sem um de nossos dois Acordes fundamentais; desse modo, bem longe de imaginar que as Terças de que falamos possam se relacionar indiferentemente com todos os Sons que a inversão nos permite fazer servir de Baixo, é preciso, ao contrário, restringirmo-nos ao princípio – pois essas Terças são como tais somente em relação a esse princípio ou no Acorde perfeito, ou no Acorde com Sétima. Outra evidência disso é que quando aplicamos essa mesma regra às Sextas, que só podem aparecer num Acorde invertido, estas não seguem a propriedade das Terças, ainda que as representem; podemos observar isso reduzindo esse Acorde invertido a um de nossos dois Acordes primários. No entanto, segundo nossa interpretação mais precisa, é inútil mencionar essas Sextas aqui, pois o que dizemos das Terças do Som fundamental deve ser estendido igualmente a tudo o que as representa. Isso será provado nas próprias Dissonâncias.

3. Se a primeira Dissonância é formada de uma Terça adicionada ao Acorde perfeito, naturalmente essa Terça deve ser menor em relação à Quinta do Som mais grave desse Acorde. Se essa Terça adicionada forma uma nova Dissonância com a Terça maior do Som mais grave desse Acorde, veremos primeiramente que a Dissonância tem sua origem nessas Terças, e, por consequência, seremos obrigados a distingui-las em dois gêneros, denominando Menor a que provém da Terça menor adicionada, e Maior a que provém da Terça maior natural ao Acorde perfeito. Essa distinção ainda não tinha sido feita e, todavia, é muito precisa, pois, por meio dela, a progressão de todas as Dissonâncias é determinada de uma só vez: as maiores devem ascender e as menores devem descer, sem exceções; o que prova que a Harmonia fundamental somente subsiste nos Acordes perfeitos e nos Acordes com Sétima – pressupondo que toda Dissonância maior possa ser reduzida na Terça maior do Som mais grave de um Acorde com Sétima e que toda Dissonância menor possa ser reduzida numa Sétima; pressuposição esta que pode ser feita sem qualquer dificuldade.

Embora ainda não tenhamos examinado a origem da progressão da Terça menor, na qual baseamos a progressão de todas as Dissonâncias menores, podemos estar seguros sobre isso desde já – pois até aqui parece que não apresentamos nada de errado –, e só estamos esperando pela oportunidade de apresentar nossa concepção sobre esse assunto.

Podemos sofrer oposição quanto ao Cromatismo e à Licença, que introduzimos na Cadência irregular como exceções válidas à Regra precedente. Contudo, ressaltamos que a Sexta adicionada ao Acorde perfeito na Cadência irregular é supranumerária e que a Harmonia nada perderia de sua perfeição sem essa Sexta, cuja prática depende somente do bom gosto, enquanto sem as outras Dissonâncias a Harmonia redundaria insípida. Em relação ao

Cromatismo, pelo qual a Dissonância maior pode descer um Semitom em vez de ascender, ele não destrói nossa Regra de maneira alguma. Isso, porque: 1. Neste caso, se o Som para o qual a Dissonância maior deveria ascender não é ouvido em outra voz, ele é subentendido; ademais, esse Som não é outro se não o Som fundamental, que deve, por consequência, reinar naturalmente no Baixo. 2. Diferentemente da menor, a Dissonância maior não é dissonante por si mesma; por isso, ao eliminar a menor, não mais haverá a maior, como a experiência pode provar etc. 3. A Terça maior, de onde provém a Dissonância maior, é natural ao Acorde perfeito; e, mesmo dizendo que ela deve ascender, não proibimos absolutamente de mantê-la no mesmo grau. 4. Como toda Dissonância maior somente pode ser formada da Terça maior de uma dominante tônica, essa Dissonância é apenas acidental em relação ao Tom que a sucede imediatamente etc. 5. Essa Dissonância maior pode permanecer no mesmo grau para preparar a menor que a sucede; isso, porque o gênero do Intervalo não muda, como podemos observar deixando no mesmo grau a Nota do Baixo sobre a qual essa Dissonância será ouvida. Desse modo, se em relação à Nota do Baixo havia um Intervalo de Terça ou de Sétima, também aqui forma-se um Intervalo de Terça ou de Sétima etc.; a diferença entre esses Intervalos consistirá apenas em serem Maior ou Menor, Aumentado ou Justo – diferença esta que encontramos também nas Notas que definem esses Intervalos, pois essa diferença é causada apenas por um bemol, um bequadro ou um sustenido adicionado à mesma Nota.

Não temos dúvidas de que as pessoas hábeis percebem a força dessas provas, embora – para evitar as cansativas repetições – não as mencionemos o tempo todo. Ademais, o Cromatismo é um novo gênero de Harmonia, que deve ter suas propriedades específicas; e, apesar de essas propriedades parecerem se distanciar do princípio, elas ainda dependem dele e isso requer apenas um pequeno esclarecimento.

4. Se a progressão das Vozes superiores naturalmente deve ser diatônica, e se a Terça menor não pode ascender à Oitava, para nos submetermos a essas Regras é de toda necessidade, portanto, que essa Terça permaneça no mesmo grau num trecho da Cadência perfeita – ou final –, para que em seguida ela possa descer diatonicamente ao próximo trecho, como é evidente para quem conhece esse movimento. Essa observação pode ter gerado a introdução da Dissonância na Harmonia e a definição das Regras concernentes a ela. Desse modo, a Terça menor que aqui permanece sobre o mesmo grau, forma uma Sétima que em seguida desce para outra Terça. Aparentemente, é desse movimento que vem a Regra de preparar e resolver a Dissonância por uma Consonância. Não é sem razão, portanto, que depreendemos essa Regra de um trecho da Cadência perfeita, preferivelmente a todas as outras, com a intenção de nos conformar às ideias gerais, pois temos como certo que somos atrelados às

três primeiras progressões do Baixo fundamental, que desce uma Terça, uma Quinta ou uma Sétima. Essa certeza nos dá por Regra geral que a Dissonância deve ser sempre preparada e resolvida; que a Sétima só pode ser resolvida numa dessas três progressões fundamentais; e que, dessas progressões, a de Quinta é a primeira. Além disso, conforme as nossas Observações do Capítulo II, parece que a Dissonância deve sua origem à Cadência perfeita. Desse modo, todas as nossas Regras derivam sua força do mesmo princípio. Adicionemos a isso que, conforme a Harmonia fundamental, a Sétima – de onde provêm todas as Dissonâncias menores – só pode ser resolvida naturalmente na Terça, como foi dito no Capítulo XVII, Artigo IV.

Todas essas considerações poderiam nos levar a concluir que o Autor dessas Regras teria um conhecimento muito profundo de todas as propriedades da Harmonia. Porém, ao que parece, ele foi guiado apenas pelo princípio que propusemos; afinal, em tudo Zarlino se esforça para nos provar que os primeiros Músicos conheciam somente o Acorde perfeito, embora ele mesmo não conhecesse todos os que nós utilizamos. Podemos notar que, a começar por ele, cada Autor é arraigado apenas ao Intervalo do qual ele quis prescrever as propriedades, sem nos dar mais do que vagas ideias do princípio, o que prova que o conhecimento dos Acordes invertidos só foi adquirido com o passar do tempo e que, como esse conhecimento é devido somente à experiência, perdeu-se de vista o princípio, e assim os Acordes invertidos foram tomados como os originais. Isso deu lugar a uma infinidade de desvios, de exceções e de equívocos, que levaram a confundir os termos, os Intervalos, os Acordes, suas progressões, e suas propriedades, sobretudo nos Modos. Parece até mesmo que eles tiveram prazer em transformar a mais simples e mais natural Ciência do mundo, na mais obscura – como todas as pessoas de bom senso podem perceber, tanto pelas Regras antigas e modernas, quanto pela precisa redução que fazemos das Regras ao princípio. Os Geômetras propuseram esse princípio em vão, pois sua pouca experiência não permitiu que eles o explanassem tão bem como nós, e fez com que eles fossem suspeitos de ignorância pelos ignorantes, que se perderam na multiplicidade de Acordes gerados desse princípio. Contudo, neste tempo presente é fácil corrigir esse erro, desde que reconheçamos de uma vez por todas a redução desses Acordes à superposição de Terças e com os limites desses Acordes na extensão da Oitava, o que, pela própria experiência, seríamos levados a aceitar. Em tudo, encontraremos como Acorde original o Perfeito e o com Sétima: o primeiro se encontrará nos de Sexta, o outro nos de Segunda; assim também em todos os Acordes que dizemos serem invertidos, nos quais o Som fundamental está implícito; nos Acordes de Nona e de Segunda aumentada, nos quais a Sétima se encontrará; e em todos os Acordes que dizemos provirem da suposição ou por empréstimo, nos quais o Som fundamental é suposto ou emprestado – todos esses diferentes tipos de Acordes, que são gerados pelos

fundamentais, como é evidente; estes, por sua vez, são gerados pelo Som mais grave e fundamental que, para esse fim, toma emprestada a ajuda de sua Oitava, que é gerada primeiramente, e de onde tiramos todas as Consonâncias e todas as Dissonâncias praticáveis. Não podemos mais repetir uma verdade que os Teóricos têm admitido pela metade e que a maior parte dos Músicos dedicados somente à Prática têm contestado.

5. Como parece de maneira bastante consistente que as Regras principais e fundamentais que acabamos de expor foram desenhadas a partir das primeiras progressões do Baixo descendente – porque dissemos que toda Dissonância deve ser preparada –, é importante fazer notar que há exceção nessa Regra: encontramos exatamente o contrário nas progressões opostas do Baixo. Porém, para abreviar este assunto, sugerimos que você volte ao Capítulo XIII, onde ela é suficientemente abordada.

6. O fato de a Dissonância maior ser gerada da Terça maior, natural ao Acorde perfeito, é suficiente para nos provar que ela não exige qualquer outra precaução que não seja a de ascender um Semitom, como é próprio dessa Terça maior. Desse modo, se não há obrigação de preparar essa Dissonância maior, podemos dizer que é em favor da Dissonância maior que a Dissonância menor se beneficia dessa mesma vantagem em certas progressões do Baixo fundamental.

7. Podemos aqui guardar silêncio em relação às outras Regras, que concernem às Dissonâncias ornamentais da melodia, à síncopa etc., pois elas dependem somente do bom gosto, ainda que sejam sempre fundamentadas em nosso mesmo princípio.

8. Seria aqui o lugar de falar da Modulação, que de algum modo é o cerne de nossas Regras precedentes. Nela encontraríamos uma ligação e um entrelaçamento entre tudo, o que não nos permitiria mais duvidar da verdade de nosso princípio. Porém, como somos obrigados a nos estender um pouco nesse assunto, para ressaltar a importância dessa ligação – de que Zarlino e vários outros Autores se distanciaram –, dedicaremos especial atenção a ela nos Capítulos XXI, XXII e XXIII.

9. Como ainda é possível que nos sejam feitas novas objeções em relação aos Sons supranumerários nos Acordes por suposição, na Cadência irregular, e em relação àquele que empresta seu fundamento do próprio Som fundamental – pois esses Sons não estão contemplados nas Regras e parecem demandar uma Regra particular para eles –, é importante advertir que a isso não vale a pena nos determos excessivamente aqui, sendo necessário apenas fazer menção ao fato de que esses Sons podem ser considerados uma adição voluntária, que não toca ao princípio. Como apontamos em nossos outros Livros, a

prática os compreende facilmente, e para julgar com maior precisão, basta adicionar um Baixo fundamental abaixo de uma Música qualquer, conforme a explicação que se segue:

## ARTIGO SEGUNDO

### Da maneira como compor um Baixo fundamental abaixo de toda espécie de Música

1. Comumente, a Harmonia é ouvida no primeiro instante de cada tempo do compasso, e ainda que por vezes possamos dividir um tempo em duas metades iguais, ela seria ouvida no primeiro instante de cada metade desse tempo. É em cada um desses primeiros instantes que todas as vozes devem estar em acordo e, por consequência, o Baixo fundamental com elas. É preciso observar que podem ser feitas várias Notas ao longo de cada tempo – e mesmo no primeiro instante (e aqui é necessária toda a atenção) de um tempo. Tais notas não fazem parte do corpo da Harmonia, e são adicionadas somente como ornamento da melodia.
2. O Baixo fundamental não pode subsistir se ele não reinar sempre abaixo das outras vozes e se o todo não formar com ele o Acorde perfeito ou o Acorde com Sétima, eliminando sempre que necessário os Sons supranumerários e por empréstimo.
3. Assim que aparecer um acorde de Nona ou de Quinta aumentada, esse Baixo fundamental deve se encontrar uma Terça acima do Baixo já composto, e se aparecer um acorde de Décima-primeira, denominada Quarta, ou com Sétima aumentada, o Baixo fundamental deve se encontrar uma Quinta acima do Baixo já composto – todas as outras vozes formando o Acorde com Sétima com esse Baixo fundamental. Lembre-se de que a Oitava do Som supranumerário da Décima-primeira deve ser igualmente considerada supranumerária, ainda que o todo tenha um bom efeito na disposição descrita.
4. Se aparecer um Acorde por empréstimo, é preciso colocar no Baixo fundamental a Dominante no lugar da Sexta Nota – que forma sempre a Segunda aumentada ou, por inversão, a Sétima diminuída, com a Terça maior dessa dominante. Assim, o restante do Acorde formará o Acorde com Sétima com o nosso Baixo fundamental. Falaremos disso também no Artigo VIII.
5. É preciso estar muito atento aos trechos de uma Cadência irregular, na qual o Som adicionado pode erroneamente ser considerado como o mais grave do Acorde com Sétima. Neste caso, ele deve ser retirado, fazendo-se ouvir somente o Acorde perfeito, que subsistirá no restante do Acorde. Trataremos disso também nos Artigos VIII, IX e X.

6. Se encontramos por acaso um Acorde com Sétima e Sexta, tal como o que mencionamos no Capítulo XVII, Art. V, não é necessário dedicar demasiada atenção a ele, pois basta o Baixo fundamental permanecer no mesmo grau em que já se encontrava anteriormente.

7. Como aqui adicionamos esse Baixo apenas como prova, não é necessário se ater a certas falhas de progressão, como duas Oitavas consecutivas etc, que acontecem com ele, mas não aparecem entre as vozes já compostas.

8. O conhecimento da Modulação é de grande valia para provar isso, pois ele permite saber, primeiramente, o Tom no qual se está e, por consequência, o lugar que ocupa uma determinada Nota nesse Tom; o Acorde que ela deve sustentar; e o Som fundamental que pode estar implícito, suposto ou emprestado. Saberemos, além disso, que os Acordes por empréstimo somente podem aparecer nos Tons menores, e que a sexta Nota toma emprestado seu fundamento da dominante tônica desses Tons menores – fundamento este, que sempre deve servir de Baixo fundamental, mesmo quando acontecer a suposição com este empréstimo. Saberemos, também, que uma Cadência irregular só pode ser feita sobre uma Dominante precedida de sua Nota tônica ou quando a Nota tônica é precedida de sua quarta Nota; neste caso, cada uma dessas Notas deve sempre se encontrar no Baixo fundamental, sustentando o Acorde perfeito – imaginando que o Som mais grave do Intervalo dissonante etc. deve ser suprimido do Acorde.

9. Para que esse Baixo seja bem composto, é preciso fazê-lo proceder por Intervalos consonantes sempre que possível. Aqui há exceção somente quando percebemos que a Sétima pode ser resolvida na Quinta, ou noutra Sétima, ou quando ela pode ser preparada pela Oitava – supondo sempre que todas as vozes não formarão outros Intervalos com esse Baixo fundamental, a não ser os de Terça, de Quinta, de Oitava e de Sétima. Como os Acordes nem sempre são completos, com todos os Sons de que devem ser compostos, aqui se faz necessário todo o cuidado para estabelecermos a prova; afinal, o fundamento do Acorde subsiste sempre, ainda que o Acorde não seja completo; algumas vezes o gosto do Compositor requer o ornamento da melodia – isso nos obriga a duplicar um Som em lugar de empregar aquele que redundaria num Acorde completo. Quando dizemos que todas as Vozes deveriam formar a Terça, a Quinta etc., com o Baixo fundamental, é excetuando (como sabemos): o Som supranumerário dos Acordes por suposição, que deve se encontrar sempre abaixo desse Baixo fundamental; o Som que é adicionado ao primeiro Acorde perfeito de uma Cadência irregular; e o Som que empresta seu fundamento da dominante tônica – esses Sons devem ser absolutamente suprimidos na comprovação, e podemos mesmo imaginar que eles não se encontram ali. Além disso, comumente a Quinta da segunda Nota de um Tom menor é diminuída, conforme sua ordem natural nesse Tom; porém, ela deve ser considerada como

justa, tendo sido alterada somente por acidente – supondo sempre que essa Quinta se encontra somente num Acorde perfeito ou num Acorde com Sétima em relação ao Baixo fundamental. Isso posto, ressaltamos:

10. Nas progressões dadas, a Dissonância menor, que é sempre a Sétima em relação ao Baixo fundamental, é preparada e resolvida como deve ser – lembrando que, em relação a esse Baixo, ascender uma Quarta ou descer uma Quinta são a mesma coisa, assim como os outros Intervalos que têm uma relação semelhante. Como algumas vezes podemos subentender uma Dissonância que não aparece no corpo de uma Obra, seja para dar ao Baixo fundamental uma progressão consonante, seja apenas para encontrar os Acorde que ele deve suportar, não devemos atribuir ao Autor a falha na progressão dessa Dissonância subentendida, pois ela não aparece sem esse Baixo fundamental; e, também nas outras falhas de progressão entre as outras Vozes e esse Baixo fundamental, vê-se que nem sempre o Autor pretende que ele seja adicionado. No entanto, se as falhas aparecem sem esse Baixo, o Autor falhou. Porém, nem mesmo isso poderá destruir o fundamento da Harmonia, que sempre subsistirá nos dois Acorde propostos por nós.

Além disso, quando nos apercebemos que entre os dois Sons que formam um Intervalo de Segunda ou de Sétima, o agudo da Segunda – ou grave da Sétima – ascenderá enquanto o outro permanecerá no mesmo grau, isso caracterizará justamente o trecho de uma Cadência irregular. Podemos imaginar (como já dissemos) que o Som que ascende é como um Som supranumerário e, por isso, jamais deve ocupar o Baixo. Em relação à Dissonância maior, sempre formada da Nota sensível ou da Terça maior de uma Dominante tônica – e que é Dissonância somente quando a Dissonância menor é adicionada –, é preciso verificar se ela é sempre resolvida como deveria ser, ascendendo um Semitom.

11. Há algumas reflexões a serem feitas sobre a maneira de resolver as Dissonâncias: 1. A Dissonância que permanece no mesmo grau e é resolvida em seguida como deve ser, supostamente é bem resolvida desde que o mesmo Acorde fundamental subsista com ela. 2. A Voz do Baixo pode formar uma Terça menor com o Baixo fundamental, mas aqui não devemos nos prender a isso. 3. Desde que o mesmo Acorde fundamental subsista, uma Dissonância pode passar como quisermos a qualquer Som desse Acorde, porém, comumente é preciso que ela passe em seguida para o Som que deveria tê-la sucedido anteriormente; contudo, quando a Dissonância maior – ou mesmo a menor – são ouvidas depois, elas podem conservar seu privilégio, que é o de serem resolvidas como devem ser. 4. Podemos resolver a Dissonância maior na Consonância que deve suceder naturalmente a menor, e esta na Consonância que deve suceder naturalmente a maior – desde que seja numa Harmonia

natural, e ascendendo quando originariamente teriam de ascender e descendo quando originariamente teriam de descer, conforme este Exemplo de Zarlino:



5. No Cromatismo, em vez de ascender, a Dissonância maior deve descer um Semitom, ou deve permanecer no mesmo grau etc., como já fizemos observar.

É certo que uma Música na qual podemos adicionar um Baixo, com todas as características que indicamos, será sempre boa. Ela poderá apresentar erros numa determinada ordem de Consonâncias; na Melodia; na Modulação; na igualdade do valor das Notas que preparam, que formam e que resolvem a Dissonância; ou até mesmo nos tempos em que essa Dissonância deve ser preparada e ouvida. Porém, ela não incorrerá em erro em relação ao fundamento da Harmonia, que é o principal – com o resto é fácil de se lidar. O bom gosto, que a nós dita a maior parte dessas Regras, algumas vezes nos obriga a nos afastarmos delas.

Esse Baixo fundamental constrói um efeito muito belo nas Músicas para Coros. Porém, quando queremos que ele seja ouvido, é preciso que as Regras sejam observadas com rigor entre todas as Vozes. O Baixo-contínuo pode formar, sem dificuldades, vários Uníssonos ou várias Oitavas com a Fundamental, sobretudo nos Acordes com Sétima e Sexta, por suposição e por empréstimo, sem afetar o Som fundamental.

Como todos aqueles que se preocuparam em nos ditar as Regras precedentes sempre se esqueceram de fazer observar o princípio, acreditamos que devemos nos estender um pouco neste assunto, para que a evidência desse princípio nos coloque acima das dúvidas e das contestações.

## Referências

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie Reduite à Ses Principes Naturels*. Rungis Cedex; France: MAXTOR, 2017. Reimpressão do texto original publicado por Jean-Baptiste Christophe Bailard, 1722.