

A atividade coral na realidade das escolas públicas brasileiras

Rita de Cassia Moiteiro¹

Resumo

Alguns professores de música da escola pública não se preocupam em conhecer os cuidados básicos com o seu próprio instrumento (o aparelho fonador), e qual técnica é mais adequada ao aprimoramento do uso da voz, seja na música erudita ou popular. É de grande importância conhecer particularidades e detalhes a respeito do aparelho fonador, sua funcionalidade e, principalmente, aprender a usá-lo adequadamente. Além de o correto emprego da técnica vocal propiciar um excelente desempenho ao cantar, garante também a manutenção de uma boa qualidade vocal. Contudo, ao inserir o ensino do canto coral nas escolas públicas, deve-se delimitar quais os conteúdos a serem desenvolvidos, mirando as necessidades reais do sujeito dentro do contexto social brasileiro.

Palavras-chave: canto coral; escolas públicas; inclusão social; contexto social brasileiro.

The choral activity in brazilian public schools reality

Abstract

Some music teachers of public schools do not bother to know the basic care with their own instrument (the vocal tract) and which technique is best suited to improving the use of the voice, whether in popular or classical music. It is of great importance to know particulars and details about the vocal tract, and its functionality, especially, learn to use it properly. Besides the use of correct vocal technique providing a great performance by singing, also ensures the maintenance of a good voice quality. However, when entering the teaching of choral singing in public schools should define what content will be developed, targeting the real needs of the subject within the Brazilian social context

Keywords: choral music; public school; social inclusion; brazilian social context.

Os grandes oradores da Grécia Antiga e os atores do teatro clássico necessitavam de ter certa projeção vocal, tanto para os discursos nas praças públicas como em suas peças dramáticas. Para que suas vozes tivessem excelente ressonância, buscaram

¹ Mestranda em Musicologia, Universidade de São Paulo. E-mail: contato@ritamoiteiro.com

exercícios que as fortalecessem, os quais não tardaram em produzir resultados surpreendentes. Contudo, essa preocupação não está muito presente atualmente, visto que há profissionais da voz que, na maioria das vezes, não se preocupam em conhecer os cuidados básicos com o seu próprio instrumento, bem como as técnicas necessárias ao aprimoramento do canto, seja na música erudita ou popular. O conhecimento das particularidades e detalhes a respeito do uso vocal e de sua funcionalidade é de suma importância para a conservação de uma boa saúde da voz, sobretudo no canto coral, atividade que está presente nas escolas públicas, particulares, e outras instituições de ensino de música.

Maria José Lima (2007, p. 13-17), ao investigar a utilização das atividades de canto coral nas práticas educativas dos jovens moradores das Comunidades Pavão-Pavãozinho e Cantagalo, situado na zona sul do Rio de Janeiro, com o intuito de criar um ambiente de incentivo ao fortalecimento da identidade do indivíduo e de produção do conhecimento, observa que a desigualdade socioeconômica no Brasil ocorreu devido ao processo de colonização que depreciava as classes menos abastadas. Posteriormente, a aquisição de moradia ficou prejudicada pela falta de políticas adequadas para sanar o problema de imigração desmedida provocado pelo êxodo rural durante o processo de industrialização. Ao se pensar o ensino da música nas escolas públicas, deve-se levar em consideração os dizeres de Barros, Mendonça e Henriques (2000), de que o Brasil “não é um país pobre, mas um país injusto e desigual, com muitos pobres” (BARROS; HENRIQUES; MENDONÇA, 2000, p. 11). Eles ainda salientam que o que resulta dessa desigualdade social é o imenso abismo existente entre a inclusão econômica dos ricos e dos pobres. Nesse contexto, a prática de canto coral como fator de desenvolvimento musical deve também possibilitar a inclusão social dos alunos das redes de ensino públicas. Deve-se pensar o aluno cantor, mas que possui outros agravantes sociais que necessitam ser liquidados, ou ao menos, amenizados. Quando se analisa o que os autores dizem em relação à realidade de muitas famílias, de que “há pobreza apenas quando existem famílias vivendo com renda familiar per capita inferior à ‘linha de pobreza’, isto é, ao nível mínimo necessário para satisfazer suas necessidades mais básicas” (BARROS; HENRIQUES; MENDONÇA, 2000, p. 14), é inconcebível pensar em ministrar uma aula de música, seja de qualquer natureza, sem que sejam anteriormente trabalhados os problemas socioeconômicos dessas famílias. A autora ainda constata que os colonizadores, durante o período colonial brasileiro,

tiveram apenas interesse em satisfazer suas próprias vontades, já que a economia se estruturou na propriedade fundiária, e os ganhos não chegavam à população, trazendo à tona uma relação de dominação entre a classe dominante, os donos dos lucros e a classe dominada e oprimida, o povo. A classe dominante, assim, manteve-se mesmo perante as mudanças socioeconômicas. Para Lima, o desenvolvimento socioeconômico do Brasil não trouxe nenhum benefício para os menos favorecidos, já que não houve reformas sociais, agrárias, e, muito menos, tributárias que pudessem mudar a realidade da população pobre, e esse fato se perpetua até os dias atuais. A autora também ressalta que o aumento das favelas nas capitais e a falta de uma boa estrutura do sistema público de ensino desfavorecem o aprendizado das camadas empobrecidas, resultando num melhor ensino para os alunos de escolas particulares, que passam a ter mais conhecimento, o que leva a uma grande diferença entre os jovens no momento em que saem à procura de um emprego.

Ao citar os trabalhos do sociólogo francês Joffre Dumazedier e do educador Paulo Freire, Lima relata que a atividade coral teve como base a teoria de ambos, já que “[...] o trabalho desenvolvido pautou-se na liberdade de escolha, no diálogo, na valorização do indivíduo, na conscientização de que somos seres históricos em permanente construção e no desenvolvimento do pensamento crítico” (LIMA, 2007, p. 14). Através das práticas do canto coral, Lima acredita que as camadas empobrecidas têm a oportunidade de se impor ao modelo de sociedade opressora, trazendo novas perspectivas de transformação desse cenário:

A introdução da atividade coral em uma comunidade de baixa renda, com repertório abrangente, colocada sob as bases do prazer, do diálogo e do estímulo ao pensamento reflexivo não deixa de ser uma transgressão. Uma transgressão que poderá ampliar limites, possibilidades, visões de mundo e promover uma mudança cultural pela introdução de novos valores que poderão se agregar aos valores culturais desse grupo (LIMA, 2007, p. 26).

Segundo Lima (2007, p. 26-40), o canto praticado coletivamente já estava presente nas tribos indígenas, sobretudo nos rituais festivos e funerários, mas a tradição coral nos moldes ocidentais foi trazida ao Brasil pelos jesuítas em 1549 e utilizada como forma de catequização, através do canto gregoriano e de textos dogmáticos da Igreja Católica Apostólica Romana. Lima ainda ressalta que o Renascimento da Europa, que compreende o período de 1450 a 1600, é marcado pela busca de conhecimento e cultura, e é nesse contexto que a música polifônica coral se destaca, sobretudo na música sacra das igrejas católicas.

No Brasil do Período Colonial, o desenvolvimento da vida musical religiosa acompanhou a fundação das vilas, destacando a Bahia e Pernambuco que, no século XVI, foram conhecidos como os primeiros mantenedores da música erudita. Além disso, as práticas da música coral e instrumental eram executadas pelos detentores de riqueza, mas que, num segundo momento, acabavam ensinando os seus escravos. Com o cultivo da cana-de-açúcar como uma atividade de suma importância para a economia dessas vilas, até o final do século XVII, surgiram os primeiros colégios e igrejas que trouxeram os mestres de capela e organistas, iniciando-se, assim, a música nesses lugares. Pouco a pouco, sobretudo na Capitania das Minas Gerais do século XVIII, as composições sacras para coros e orquestras apareceram, e, com elas, a importância dessas práticas nas vilas. Lima ainda relata que, com a chegada da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro em 1808, a cidade se torna um importante centro cultural, e, com isso, aumentou-se a quantidade de músicos de excelência que tocavam e cantavam nos eventos ligados à corte. Contudo, com a volta da corte a Portugal, o Brasil teve problemas financeiros sérios que afetaram as práticas do canto nas cerimônias da igreja.

Com a criação do Conservatório de Música da Cidade do Rio de Janeiro em 1843, a música volta à tona. Posteriormente, muitos meninos foram selecionados para o coro da Imperial Capela, além das óperas entrarem em cena, proporcionando um desenvolvimento e aprendizado do canto nos coros. A prática do canto coral no período republicano, ou seja, de 1889 a 1930, perde sua força, mas será retomada durante um programa educacional do governo de Getúlio Vargas, que visava reconstruir a identidade nacional brasileira. Outro ponto interessante que Lima destaca é que, com a ideia do Estado Novo, o governo de Getúlio Vargas, ao tentar formar o “homem novo”, usou a educação e a cultura para criar esse espírito de nacionalismo, e, com isso, assegurou êxito ao associar a educação à segurança, estabelecendo-os como fatores indispensáveis ao cotidiano da população brasileira. Assim, dentre os inúmeros projetos necessários a esse processo, surgiu o do canto orfeônico, atividade que se tornou obrigatória nas escolas.

Imagem 1 - Aula de "Canto Orfeônico", na Sala de Música do Colégio Estadual "Culto à Ciência", de Campinas-SP.



Fonte: Monografia Histórica e Memória Fotográfica do Colégio Estadual Culto à Ciência².

O projeto educacional do canto orfeônico, oficializado no ensino público a partir de 1931, implantado através do decreto nº 19.890, pelo presidente Getúlio Vargas, conforme salienta Alessandra Lisboa (2005), foi desenvolvido pelo compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), responsável por abrir caminhos para que fosse disciplina obrigatória no currículo escolar a nível nacional, no período de 1930 a 1950, posteriormente “[...] substituído pela disciplina educação musical, por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 4.024, de 1961” (LISBOA, 2005, p. 12). Lisboa relata que o canto orfeônico surgiu na França com o intuito de ensinar música a um número grande de pessoas, inserindo-se na modalidade de canto coletivo, como uma forma de socializar o ensino musical, ideia que foi utilizada por Villa-Lobos. Esse fato se tornou concebível com sua ativação no sistema público de educação. Um importante dado observado pela autora é que o canto orfeônico se correlaciona às diversas instituições de ensino profissionalizantes, sendo oferecido em conservatórios, escolas de música especializadas e outras instituições de ensino regular particulares, como colégios subsidiados pelas ordens religiosas.

O canto orfeônico, expõe Lisboa (2005, p. 13), foi instaurado no Brasil no período que compreende a transição da *Primeira República* ou *República Velha* (1889-

2 Disponível em: <<http://www.francisco.paula.nom.br/Culto/cc32.htm#19>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

1930) para a *Segunda República* ou *República Nova* (1930-1937), em que Getúlio Vargas se tornou presidente, com maior centralização do poder. Assim, com o rompimento dos padrões tradicionais, caminharam os ideais nacionalistas, remetendo a busca pela identidade nacional brasileira. Com a obrigatoriedade do canto orfeônico nos currículos escolares, o projeto de educação musical, desenvolvido por Heitor Villa-Lobos, também foi inserido na educação pública, através do decreto federal nº. 19.890, de 18 de abril de 1931, “promulgado pelo recém-criado Ministério da Saúde e Educação do Governo Provisório (pós-revolução de 1930) [...] fez parte de uma reforma do ensino público que ficou conhecida como << Reforma Francisco Campos >>” (LISBOA, 2005, p. 22).

Imagem 2 – Coro de Canto Orfeônico no Colégio João Gomes de Araújo, de Pindamonhangaba-SP.



Fonte: Escola Estadual Pirassununga³.

Heitor Villa-Lobos ressalta que considera a música como “[...] um indispensável alimento da alma humana [...] elemento e fator imprescindível à educação do caráter da juventude” (VILLA-LOBOS, 1946, p. 498), valorizando o canto orfeônico como uma forma de iniciar o sujeito no estudo da música, e de suscitar a apreciação musical. A inserção do ensino do canto orfeônico nas escolas públicas brasileiras contribuiu para o acesso por parte das camadas empobrecidas ao ensino de música. Villa-Lobos ainda

3 Disponível em: <<http://eepirassununga.blogspot.com/2011/08/prof-cynira-irma-cecilia.html>>. Acesso em: 08 marc. 2012.

salienta que esse ensino, sobretudo, é um recurso oportuno para a coesão da massa popular. É oportuno lembrar que o canto orfeônico foi rapidamente disseminado devido à quantidade de pessoas que compunham os coros, mas que objetivou a disciplina e o espírito cívico, além de contribuir para o projeto de educação musical e a propagação do canto coral como importante atividade de inclusão social. Esse projeto teve início em São Paulo, e, posteriormente, no Rio de Janeiro e em todo o Brasil.

Imagem 3 – Heitor Villa-Lobos num concerto em Paris, em 1923.



Fonte: Blog *A viagem dos argonautas*⁴.

Segundo Villa-Lobos (1946, p. 498-500), a apreciação da arte, sobretudo da música, não pode ser possível se o sujeito não a conhecer, se viver num ambiente em que não exista. Questiona ainda que o povo pode ter acesso à arte proveniente de seu meio, mas isso não lhe dá a capacidade de formar conceitos gerais e universais, já que, como menciona o autor, “[...] só é arte definitiva dos sons aquela que se faz compreender numa expressão universal, embora possuidora de características específicas” (VILLA-LOBOS, 1946, p. 498). A iniciação da vida educacional do indivíduo através do ensino da música lhe dá o conhecimento para discorrer as questões ligadas às expressões artísticas. Villa-Lobos ressalta que a música, mesmo que esteja ligada à tradição de hábitos e costumes sociais de um determinado lugar, não pode ser considerada como arte, já que acredita que ela somente pode ser atingida por quem a tenha, independente de classe social, devido à sua complexidade.

Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo, e integrá-la na própria vida e na consciência nacional – eis o milagre realizado em doze anos no Brasil. Porque a verdade é que a música no Brasil viveu mais ou menos divorciada da sua verdadeira finalidade social e do seu objetivo educacional. Ora, não é possível considerar a música como uma

4 Disponível em: <<http://aviagemdosargonautas.blogs.sapo.pt/tag/heitor+villa-lobos>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

coisa à parte e um fator estranho à coletividade, uma vez que ela é um fenômeno vivo de criação de um povo. Nem muito menos considerá-la como um adorno raro, uma diversão mundana e luxuosa ou um passatempo das elites. A música é muito mais do que tudo isso: é a própria voz da nacionalidade, cantando na plenitude da sua pujança e da sua força, a alegria pelo trabalho construtor, a confiança no futuro da Pátria e na grandeza do seu destino (VILLA-LOBOS, 1946, p. 500).

Villa-Lobos (1946, p. 500-502) observa que a função da música como instrumento de socialização tem de estar pautada no reconhecimento de sua nacionalização, através do desenvolvimento de uma consciência musical brasileira e pela sumarização de todos os processos históricos, sociais e psicológicos, que são delimitantes às suas características étnicas. O autor também ressalta que, ao se desenvolver atividades de canto coletivo nas escolas, por intermédio do canto orfeônico, essa consciência musical brasileira surgiria realmente. As escolas e conservatórios tinham programas oficiais de ensino de música que visavam uma formação artística, mas que não formavam essa consciência musical nacionalista, por ser um processo social muito complexo. Através do ensino do canto orfeônico nas escolas, as crianças eram preparadas de maneira eficaz para futuramente mudar a sua mentalidade. O canto orfeônico proporcionava uma formação musical satisfatória, já que trabalhava questões como segurança rítmica, desenvolvimento auditivo, compreensão das ideias melódicas, bem como seus textos escritos por vários autores, além de uma percepção de ordem estética. A importância do canto coletivo traz um ambiente de socialização, em que o sujeito participa de ações conjuntas que visam à solidariedade humana, proporcionando uma integração na comunidade.

Outro ponto importante é que o canto orfeônico é um imprescindível meio de coesão entre os indivíduos, integrando-os no patrimônio social do país, já que funciona como um instrumento eficaz na formação cívica do sujeito. Villa-Lobos salienta que, com as comemorações cívicas que ocorrem no Brasil, a disciplina do canto coral nas escolas funciona como uma forma de conscientizar as crianças e jovens, influenciando-os com esse ambiente de “brasilidade”, e isso trará, posteriormente, uma consciência musical nacionalista.

Segundo Villa-Lobos (1946, p. 502-504), a música foi pensada como uma importante ferramenta de formação moral, cívica, além de artística, sobretudo no período em que o movimento de 1930 assinalava novos horizontes para o Brasil através de novas ideias políticas e culturais. Nesse processo educacional, o ensino e o

desenvolvimento da música deveriam estar voltados ao serviço do país e da coletividade. O governo, então, contribuiu para que o ensino da música se popularizasse, e o canto orfeônico trouxe a expectativa de ser uma poderosa fonte de energia e vitalidade cívica, o que, para o autor, arraigou-se e proporcionou excelentes trabalhos no campo do canto coletivo. Para Villa-Lobos, a música, desde o período helênico, constitui um componente essencial ao ser humano, não apenas quanto à função estética, mas também como ferramenta socializadora. Com essa perspectiva, o canto orfeônico passou a fazer parte do cotidiano das escolas brasileiras, intencionando construir um ambiente solidário e disciplinador; por conseguinte, revelou uma arte inexplorada para alguns, e, para outros, trouxe a possibilidade de conhecer mais profundamente a música, além de proporcionar também aos professores a oportunidade e a responsabilidade de transmitir as primeiras lições musicais às crianças, abrindo-lhes os caminhos para o conhecimento artístico.

É um equívoco equiparar a música ensinada nas escolas, que tem como objetivo a educação e a moral, com performances de cunho apenas estético. Para Villa-Lobos, ao adquirir conhecimentos técnicos durante a iniciação musical, tendo exclusivamente como ponto de partida o exemplo de mestres de renome da música universal, o sujeito é orientado de maneira a se afastar do verdadeiro ideal nacionalista, embora essa influência seja necessária a uma formação artística de excelência. É indispensável o ensino de música nacional concomitantemente com o ensino da música universal, para que não se perca a referência das raízes nacionais.

Lisboa (2005) acrescenta que, de acordo com Villa-Lobos, em *O ensino popular de música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*, as instituições de ensino primárias e secundárias visavam despertar nos alunos as aptidões naturais, bem como caminhos para que pudessem se desenvolver, e não de apenas formar o músico, sendo que, o compositor apontava alguns objetivos do canto orfeônico ministrado nas escolas, como proporcionar maior senso de coletividade por parte dos alunos, fazer aflorar a sensibilidade musical, moldar o sujeito e seu caráter através da música, além de discipliná-los. Segundo Lisboa, os padrões europeus de cultura influenciaram o modo de pensar dos brasileiros, principalmente dos artistas, que buscaram a identidade nacional. Com isso, o folclore nacional foi grandemente valorizado e estudado. Mário de Andrade foi o principal expoente do modernismo nacional brasileiro, resgatando e aprimorando a alma do nacionalismo musical, ao ver a

música como a exteriorização do sentimento popular, amalgamada ao cotidiano do povo.

É oportuno ressaltar que Mário de Andrade via o canto coletivo como fator importante para o desenvolvimento da sociedade, explanando que “o critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico mas social” (ANDRADE, 1962, p. 19). Arnaldo Contier (2004), quanto ao canto coral, ressalta que Mário de Andrade (1893-1945), no *Ensaio sobre a música brasileira*, defende a nacionalização da música erudita brasileira e uma consciência criadora nacional, bem como o canto coral, de grande valor social e de humanização do sujeito.



Imagem 4 – Canto Orfeônico dirigido por Villa-Lobos, em 1942.

Fonte: Instituto de Educação Caetano de Campos⁵.

Lima (2007, p. 34-39) expõe que Heitor Villa-Lobos reuniu, em 1931, um coro com cerca de doze mil cantores, concentração orfeônica essa que aglomerou todas as camadas sociais paulista, denominada Exortação Cívica. Em 1932, assumiu a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), onde inseriu o canto orfeônico na rede escolar do Rio de Janeiro, e conseguiu reunir quarenta mil estudantes. Através do Curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico, Lima ressalta que o governo teve uma eficaz ferramenta ideológica, visto que o canto orfeônico servia como um sistema de manipulação das massas estudantis, e os repertórios adotados eram

5 Disponível em: <<http://caetanistas78.blogspot.com/2012/02/maestros-e-canto-orfeonico-na-escola.html>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

constituídos de músicas que ressaltavam o patriotismo. O canto coral no Brasil desmoronou com a saída de Getúlio Vargas da presidência, já que houve uma correlação entre esse regime nacionalista e a prática do canto orfeônico, o que trouxe certa desaprovação no que concerne a esses tópicos.

Para Lima, ainda que o próprio Villa-Lobos pensasse que a música deveria ser ensinada como parte da formação do aluno, e que o canto orfeônico não se limitava unicamente à construção da consciência musical, não há dúvidas de que suas ações impactaram positivamente o ensino do canto coral. O compositor fez ressurgir o folclore nacional através da publicação do Guia Prático, 1º volume, em 1932, que foi editado e também distribuído pelos Irmãos Vitale – Editores, onde estão presentes 137 canções infantis de cunho folclórico, com a harmonia feita pelo próprio Villa-Lobos. Essa obra é bastante relevante não só pela grande qualidade, mas também pela contribuição em perpetuar a cultura nacional. Outro fato ressaltado pela autora é que o empenho pelo desenvolvimento das atividades de canto coral no Rio de Janeiro culminou com o Concurso de Corais Escolares da Guanabara, em 1970, que, posteriormente, foi renomeado Concurso de Corais do Rio de Janeiro.

Por fim, Lima (2007, p. 38-40) observa que a atividade de canto coral tem aumentado no Brasil, mas que esse crescimento ainda é lento. Muitas empresas, escolas, igrejas e prefeituras têm inserido a prática de coro, participando também de vários concertos, e, inclusive, de inúmeros concursos. Outro dado levantado pela autora é que, nos últimos anos, muitas organizações não governamentais têm proporcionado à população, tanto infanto-juvenil quanto adulta, o ensino das artes e, com isso, a atividade de canto coral tem se desenvolvido, ganhando notoriedade, além de funcionar como um excelente instrumento de socialização. Entretanto, Lima questiona que muitas pessoas ainda não têm acesso ao ensino da música e das atividades de canto coral, visto que a falta de apoio financeiro dificulta muito a atuação nessa área. O indivíduo, ao tentar exercer essa atividade, precisa também ter uma forma de se sustentar, e, portanto, acaba trabalhando em outras áreas que não a musical, dedicando-se em momentos de descanso. Mas, ao se analisar a questão técnica do canto coral, constata-se que a maioria não é respaldada por um ensino eficiente e completo, e, assim, muitos cantores adquirem lacunas que provavelmente não serão preenchidas futuramente.

Conforme expõe Charlotte Kahle (1966, p. 13), “aprendemos a falar e a cantar por imitação e ouvido [...] daí desenvolveram-se técnicas diferentes, porque os

professores ensinaram canto aos alunos, como eles o aprenderam, não levando em conta que cada um de nós tem uma outra reação à técnica, porque somos todos diferentes fisiologicamente”. Ao se deparar com a realidade do ensino de música nas escolas públicas, sobretudo o canto coral, o professor deve estar preparado para lidar com o fato de que a maioria dos alunos não tem nenhum conhecimento dos mecanismos imprescindíveis ao bom uso da voz e das técnicas necessárias à execução musical.

Rita Amato (2007) traz uma importante contribuição quanto à definição das funções de um regente de coro. Para ela, o condutor deve mirar no resultado coletivo, iniciando os cantores no aprendizado da música, visto que muitos não possuem os conhecimentos necessários à execução de determinadas peças musicais. Corroborando para a observação de Amato no que concerne à iniciação musical, Valdemar Félix da Silva (2008) ressalta que o canto como forma de descobrimento da música “[...] deve ser cultivado e renovado através da descoberta do som, dos jogos musicais, do gesto musical, independente do gosto pessoal” (SILVA, 2008, p. 24), visto que o Brasil possui uma diversidade cultural imensa. Discorre ainda que é preciso implantar a busca pelo conhecimento musical nos alunos, visando o aprimoramento quanto aos conceitos musicais relacionados ao canto coral, sendo que não é indicado iniciar os estudos com teorias, mas aprendê-los através da vivência musical.

Segundo Carlos Figueiredo (2006, p. 8-10), o coro pode ser comparado a uma tribo, em que as personagens especiais seriam os cantores e regentes, e os rituais próprios estariam representados nos ensaios e apresentações. A música e a partitura seriam os objetos de culto, importantes aos rituais. Independente da finalidade, seja religiosa, cívica, estética ou de entretenimento, o coro está inserido na dinâmica dessa tribo. Figueiredo ressalta, assim, que a prática do canto coral passa a ter muitos significados ligados aos sentimentos dos integrantes.

[...] Tudo se torna carregado de significados: o diapasão do regente (fascinante, para os experientes); o indefectível uniforme, às vezes bata, que sempre gera tantas discussões; a questão da afinação, sempre um objetivo mágico, que nem sempre os cantores entendem bem qual é, tornando-se, assim, um aparente privilégio dos iniciados; a correta colocação da voz, objetivo ainda mais vago, trabalhado pelo regente, o professor de técnica vocal, com imagens incríveis, às vezes engraçadas e, às vezes, até chulas [...] e, é claro, as partituras, que os cantores tratam de maneira variada, alguns as colocando em pastas especiais, protegidas, e outros que as carregam no bolso da calça, de onde saem completamente amarfanhadas (FIGUEIREDO, 2006, p. 8-9).

Figueiredo atesta que, através da experiência do canto coral, o sujeito se submete a um desenvolvimento cognitivo, auditivo e intelectual, tanto individual como coletivamente, que será acompanhado por uma desenvolvimento afetiva pela troca de experiências entre os integrantes. Com a amplitude de peças ligadas aos textos literários, o coralista adquire conhecimento em outras áreas, abrindo um leque de oportunidades relacionado ao saber, não somente através de técnicas musicais como também nos intercâmbios entre os cantores, regentes e instrumentistas que ocorrem durante os ensaios e eventos culturais.

Para Amato (2007), é possível realizar a integração entre os indivíduos das inúmeras camadas socioeconômicas e culturais, de diferentes profissões, através do canto coral. Essa prática vocal traz diversos benefícios ao sujeito como “uma construção de conhecimento de si [...] e da realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer estético e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos” (AMATO, 2007, p. 76-77), o que resulta num poderoso instrumento motivacional, não levando em conta o capital cultural, ou qualquer outro fator. Complementando Amato, Silva (2008, p. 23) faz uma observação oportuna quanto à prática musical nas escolas, de que o canto coral sofreu mudanças constantes que visaram a busca de uma identidade social e cultural, valorizando os aspectos individuais, e respeitando as diferenças.

No que concerne o desenvolvimento do canto coral nas escolas públicas brasileiras, o professor tem de abolir a fase eliminatória de alunos para o ingresso nas atividades musicais, e esse comportamento poderá despertar muitos interessados em fazer parte do grupo. É de suma relevância a elaboração antecipada das aulas, levando-se em conta observações quanto ao estabelecimento de ensino e seus possíveis recursos, para que as atividades ocorram de maneira satisfatória.

Imagem 5 – Coral Infantil Boca Pequena, da Escola Maria Lúcia Marin, Rio Branco-AC.



14

Fonte: Centro de Multimeios da Secretaria Municipal de Educação de Rio Branco⁶.

As aulas de canto coral necessitam ter como base conteúdos relacionados à ressonância, articulação, registro, respiração e apoio, bem como à aplicabilidade no repertório. Os exercícios aplicados devem mirar a prática individual e coletiva, remetendo ao conhecimento da funcionalidade do aparelho fonador, das características da voz falada e cantada, das propriedades físicas do som (altura, duração, intensidade e timbre), da voz cantada no canto lírico e no popular, da interpretação, além dos cuidados vocais. A questão é saber se um grupo que não detém os conhecimentos prévios conseguirá atingir os resultados esperados.

Amato (2007, p. 76-77) diz, quanto à condução das atividades de canto coral, que é necessário encontrar caminhos que sejam motivadores, e, levando-se em conta que o grupo possa ser variado, estabelecer uma relação motivacional com cada integrante do coro. Os conhecimentos musicais virão posteriormente, juntamente com um aprimoramento da qualidade de vida. Após a motivação, o regente de coro deve conduzir o grupo e o encaminhar ao objetivo almejado. Essa liderança do grupo tem de ser diferente da que Lisboa (2005) aponta na época do canto orfeônico. Aquela visão de condução autoritária das massas populares, na qual o sujeito toma para si a vestimenta

6 Disponível em: <<http://multimeiosseme.blogspot.com/2011/05/coral-infantil-boca-pequena-completa.html>>. Acesso em: 11 mar. 2012.

redentora, não mais pertence à atual realidade, ficando no passado, visto que a ideia de imposição pertenceu aos regimes autoritários da época, embora o autoritarismo ainda se faça presente, de forma velada. A liderança tem de dar caminhos para que o canto coral propicie “uma significativa ferramenta de integração social e uma relevante manifestação educacional musical” (AMATO, 2007, p. 77).

No processo de ensino de canto coral, deve-se levar em consideração a riqueza de experiências trocadas que o trabalho em grupo proporciona, e o quanto é valioso aprender com o outro. O trabalho de dinâmica em grupo, assim, pode se relacionar à expressão corporal, com exercícios rítmicos, associados à técnica vocal, colocando os alunos numa posição que propicie a interação em conjunto, e que se sintam estimulados a executarem as atividades aplicadas. Silva (2008, p. 24) considera de suma importância interpretar a música composta por meio de processos criativos, utilizando-se de vários caminhos na execução, como cantar em uníssono, com várias vozes etc. Esse processo colabora para a riqueza na produção musical e artística, bem como o aprendizado de técnicas vocais por parte dos alunos.

Amato (2007) sugere alguns tópicos a serem trabalhados como noções básicas de fisiologia e higiene vocal, exercícios para fortalecimento muscular, conhecimentos quanto ao aparelho respiratório e sua funcionalidade, estudos voltados para conceitos de afinação, consciência tonal e rítmica, conceitos históricos e estilísticos musicais, bem como análises de interpretação, desenvolvimento de repertórios diversos e produzidos em amplas formações vocais. Esses tópicos trabalhados corroboram para uma experiência em relação aos conceitos musicais. Devem-se expor, também, alguns elementos teóricos, aplicação de exercícios de relaxamento, postura e aquecimento vocal, visando à saúde física do aluno. O ensino de técnica vocal e respiração diafragmática (abdominal e intercostal) devem constituir parte do processo de aprendizado do canto coral, bem como os exercícios de apoio respiratório, de treinamento do aumento da capacidade pulmonar e controle diafragmático, e de ativação e expansão da musculatura diafragmática e intercostal. Quando o grupo não tiver experiências com o canto, é necessário certo cuidado com os exercícios técnicos empregados, evitando o uso inadequado da extensão vocal, o que ocasionaria desafino. É necessária a complementação do ensino da técnica vocal, aplicando-se exercícios de ressonância, de percepção da inspiração involuntária e da respiração da região inferior do abdômen, de projeção vocal, dicção e declamação direcionadas ao estudo do

repertório.

Denise Bündchen (2005, p. 124-125) ressalta que se devem priorizar, na formação do coro, atividades que trabalhem questões de sonoridade musical e vocal, primando pelo trabalho de iniciação musical, já que muitos cantores não têm conhecimento amplo de estrutura musical, detendo apenas técnicas mecanicistas ao executar um determinado instrumento. A falta de conhecimento quanto à postura e à afinação também contribuem para uma rigidez durante o canto. Essa rigidez compromete a execução, visto que tensiona o aparelho fonador e, com isso, a interpretação não se torna fluida. Para a autora é imprescindível um trabalho intenso de atividades corporais em grupos menores, através de exercícios que combinem som e movimentos, que devem ser, por exemplo, ascendentes e descendentes das mãos e do corpo, relacionando-os aos intervalos tonais, dentre outros. Esse processo permitirá uma integração maior entre o canto e a expressão corporal, visando uma melhor interpretação e, com isso, há um relaxamento vocal através das atividades corporais. Contudo, a disciplina de canto coral nas escolas, além de permitir que o sujeito tenha acesso a uma atividade musical, também promove a integração social, como foi apresentado ao longo desse trabalho. Se há soluções ou não para o abismo social que assola as escolas públicas, é oportuno ressaltar a ideia de Amato (2007), que coloca a inclusão social e a participação do sujeito, não importando as características étnicas, geográficas e sociais, como é de se esperar de todos os demais direitos relevantes ao sujeito, em engajamentos culturais e artísticos como alternativa para o resgate da condição de prostração.

16

Referências

AMATO, Rita Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica. **Opus- Revista da ANPPOM**, Goiânia, v. 13, n. 1, jun. 2007, p. 75-96. ISSN 0103-7412.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

BARROS, R. P.; HENRIQUES, R.; MENDONÇA, R. Evolução recente da pobreza e da desigualdade: marcos preliminares para a política social no Brasil. In: **Pobreza Política Social**. Cardernos Adenauer 1. São Paulo: Fundação Konrad-Adenauer-Stiftung, 2000.

BÜNDCHEN, Denise Blanco Sant'anna. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo**: uma abordagem construtiva na prática de canto coral. 2005.

Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 1, ano 1, n. 1, out/nov/dez. 2004. ISSN 1807-6971.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 8-49.

KAHLE, Charlotte. **Manual prático de técnica vocal**. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1966.

LIMA, Maria José Chevitarese de Souza. **O canto coral como agente de transformação sociocultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho: educação para liberdade e autonomia**. Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, xii, 270 f., 2v.: il.; 31 cm. Rio de Janeiro: UFRJ / IP, 2007.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2005.

SILVA, Valdemar Félix. **Música na escola pública: desafios e soluções**. Programa de Desenvolvimento Educacional. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. **Boletín Latino-Americano de Música**. Montevideu, Instituto Interamericano de Musicología, parte I, año VI, 1946, p. 495-588.

Recebido em julho de 2013
Aprovado em julho de 2014.