

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PROCESSOS DE ENSINO E DE APRENDIZAGEM

**Trocas de saberes musicais: um olhar para os processos educativos do
grupo vocal “Entre Amigos”**

Fred Siqueira Cavalcante

Orientadora: Prof^a Dr^a Ilza Zenker Leme Joly

São Carlos
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PROCESSOS DE ENSINO E DE APRENDIZAGEM

Trocas de saberes musicais: um olhar para os processos educativos do grupo vocal “Entre Amigos”

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos pré-requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação, área de Processos de Ensino e de Aprendizagem.

Linha de pesquisa: Práticas Sociais e Processos Educativos.

Fred Siqueira Cavalcante

Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Ilza Zenker Leme Joly

São Carlos
2010

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

C376ts

Cavalcante, Fred Siqueira.

Trocas de saberes musicais : um olhar para os processos educativos do grupo vocal "Entre Amigos" / Fred Siqueira Cavalcante. -- São Carlos : UFSCar, 2010.
205 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2010.

1. Práticas sociais e processos educativos. 2. Processos criativos. 3. Práticas musicais. 4. Canto coral. 5. Arranjo (Música). 6. Convivência. I. Título.

CDD: 370 (20ª)

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly

Profa. Dr. Carlos Elias Kater

Profa. Dra. Magali Oliveira Kleber

Prof. Dr. Luiz Gonçalves Junior

Prof. Dr. Glauber Lucio Alves Santiago



The image shows five handwritten signatures in blue ink, each written over a horizontal line. The signatures are arranged vertically and correspond to the names listed on the left. From top to bottom, they are: 1. Ilza Zenker Leme Joly, 2. Carlos Elias Kater, 3. Magali Oliveira Kleber, 4. Luiz Gonçalves Junior, and 5. Glauber Lucio Alves Santiago.

Este trabalho foi desenvolvido no quadro de estudos dos grupos de pesquisa: “Práticas Sociais e Processos Educativos” e “Educação Musical, Cultura e Comunidade”.

Dedico esse trabalho a Deus, a minha esposa, Patrícia, pelo seu carinho e motivação, aos meus pais Joel e Letícia, que tanto me apoiaram por todo esse tempo, e a toda a minha amada família.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo seu amor incondicional.

A profa. Dra. Ilza Zenker Leme Joly, por sua paciência e incentivo nos momentos de maior desânimo.

A todos e todas do grupo vocal “Entre Amigos”, por me acolherem na convivência dos encontros, pelo carinho e pela gentileza de ceder tempo e palavras nas entrevistas, e inúmeras fotos e filmagens para a pesquisa.

Ao prof. Dr. Luiz Gonçalves Junior, pela coerência e gentileza em ceder tempo para me propor um caminho de elaboração.

A profa. Dra. Magali Kleber e aos professores Carlos Kater e Glauber L. A. Santiago, pelas preciosas orientações e pela paciência em gastar tanto tempo na leitura das versões da tese.

Aos colegas professores e professoras da Licenciatura em Música, Isamara, Alessandro, Taís, Carol, Eduardo Néspoli, Edu de Maria, Jane, pela compreensão e carinho.

Aos querid@s estudantes, pela torcida quase organizada.

Aos professores, professoras e colegas do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), especialmente aos da Linha de Pesquisa Práticas Sociais e Processos Educativos, pela partilha das ideias, delicadeza, dedicação e coerência.

Ao Douglas, pela inteligência e pelos olhos emprestados às leituras, por sua amizade e coleguismo em partilhar ideias e tempo.

A Silvia, amiga e sábia conselheira, pelo incentivo e palavras no momento certo.

Aos meus pais, Joel e Letícia, pelo amor e por me ensinarem sempre a lutar.

Aos meus irmãos e irmãs, um/a em cada canto, mas de alguma forma sempre unidos/as em amizade e amor.

A Patrícia, amor de minha vida. Sempre ao meu lado.

A todos os familiares e amigos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Este estudo teve por objetivo olhar, descrever e compreender os processos educativos desenvolvidos entre os integrantes do grupo vocal "Entre Amigos", existente na cidade de Leme, no interior paulista. Para atingir este propósito, foi preciso captar as opiniões desses/dessas participantes, além de ouvir e compreender as experiências vividas por eles/elas. Essa apreensão se tornou possível através do desempenho deles/delas nas atividades do grupo, que envolvem trocas de conhecimentos e atividades musicais em seus diversos espaços de atuação. A coleta de dados foi realizada por meio de fotografias, vídeos e por observação participante, sendo o diário de campo o principal instrumento para a pesquisa. Também foram realizadas algumas entrevistas semiestruturadas, com roteiro aberto construído com base em autores da educação e da educação musical. Os registros foram posteriormente avaliados e compreendidos à luz de autores desses dois campos. Para isso foram estudados e desenvolvidos os seguintes conceitos: práticas sociais, processos educativos, saber da experiência, conscientização, humanização e educação dialógica. Os resultados indicam seis dimensões, captadas na intersubjetividade, que compõem diferentes aspectos dos processos educativos desenvolvidos no contexto do grupo, a saber: convivência entre amigos, planejamento em diálogo, rotina dos ensaios, construção contextual de saberes musicais, escolha de repertório e elaboração de arranjos. Esses processos se pautam essencialmente em duas direções: o da formação humana e o da formação musical. Essas vias estão imbricadas na convivência, pressupõem uma atitude dialógica dos participantes diante dos conhecimentos, valores e crenças, e são construídos por meio de explorações e da veiculação de saberes sistematizados e não sistematizados.

Palavras-chave: Processos educativos. Trocas de saberes musicais. Práticas musicais comunitárias. Grupo vocal.

ABSTRACT

This study had as its aim to regard, describe and understand the educational processes developed among the integrators of the vocal group "Entre Amigos" ("Among Friends"), existing at the town of Leme, in the state of S. Paulo inward. In order to accomplish this purpose, it was necessary to catch those participators' opinions, as well as hear and understand their life experiences. Such apprehension became possible through their performances in the group actions, that include interchanges of knowledges and musical activities in their various actuation spaces. The data collecting was obtained by means of photos, videos and through the searcher's participant observation, being the "camp diary" the principal instrument for the research. Some semi- organized interviews were also done, with open regulation, based on education and musical education authors. The registers were later valued and understood in the light of these two realms authors. Thus, the following concepts were studied and developed: social practices, educative processes, experience knowledge, conscientization, humanization and dialogical education. The results indicate six dimensions, caught in the intersubjectivity, that compose different aspects of the educative processes developed in the group context, that are: intimacy (familiarity) among friends, planning through dialogue, rehearsal routine, contextual construction of musical knowledges, repertoires choice and arrangements elaboration. Those processes are ruled essentially in two directions: the one of the human formation, and the one of the musical formation. Those ways are imbricated in the familiarity, presuppose a dialogical attitude of the participants before the knowledges, values and beliefs, and are built by means of exploitations and by actions regarded as vehicle to systematized and nonsystematized knowledges.

Key words: Educational processes. Musical knowledges interchanges. Communitaries musical practices. Vocal group.

LISTA DE QUADROS

Quadro 2.1 – Roteiro semiestruturado utilizado nos momentos de entrevistas.....	48
Quadro 3.1 – Dinâmica de um encontro padrão, incluindo preparação, ensaio e avaliação.....	67
Quadro 3.2 – Lista das músicas solicitadas pelos integrantes do grupo.....	75
Quadro 3.3 – Versos e frases melódicas de “É Tarde Ela Dorme”, num jogo de pergunta e resposta.....	79
Quadro 3.4 – Ilustração de movimentos contrário, oblíquo e paralelo entre as vozes de arranjo.....	79
Quadro 3.5 – Versos cantados pela 1ª e pela 2ª voz e esquema da forma do arranjo final.....	80
Quadro 3.6 – Acomodação rítmica em “Periquito Maracanã”	81
Quadro 3.7 – Trecho do arranjo de “Yesterday” ainda na primeira versão.....	82
Quadro 3.8 – Trecho do arranjo de “Yesterday” na segunda versão – uníssono.....	83
Quadro 3.9 – Trecho do arranjo de “Yesterday” na segunda versão, com vozes separadas no final.....	84
Quadro 3.10 – Trecho do arranjo de “Yesterday” na segunda versão, com o acompanhamento do piano.....	84
Quadro 3.11 – Trecho do arranjo de “Smile” na segunda versão – naipes em uníssono.....	85
Quadro 3.12 – Trecho do arranjo de “Smile” na segunda versão – solistas e coro.....	85
Quadro 3.13 – Trecho do interlúdio para piano escrito no arranjo de “Smile”.....	86
Quadro A – Registros sobre eventos realizados em 2006, bem como os locais de coleta de dados.....	138
Quadro B – Registros sobre eventos realizados em 2007, bem como os locais de coleta de dados.....	139
Quadro C – Registros sobre eventos realizados em 2008, bem como os locais de coleta de dados.....	139

LISTA DE FIGURAS

- Figura 2.1 – Grupo em seu principal local de ensaio durante um exercício de respiração em 2006..... 45
- Figura A – Fernanda tocando teclado após o ensaio realizado no dia 16 de setembro de 2006, enquanto integrantes do grupo ouvem atentamente a sua apresentação..... 161
- Figura B – Da esquerda para a direita, Solange tocando após os ensaios realizados, respectivamente, nos dias 24 de setembro e 7 de outubro de 2006..... 162
- Figura C – Rosane canta com o acompanhamento de Ilza e Rita, num momento após um ensaio em dezembro de 2006..... 163

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
1 CONTEXTUALIZAÇÃO E REFERÊNCIAS TEÓRICAS.....	16
1.1 REFERÊNCIAS PARA A CARACTERIZAÇÃO DA PRÁTICA VOCAL.....	16
1.2 SABERES DA PRÁTICA VOCAL E INSTRUMENTAL DO GRUPO MUSICAL COMUNITÁRIO – ESPECIALIDADES E CONTEXTOS.....	18
1.3 SITUAÇÃO DO ESTUDO, PROBLEMATIZAÇÃO E OBJETIVOS.....	21
1.4 ACERCA DE PRÁTICAS SOCIAIS.....	23
1.5 PROCESSOS EDUCATIVOS EM PRÁTICAS SOCIAIS.....	26
1.6 CONCEPÇÕES SOBRE O SABER DA EXPERIÊNCIA.....	29
1.7 GÊNESE DO GRUPO VOCAL E DE SUAS METAS – DOS OBJETIVOS ÀS PRIMEIRAS REALIZAÇÕES.....	30
2 MÉTODO.....	35
2.1 ETAPAS DO TRABALHO.....	36
2.2 O TRABALHO EXPLORATÓRIO.....	37
2.3 PARTICIPANTES DO ESTUDO.....	40
2.4 COLETA DE DADOS.....	44
2.4.1 Descrição dos locais da pesquisa.....	44
2.4.2 Procedimentos de coleta de dados.....	45
2.4.3 Instrumentos de registro de dados.....	47
2.5 ANÁLISE DOS DADOS – ORGANIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS.....	48
2.6 O PAPEL DO PESQUISADOR E O CAMINHO METODOLÓGICO REALIZADO NO CONVÍVIO.....	51

3 AS DIMENSÕES DOS PROCESSOS EDUCATIVOS NO GRUPO MUSICAL COMUNITÁRIO.....	54
3.1 CONVIVÊNCIA ENTRE AMIGOS.....	54
3.2 PLANEJAMENTO EM DIÁLOGO.....	62
3.3 ROTINA DOS ENSAIOS.....	66
3.4 CONSTRUÇÃO CONTEXTUAL DE SABERES MUSICAIS.....	70
3.5 ESCOLHA DE REPERTÓRIO.....	73
3.6 ELABORAÇÃO DE ARRANJOS.....	77
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	95
APÊNDICES.....	99
ANEXOS.....	193

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de pesquisa dedica-se a olhar, descrever e compreender os processos educativos desenvolvidos entre os sujeitos do grupo vocal “Entre Amigos”, da cidade de Leme, no interior do Estado de São Paulo. Para isso, minha observação sobre os fenômenos desse contexto se fez na convivência junto às pessoas envolvidas e na minha participação como pesquisador e educador musical. Imerso naquela realidade, participei de encontros caseiros, ensaios, saraus e apresentações do grupo, portanto de sua vida social e das atividades musicais por ele desenvolvidas.

O estudo, cuja abordagem metodológica enfatiza o paradigma qualitativo, foi efetuado por meio de observação participante e a temática se insere no campo da educação musical. Volta-se para o estudo das relações intersubjetivas e das trocas de saberes musicais desenvolvidas nessa comunidade em que a música é atividade central em seu funcionamento e existência.

Considerando a experiência e fatos da história pessoal como elementos que movem o investigador em direção ao objeto de seu interesse e curiosidade, abordarei alguns pontos de minha formação incluindo fatos mais recentes que me conduziram para a efetivação do presente trabalho. Essa parte finda com a apresentação da situação do estudo, de sua problematização e de seus objetivos.

Minha formação musical inicial deve-se em grande parte a execuções vocais e instrumentais, primeiro só com os familiares mais próximos (pais e irmãos) e depois essa formação foi se sofisticando, pois passou a se desenvolver também em contextos eclesiais e em pequenos grupos de amigos, através de práticas mais diversificadas, seja nos cantos de congregações (em grupos corais de igrejas evangélicas), ou tocando algum instrumento junto aos parentes e amigos. Antes mesmo de obter informações de um professor particular ou de ingressar em um conservatório, situações onde mais tarde tive as primeiras aulas, contava com a orientação doméstica dos mais experientes na família,

tanto dos pais como dos irmãos mais velhos. Houve também a contribuição de regentes de corais de igrejas presbiterianas.

Ouvindo hinos, cantigas folclóricas, canções da MPB; participando do pequeno grupo vocal domiciliar nos momentos de reuniões de família, ouvindo concertos de orquestras e apresentações de corais, e posteriormente participando de um, foi como cursar verdadeiras escolas antes mesmo de ter acesso a instruções por meios convencionais, cujos padrões de conteúdos normalmente são apreendidos em aulas particulares ou em instituições de ensino, como um conservatório ou uma escola de música. Desta maneira, entendo hoje que a prática musical comunitária de grupos vocais e instrumentais e a audição diversificada foram meus principais eixos iniciais de referência para o desenvolvimento cultural auditivo e musical.

Logo cedo fui percebendo que a harmonia dos acordes trazia consigo todo um conhecimento musical abstrato que me fascinava, conforme sua beleza sonora ia me cativando. Sem reflexões lógicas ou quaisquer raciocínios complexos que interpretassem e convertessem situações vivenciais em palavras, estabelecia de forma pessoal e intuitiva paralelos entre a mágica harmonia dos acordes “soltos no ar” e a “harmonia” de quem os cantava ou tocava – para que as harmonias musicais funcionassem ou, melhor, para que a sucessão de seus acordes soasse bela, seria necessário que existissem elos entre pessoas, elos construídos através de compromisso, cooperação e empreendimento individuais e coletivos: eis aí um outro tipo de harmonia que ia me cativando e que também fui percebendo e aprimorando através da convivência, tanto na família quanto nos grupos.

A imbricação de dois fatos que pouco a pouco fui observando (o de que os sons das harmonias e suas estéticas dependem de pessoas e o de que as pessoas se associam motivadas pela busca dessas harmonias e dessas possibilidades de beleza), me motivaria a procurar cada vez mais saberes e vivências, em diferentes espaços e contextos de educação musical. Assim fui me tornando, ao mesmo tempo, músico profissional e “músico amador”, estabelecendo elos entre realidades culturais, as quais são frequentemente hierarquizadas sob uma ótica reducionista que as consideram de maior ou menor importância: o dos “especialistas” e o dos “leigos”; o da escola e o dos contextos

extra-escolares; o dos “eruditos” e o dos “populares” e “folclóricos”; o da “música séria” e o dos outros fenômenos musicais...¹

Em experiências mais recentes, tenho aprendido sobre novas perspectivas e formações musicais semelhantes ou diferentes das que tive, pautadas no conhecimento de histórias de vidas de pessoas que tiveram cedo ou tarde vivências musicais significativas – a partir da infância, da juventude ou da melhor idade.

Na maioria das situações, seja observando realidades de práticas musicais ao meu redor, seja lendo uma biografia, ou seja ainda elaborando um trabalho de pesquisa que contempla aspectos de história de vida, considero famílias e grupos comunitários como berços de formações vivenciais e artísticas na música ou, de outra perspectiva, como agentes motivadores de aprendizagens da arte sonora, especialmente em contextos extra-escolares. Essas aprendizagens configuram-se em conjunturas culturais diferentes, em suas múltiplas formas e práticas sociais. Daí podemos tirar lições em prol de uma educação musical escolar em permanente revitalização, alicerçada não somente sobre processos educativos enraizados nas tradições culturais, mas também no aproveitamento dos potenciais criativos. Em perspectivas engajadas na experiência e no convívio de contextos comunitários que se fazem a partir do cotidiano de práticas musicais positivas e diversas, sobretudo voltadas para processos educativos e humanizadores.

A formulação do tema desta tese convergiu interesses e curiosidades nascentes ao longo de minha formação a algumas experiências que tive mais recentemente, numa ocasião em que era doutorando iniciante. A delimitação foi motivada por um trabalho da disciplina intitulada “Práticas sociais e processos educativos”, da linha de pesquisa de mesmo nome e que, por sua vez, pertence ao Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

O trabalho supra mencionado propunha a escolha de uma prática social na qual deveria me inserir e investigar até o final do primeiro semestre de 2006. No entanto, a escolha foi calcada a partir de um contexto que havia planejado me inserir meses antes,

¹ Os termos foram colocados entre aspas no intuito de ressaltar as frequentes hierarquizações feitas sobre eles quando relacionados às possibilidades de se fazer música. Entre eles, há inclusive conotações pejorativas que portam estereótipos negativos e excludentes sobre fazeres musicais considerados como menos importantes.

em primeira instância apenas por motivos de intervenção profissional, quando fui convidado a atuar como arranjador de um grupo comunitário.

A contextualização do estudo é desenvolvida no Capítulo 1. Ela permite localizar o estudo dentro de compreensões sobre as práticas cotidianas do grupo vocal comunitário, em perspectivas de seu funcionamento prático e de veiculação de saberes. Aí também são apresentados a questão e os objetivos da pesquisa. Em seguida é realizada uma discussão dos conceitos que servem de pressupostos teóricos ao estudo. Compreensões sobre práticas sociais, processos educativos e saber da experiência são aí desenvolvidas. Em seguida são delineadas compreensões sobre alguns desses conceitos aplicados à prática social focalizada, mediante a descrição dos principais pontos do contexto e da trajetória inicial do grupo vocal estudado.

O caminho e os procedimentos metodológicos, configurados na convivência com os integrantes do grupo e no fazer musical conjunto ao longo da coleta de dados, são elementos também explanados no Capítulo 2. As explicações visam proporcionar ao leitor um entendimento sobre os meios utilizados para atender os objetivos propostos para a pesquisa.

Os resultados e a discussão do estudo são desenvolvidos no Capítulo 3. Essa parte do estudo concentra a produção de conhecimento gerado desde os processos de coleta até a análise dos dados. Na intenção de responder a questão de pesquisa, nele são apresentadas as dimensões dos processos educativos no grupo vocal “Entre Amigos”.

Enfim, são apresentadas as Considerações finais, com reflexões a respeito dos resultados obtidos no trabalho.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO E REFERÊNCIAS TEÓRICAS

1.1 REFERÊNCIAS PARA A CARACTERIZAÇÃO DA PRÁTICA VOCAL

As atividades musicais do grupo investigado se dividem em práticas instrumentais e, especialmente, vocais – visto que a grande maioria de seus integrantes participam cantando e, só alguns poucos, tocando. Como o presente trabalho está em grande parte voltado para prática de coro, e sendo que o termo similar mais usado é “coral”, cabem aqui algumas explicações sobre essas palavras.

Consultando Randel (1986), veremos que “chorus” (coro ou coral) é um grupo de cantores e cantoras que juntos ora cantam em uníssono² (em sons de mesma altura³) e ora em linhas melódicas separadas (cujos sons resultam alturas distintas). Conforme Sadie (1994), coral pode ser compreendido como

Grupo de cantores que se apresentam juntos, na distribuição de vozes tradicional [...] Em português, o substantivo também é sinônimo de coro, mas sem uma distinção muito clara no uso das duas palavras; em inglês, a palavra “choir” é usada para os grupos de cantores eclesiais, ou os grupos menores de profissionais, enquanto a palavra “chorus” é preferida para os grupos grandes e seculares (SADIE, 1994, p. 225).

A “distribuição de vozes tradicional” mencionada refere-se a um tipo de formulação de origem europeia,⁴ que categoriza as vozes em grupos de diferentes

² Para Randel (1986, p. 896), o termo “unison” (uníssono) refere-se ao intervalo formado por dois ou mais sons de mesma altura. Na prática musical, coloquialmente pode se referir também à execução simultânea de sons cujos intervalos resultam em uma ou mais oitavas.

³ Segundo Randel (1986, p. 638), o termo “pitch” (altura) refere-se à qualidade percebida de um som em função de sua frequência fundamental que, na física, é indicada pelo número de oscilações por segundo. As notas musicais concebidas na tradição da música ocidental, representadas por nomes diferentes, têm alturas distintas e, portanto, emitidas em diferentes frequências.

⁴ Marsola (2001, p. 34) fazendo menção à literatura sobre classificação de vozes descreve seu uso geral na chamada música erudita (de origem europeia) comparando-a à música popular: a tessitura da primeira costuma ser mais ampla, enquanto o tratamento técnico e interpretativo da segunda é mais livre.

extensões (tessituras⁵), no que se refere ao âmbito de suas alturas (grupos mais agudos de outros mais graves), mas que em outros tipos de classificação também poderia apresentar-nos outras resultantes qualitativas de som vocal produzido pelo aparelho fonador,⁶ como, por exemplo, é o caso das nuances de timbres pessoais (que podem ser aproveitados na composição coletiva), em contrapartida à certa regularidade de timbres conforme a faixa etária predominante no grupo.⁷

Essa distribuição de vozes, conforme a sua extensão, possibilita separá-las em diversos naipes (subgrupos) que compõem o coro.⁸ Frequentemente os corais compõem-se de vozes femininas (sopranos – mais agudas; contraltos – mais graves; e mezo-sopranos – intermediárias entre as duas anteriores) e masculinas, mais graves que as femininas (entre as masculinas, os tenores são as vozes mais agudas; os baixos, as mais graves e os barítonos atuam em “região” intermediária entre os dois naipes anteriores).⁹

Quando reunidos ambos os gêneros num mesmo grupo, o coro é denominado de misto, que é um tipo de formação vocal amplamente difundido. No entanto, corais de vozes exclusivamente masculinas ou femininas também são comuns.

Especificando a situação do grupo vocal “Entre Amigos”, diríamos que se trata de um grupo de vozes misto, ou seja, é composto de vozes masculinas e femininas. No entanto ele não se divide como na condição tradicional, isto é, com quatro a seis naipes, dois ou três para vozes masculinas e outros dois ou três para vozes femininas. O grupo sempre manteve um número superior de integrantes femininas em relação aos masculinos e, por isso, procurou manter as melodias entoadas por estes últimos em uníssono grave (sem dividir em naipes), numa tessitura de barítono,¹⁰ mas em geral com função de baixo¹¹

⁵ Conforme Randel (1986, p. 680) “range” (tessitura) é a abrangência de alturas entre a mais aguda e a mais grave de um instrumento ou voz (mas pode se referir ao âmbito de alturas de uma dada melodia).

⁶ Cf. VILLELA, 1961, p. 57-68.

⁷ Cf. MARSOLA, 2001, p. 36-37.

⁸ Cf. VILLELA, 1961, p. 60-61.

⁹ Cf. MARSOLA, 2001, p. 34-35.

¹⁰ No caso mencionado, a tessitura refere-se ao conjunto de sons cujas alturas são possíveis de serem emitidas por uma voz de barítono – sua tessitura é intermediária entre a do baixo (mais grave) e a do tenor (mais aguda).

¹¹ Ao mencionar “função de baixo”, levou-se em consideração as frequentes práticas musicais cujas estruturas harmônico-melódicas foram construídas por séculos, a partir de tradições artístico-sonoras do ocidente europeu. Por isso, procurou-se expressar a situação mais comum dessa voz que é a de conduzir por sua linha melódica as

ou dobrando em oitava abaixo as melodias cantadas pelas vozes mais agudas, emitidas pelas mulheres. Normalmente acontece o mesmo com as vozes femininas, que também cantam em uníssono (numa melodia igual ou diferente da dos homens), mas dependendo do arranjo vocal as mulheres se dividem em dois naipes, normalmente em contraltos e sopranos (no contexto estudado, estas últimas costumeiramente em tessitura de mezo-soprano).

Apesar de o repertório comportar músicas executadas à capela, no período do estudo o grupo investigado cantou, quase sempre, músicas muitas vezes acompanhadas por violão e piano. Em algumas situações menos frequentes, como nos saraus e festas, algumas músicas foram tocadas por instrumentos musicais tais como acordeom, pequenas percussões, violino, violoncelo e clarineta, sempre em formações variadas. Portanto, foi observado que a despeito de a prática vocal ser essencial, a prática instrumental sempre teve um papel importante e crescente no grupo.

1.2 SABERES DA PRÁTICA VOCAL E INSTRUMENTAL DO GRUPO MUSICAL COMUNITÁRIO – ESPECIALIDADES E CONTEXTOS

Essa separação tradicional em naipes de sopranos, contraltos, tenores e baixos (frequente na maioria dos coros) permite certa praticidade na elaboração de composições e arranjos direcionados aos conjuntos em que a voz tem predominância ou relevância. Essa condição também facilita a adequação e a adaptação de arranjos e composições de um grupo para outro quando os mesmos têm características mais ou menos padronizadas. No entanto é necessário ao educador/a, compositor/a e arranjador/a, considerar os aspectos intersubjetivos, as potencialidades musicais e fisiológicas do grupo a que se destina à elaboração. A clareza sobre quais são os potenciais de percepção de cada pessoa e os limites das vozes trabalhadas no contexto são fatores que favorecem ao elaborador ou à elaboradora uma compreensão de como ordenar os sons não somente dentro de técnicas e tradições estruturadas histórica e socialmente (mediante conceitos como melodia e

notas graves principais que caracterizam os acordes presentes na música, por delimitar suas baixas frequências limites, como a sinalizar sonoramente uma “silhueta” das progressões harmônicas.

harmonia, por exemplo), mas, sobretudo, de como tornar a prática vocal um fazer musical possível, proveitoso e prazeroso, de forma a atender aos anseios pessoais e coletivos da realidade comunitária particular.

Nesse sentido, é necessário considerar também que o espaço vivencial e cotidiano das atividades do grupo estudado é primordialmente domiciliar, ou seja, se processa nas casas de seus participantes.¹² Esse tipo de vivência em que a música é partilhada domiciliarmente guarda inúmeros exemplos na história, muitos dos quais a serem desvelados, fatos que demonstram como a elaboração artística se processa não só individualmente, mas também coletivamente, e como esses tipos de elaboração vêm e vão influenciando uns aos outros. Formam-se nesses contextos ambientações cujos processos educativos incluem coisas relativas não somente à música, mas também a ideias, valores e crenças.

A família de Johann Sebastian Bach, por exemplo, contava com inúmeros músicos profissionais que por vezes se reuniam para tocar juntos numa e noutra celebração. Nesses momentos seus tios, primos, esposa e filhos trocavam saberes musicais, principalmente por meio da prática instrumental, improvisando cada um à sua maneira a partir de uma melodia proposta por um de seus integrantes. No cotidiano familiar do músico alemão também havia momentos em que todos tocavam ou cantavam juntos, principalmente após as refeições (BACH, 1988; GEIRINGER, 1985). Nesse meio a música e os encontros se integravam ao dia a dia de cada um e a vida comum era então fortalecida em unidade por intermédio desse tipo de confraternização.

Outra citação de conhecimento público, que tem um sentido de exemplificar esse tipo de compartilhamento de saberes musicais tecidos num tempo e num espaço delimitado, mas num contexto histórico e geográfico bem distinto do primeiro, nos remete a um momento importante da música brasileira.

Segundo Castro (1990), antes mesmo de se tornar conhecida, a Bossa Nova teve seus primeiros dias marcados por encontros de jovens músicos no Rio de Janeiro, a partir

¹² Como será descrito e analisado posteriormente neste trabalho, não obstante a prática musical ser domiciliar, desse ambiente o grupo parte para espaços públicos, onde seus integrantes podem eventualmente compartilhar sua vivência com outros.

do final dos anos 1950. A maior parte dos encontros se realizava nos apartamentos onde residiam, sendo que as primeiras ideias e composições foram naquele momento conhecidas somente por seus integrantes, familiares e amigos, nesse ambiente ainda desprezioso e circunscrito, onde se sentiam à vontade para tocar e cantar suas obras de criação.

As canções iam sendo elaboradas ou individualmente ou em parceria; e as peças musicais apresentadas iam servindo de estímulo e referência estética para os demais, que poucos dias depois traziam suas novas criações influenciadas pelas músicas anteriormente apreciadas. Tudo isso transcorria espontaneamente e sem pretensões, pois essencialmente todos eram amigos que queriam apenas se encontrar para conversas, trocas de ideias, discussão das predileções, e para a fruição das novas tendências artísticas e das próprias invenções musicais e poéticas.

Russell (2006) faz um estudo que compreende parte de sua própria formação musical familiar em experiências que propiciaram a construção de uma identidade musical. Essa reflexão serve como ponto de partida para seu entendimento sobre fenômenos observados em outras culturas que não a dela. Entre os contextos que vivenciou, a autora canadense discorre sobre como se desenvolvem as habilidades e práticas comunitárias de canto numa aldeia nas Ilhas Fiji e como o ser cantor ou cantora é uma perspectiva que está intimamente relacionada à construção da identidade fijiana. Para ela, um ponto comum nas culturas que investigou é consoante à teoria de Wenger (apud RUSSELL, 2006, p. 9), que afirma que “o objetivo da aprendizagem é vivenciar o mundo e engajar-se com ele de forma significativa”, perspectiva concordante à de Fiori (1986) e (FREIRE, 1987; 2001), autores que serão mencionados neste estudo.

Tomando esse tipo de caso como ponto de partida, em circunstâncias semelhantes às dos exemplos supracitados (de contextos cujas práticas se constroem interativamente, em culturas distintas nos diferentes tempos e espaços onde ocorrem, mas com muitos aspectos imbricados entre si), é possível observar certa frequência de episódios em histórias do passado e na atualidade, nos quais grupos reúnem pessoas para cantar e tocar dentro do alcance e da capacidade de cada um de seus integrantes e mediante funções sociais que se fazem presentes e são significativas no contexto, no cotidiano e na

convivência em sociedade. Nesses casos há coerência no modo de existir coletivamente, tanto no agir quanto no refletir, tanto nas elaborações singulares quanto nas trocas de saberes. Há aspectos que permitem o diálogo entre modos de ser, que são particulares e plurais.

A práxis resultante das trocas de saberes proporcionados pela convivência entre os participantes de um grupo comunitário encontra-se intrincada e imersa nas relações humanas envolventes, significadoras da realidade cotidiana e por isso integra-se a vida. Essa ação fundada na reflexão e vice-versa tornam-se transformadoras, à medida que seus integrantes caminhem juntos em comunhão, num processo de recíproca educação contínua rumo a sonhadas mudanças, a intencionadas superações, ao aumento da estima e do respeito ao semelhante e à construção de uma identidade própria.

O coral, como instrumento dinâmico do fenômeno social que está em constante transformação, busca sempre uma identidade com valores humanos significativos: valorização da própria identidade, valorização da individualidade do outro e o respeito às relações interpessoais (MATHIAS, 1986, p. 22).

1.3 SITUAÇÃO DO ESTUDO, PROBLEMATIZAÇÃO E OBJETIVOS

A arte sonora está por toda parte, em contextos dos mais diversos e com significações múltiplas para os seres humanos. Mas, mesmo imersos numa realidade que nos seja comum, ainda assim percebemos diferentemente as coisas que nos rodeiam. Por este mesmo motivo, há muito não se pode sustentar a ideia de unicidade nas artes ou de uma cultura musical superior às demais, como outrora e por séculos se fez de culturas colonizadoras para as colonizadas.

A consciência humana atual, que com as novas tecnologias experimenta contatos cada vez mais frequentes com o insólito, com o diferente, nutre-se da multiplicidade das ideias e de maneiras de ser e existir na sociedade. As inúmeras possibilidades de captar realidades e de inventar novas outras são denotadas pluralmente pela diversidade vivencial do ser humano, em seus aspectos singulares e coletivos, o que o faz, ao mesmo tempo, um ser dialógico pertencente e promovedor de cultura – que é influenciado por ela, mas é capaz de transformá-la.

O aspecto pluridimensional da experiência vivenciada na cultura tem sido foco de atenção nos estudos voltados para as ciências humanas, muitas vezes tendo como justificativa e fim alicerçar ações voltadas para a conscientização cidadã, para a compreensão das diferenças e para ampliar as possibilidades de formação humana em geral. De forma semelhante, a educação e a educação musical também têm contemplado esses aspectos, captando realidades subjacentes de comunidades antes sem evidência e apontando novas possibilidades para inovar e revitalizar as pedagogias escolares desse e de outros campos de conhecimento e prática.

O presente estudo pauta-se nesse sentido de apreender uma realidade particular e torná-la evidente, a fim de que seus atributos sejam cogitados como processos educativos viáveis para outros contextos, sejam eles escolares ou não escolares. Assim, pretende-se que desses mundos singulares sejam recolhidas alternativas que propiciem educar-se musicalmente, tanto em outros grupos de características semelhantes quanto em práticas musicais inseridas nos universos escolares.

Os saberes musicais aqui investigados são decorrentes de uma realidade específica localizada num tempo e espaço próprios. Parte-se da suposição de que no grupo vocal estudado há significados relevantes construídos e partilhados singularmente em sua vivência cotidiana e comunitária, por meio da interação de práticas musicais, valores e crenças próprias de seu contexto.

Tal suposição nasce da crença de que as manifestações musicais se realizam em diferentes maneiras nos diversos contextos culturais existentes. Situadas histórica e geograficamente elas têm se constituído por meio de relações sociais e intersubjetivas, no dia a dia, nos fazeres individuais e coletivos significados em suas realidades intrínsecas.

Para Kleber (2006, p. 31),

[...] cada tradição musical, cada cultura musical, cada maneira distinta de se fazer música coletivamente e individualmente, constitui-se em torno das necessidades de seus participantes se afirmarem, explorarem e imprimirem o sentido musical mediatizado pelos relacionamentos construídos.

As necessidades, sentidos musicais e relacionamentos são elementos focalizados neste estudo, no intuito de se descobrir como estes são construídos e significados nas

perspectivas dos atores sociais envolvidos. Para se alcançar tal descoberta, inclui-se em seu processo a percepção do pesquisador imerso no ambiente humano particular onde as interações ocorrem.

A partir das primeiras observações do trabalho exploratório, aliadas às reflexões anteriormente explanadas, configurou-se a seguinte questão no intuito de orientar o trabalho de pesquisa: quais são os processos educativos decorrentes das trocas de saberes musicais do grupo vocal “Entre Amigos”? Para isso foi necessário entender o que se aprende e o que se ensina no grupo, como se articulam as trocas de saberes musicais e como são elaborados novos aprendizados condizentes às necessidades estéticas e funcionais de seus participantes.

Os objetivos gerais derivados da questão assim estão formulados: olhar, descrever e compreender os processos educativos desenvolvidos entre os sujeitos do grupo vocal “Entre Amigos”. No intuito de alcançar esses alvos, foram formulados objetivos específicos com o fim de pontuar aspectos principais para a pesquisa:

- descrever e desenvolver reflexões concernentes às relações estabelecidas entre os participantes do grupo vocal “Entre Amigos” da cidade de Leme, no interior do Estado de São Paulo;
- descrever e desenvolver reflexões relativas aos saberes e experiências compartilhados e construídos pelo grupo vocal.

Com a finalidade de responder à questão de pesquisa e atender aos seus objetivos, o próximo capítulo dedica-se à apresentação dos principais conceitos que alicerçam o presente trabalho.

1.4 ACERCA DE PRÁTICAS SOCIAIS

Práticas sociais são configuradas no dia a dia do ser humano, por meio da influência mútua e frequente entre indivíduos. Essa interação produz tipos de experiência vivencial que vão se traduzindo em aprendizagens de múltiplas características, coisa que, conforme Dussel (1982, p. 153), pode ser percebida e pensada a partir de um olhar

filosófico sobre a “relação face-a-face do pai-filho, mestre-discípulo, médico-psicólogo-doente, filósofo-não-filósofo, político-cidadão, etc.”. Essas relações, uma vez caracterizadas pela proximidade e importância existencial dos indivíduos participantes, encontram-se convertidas em práticas do cotidiano pautadas, por exemplo, em relações de dependência e disciplina (calcadas na autoridade), ou em relações promovedoras de liberdade e invenção (DUSSEL, 1982).

Ao investigar uma dada situação coletiva, voltada para a observação da convivência entre pessoas, uma possibilidade é que de início partamos em busca de um entendimento que contemple a multiplicidade e a amplitude da expressão *práticas sociais*, ou seja, que dê conta de sua significação geral. Elaborar um construto no sentido de que o mesmo sirva para traduzir um todo composto de situações diversas advindas de uma sociedade multicultural, situações estas de realizações coletivas cada qual com suas características próprias, constitui-se uma tarefa no mínimo pretensiosa e reducionista.

Respeitando as limitações de tal tarefa, tomemos como ponto de partida a seguinte concepção geral, para depois delimitarmos significados em direção ao estudo em foco. Nesse sentido, consideramos, então, “práticas sociais” como:

[...] relações que se estabelecem entre pessoas, pessoas e comunidades nas quais se inserem, pessoas e grupos, grupos entre si, grupos e sociedade mais ampla, num contexto histórico de nação e, notadamente em nossos dias, de relações entre nações (OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY; 2009, p. 5)

As relações entre pessoas é a ideia comum nas diversas possibilidades apresentadas no conceito, sejam elas harmoniosas ou conflituosas. Em quaisquer das condições relacionais indicadas podemos supor a existência de situações que envolvem grupos e pessoas: em posições convergentes ou divergentes; em momentos de harmonia ou conflito; em relações mediadas ou não pelo diálogo.

Em vista de seus objetivos, mas também da frequência de relações positivas ou negativas existentes na convivência entre indivíduos, as práticas sociais tendem ao desenvolvimento de processos de humanização ou de desumanização. No entendimento de Oliveira; Silva; Gonçalves Junior; Montrone; Joly (2009), elas tanto podem enraizar quanto desenraizar. Para Bornheim (1987 apud OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY, 2009, p. 4), “o enraizamento parte e busca manter vivas

as tradições, entendidas como as referências primeiras que sustentam visões de mundo e permitem que sejam refeitas, sem abandonar sua origem”. Já o desenraizamento “expropria seres humanos [...] [e] impõe papéis sociais adversos” (WEIL, 1979; HALL, 2003 apud OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY, 2009, p. 4).

A distinção desses dois processos nos conduz a uma reflexão do que seja humanizador e desumanizador numa prática social. Ambas as possibilidades interferem na condição de ser no mundo. O enraizamento oferece condições humanizadoras que tendem a alicerçar processos identitários, vinculando subjetividade e cultura de origem. Na perspectiva de ser no mundo e com o mundo de raízes espaço-temporais (FREIRE, 1974), entendemos que nesse caso o indivíduo encontra-se intimamente associado à realidade concreta de seu entorno, não somente está sob sua influência mas interfere sobre ela. A partir de sua vivência com outros, num contexto situado histórica e geograficamente, é possível que ele desenvolva sua práxis por meio de processos criativos e dialógicos. Em contrapartida percebemos que a condição contrária, a de não ser com o mundo, está associada à existência de processos não dialógicos e desumanizadores, numa perspectiva de uns sobre os outros, em situações de opressão em que pessoas são destituídas da possibilidade de criar o mundo.

Levando-se em consideração essas possibilidades de interações e tendo em vista estabelecer referências para práticas sociais humanizadoras (supondo de antemão a predominância dessa positividade no grupo investigado), observamos que estas visam objetivos tais como:

[...] repassar conhecimentos, valores, tradições e posturas diante da vida; suprir necessidades de [...] manutenção simbólica de pessoas, grupo ou comunidade; [...] propor e/ou executar transformações na estrutura social; [...] buscar reconhecimento, respeito, valorização das culturas e da participação de grupos sociais [...] marginalizados pela sociedade; pensar, refletir e executar ações (OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY, 2009, p. 5).

Esses e outros objetivos aqui não explicitados, mas elaborados na mesma direção, visam à transformação de realidades, convertendo as que produzem relações de exclusão, opressão, discriminações e toda sorte de injustiças e de negação da condição de ser no mundo, em uma realidade mais humana e justa ao garantir “direitos e tratamento diverso para diferentes condições, circunstâncias” (SILVA; ARAÚJO-OLIVEIRA apud OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY, 2009, p. 3).

Transformação, nesse sentido, é possível de se buscar, desde que se processe no *continuum* de relações pautadas em intersubjetividade dialógica e criativa. A possibilidade de se lançar esperançosamente a uma realidade inovada, melhorando-a criticamente no educar-se, parte do pressuposto de que “os homens e as mulheres podem criar um mundo que seja menos discriminatório e mais humano” (FREIRE, 2001, p. 68).

1.5 PROCESSOS EDUCATIVOS EM PRÁTICAS SOCIAIS

Para Dussel (1982, p. 157), os processos educativos se dão desde a infância na imersão de uma cultura – “totalidade simbólica de um povo”, mas também nas contradições de uma identidade dividida, firmada em raízes históricas de forças contrárias. Nos dias atuais, tais forças influenciam a realidade e o entendimento que temos sobre ela. Ao mesmo tempo construímos compreensões que desvendam e problematizam as desigualdades e discriminações existentes, mas que também possibilitam a criação de uma realidade modificada, mais humana e justa, voltada para uma existência mais colaborativa entre seres humanos. Para isso, a construção de uma consciência voltada para a transformação nos remete a revisar constantemente os significados que empregamos a existência, a interação e às diferentes identidades culturais.

Para Fiori (1986, p. 5), “a comunicação das consciências supõe um mundo comum” e essa condição de dinâmica constante, presente nas relações entre pessoas, dá sentido à existência do mundo e da própria consciência que vai se construindo a partir da percepção singular e da troca das percepções em coletividade, ou seja, num *continuum* de construção de saberes que se faz e refaz por meio de práticas sociais. Através da subjetividade significadora do mundo e da intersubjetividade presente nessas relações entre pessoas, o universo é conhecido e compõe-se de sentido existencial, plural, mutável e relativo.

É nesse sentido que educação e conscientização “se implicam mutuamente” (FIORI, 1986, p. 3), pois a conscientização é o “retomar reflexivo do movimento da constituição da consciência como existência”, o que aponta a presença de existências

exteriores e a intersubjetividade¹³ necessária para a construção de um sujeito social (ou de um mundo comum entre sujeitos singulares). Em algum sentido podemos dizer que o sujeito é consciência, pois se faz e se entende como tal através de seu refletir e agir. Tem em suas mãos a possibilidade de protagonizar sua história, de transformar o mundo. De outra forma estará rendido às “manipulações que desconfirmam os seres humanos enquanto tais” (FREIRE, 2001, p. 68).

Para Fiori (1986, p. 4) “juntos, consciência e mundo, ganham realidade. Um não se perde no outro, perdendo sua identidade: identificam-se, um através do outro”. Há um jogo dialético entre essas duas unidades que, mesmo unas, coesas, são construídas e significadas como duais. Afinal, “o adentramento em nós mesmos supõe uma volta pelo mundo” e isto se dá através de formas de percepção, de uma construção imaginária que interliga interioridade com exterioridade e o próprio ser com a presença do outro.

A consciência que continuamente se constrói numa rede de relações sociais nos permite significar o mundo em aprendizagens permutadas. Por meio delas, uns com os outros estamos constantemente habilitando um novo olhar no sentido de compreender a realidade em que vivemos e como nos apropriamos dela. Para tanto, entendemos que nos processos educativos aprendem-se coisas tais como valores, tradições, posições e posturas diante da vida (OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY; 2009), através da experiência partilhada no convívio entre pessoas, seja em práticas sociais harmoniosas, seja em conflituosas.

Comparativamente, as práticas sociais cujas relações se fazem em comunhão se prestam melhor ao desenvolvimento de processos educativos, os quais vão se tornando plenos na medida em que se distanciam da perspectiva depositária de conteúdos (em “ensinamentos” que partem unilateralmente do educador para o educando), em direção à busca de uma situação em que a dicotomia educador-educandos seja superada, dando lugar a uma relação horizontal em que os envolvidos na ação pedagógica estejam engajados em educar-se entre si, “em comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p. 69).

¹³ Ou comunicação das consciências ou ainda comunhão (FIORI, 1986, p. 5-7).

No plano da intersubjetividade, a prática relacional possibilita aos sujeitos da relação a produção de interconhecimentos, construções conjuntas de saberes que compõem sentidos ao mundo. Ao se articular com ele, o indivíduo desenvolve “indicadores culturais que o capacitem [a entendê-lo] de modo a atuar sobre ele e transformá-lo” (FREIRE, 2001, p. 68). Nessa perspectiva, o ato de educar-se e a construção de identidades próprias tornam-se fatores articulados que visam ao desenvolvimento de uma ética social construída em comunhão. Por ela busca-se superar obstáculos definidos coletivamente e tal busca inicia-se na problematização conjunta e contextual de uma realidade comungada e vivida concretamente junto aos semelhantes. Há um sentido de existência partilhada que se alimenta da esperança por mudar a realidade. Tal mudança é intencionada vivencialmente por sujeitos sociais situados num tempo e espaço próprios.

Os processos educativos trilhados na elaboração da identidade têm o poder de produzir sentido crítico ao indivíduo, instrumentalizando-o na construção de sua própria cidadania. Neste sentido esses processos se fazem através da consciência, ao significar o mundo e as coisas do mundo e se fazem através da conscientização, como opção pelo ser humano (FIORI, 1986).

É necessário que nunca se percam de vista os porquês da aprendizagem, para quem ela serve e quais são os seus métodos. O compromisso proporcionado por uma conscientização que se constrói na partilha dos saberes pode delimitar então os procedimentos pedagógicos e os conteúdos naquilo que se pode educar contextualmente, ou seja, naquilo que faz sentido para a existência pessoal e coletiva – para que não se viva em função de interesses alienígenas, mas com a significação identitária profunda, da contínua busca de ser mais.

Engajar-se em processos educativos comunitários exige compromisso social, coisa coletiva realizável através de reflexão e de práxis voltadas para a transformação da sociedade. Ambas permitem captar o sentido último do processo de conscientização, tendo como ponto de chegada ao ser humano a constituição de sua humanidade (FIORI, 1986).

1.6 CONCEPÇÕES SOBRE O SABER DA EXPERIÊNCIA

Conforme Larrosa Bondía (2002, p. 27) a experiência produz um saber singular, não se repete da mesma maneira de um sujeito para outro, tal qual um acontecimento que pode ser comum a duas ou mais pessoas, pois “a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece” – é necessário vivenciar e refletir sobre os fatos vividos, pois a experiência não se elabora pela simples junção de informações descontextualizadas, mas precisa se converter em formação significada na própria existência.

Para Merleau-Ponty (1994, p. 498), o sujeito apreende relações existentes ao seu redor para, através de sua percepção, inventar as coisas que vê. Ele tem como ponto de partida a si mesmo para significar os objetos com os quais tem contato por meio dos sentidos. Através da delimitação entre sua interioridade e sua exterioridade ele consegue configurar representações existentes no mundo em que vive, de sua própria existência a existência do outro, além das implicações intersubjetivas que corroboram a construção de um Eu em sua totalidade do ser. De outra forma, como nos diz o autor, “se eu não tenho exterior, os outros não têm interior”.

Num primeiro instante de contato com um acontecimento só é possível percebê-lo de forma particular e superficial sobre o que se passa para somente depois desse movimento inicial haver possibilidade de troca. O saber da experiência se faz num ciclo mais complexo, pois depende de uma construção que requer sair constantemente do refletir para o agir e vice-versa, sobretudo quando se busca dar “sentido ao que somos e o que nos acontece” (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 21).

Esse é um processo que requer tempo de maturação, artigo cada vez mais raro e desvalorizado por uma sociedade condicionada em lógicas e mitos que são produzidos e re-produzidos através dos meios de produção e de práticas sociais alienantes. Nesse patamar redutor da realidade, a quantidade e velocidade da informação são supervalorizadas. Sua massificação se opõe à profundidade e complexidade das questões sociais que envolvem e entremeiam as vidas humanas e cuja compreensão requer uma construção contínua: a conscientização do que somos e o que nos acontece.

Com a intenção de promover uma compreensão da prática social focalizada no estudo, em seguida será apresentado um breve histórico do grupo vocal investigado. Sua trajetória inicial nos permite perceber alguns dos principais motivos de sua existência e como se configura o seu espaço de atuação. Nele, a experiência é construída e compartilhada em processos educativos que visam diferentes âmbitos de formação humana e artística.

1.7 GÊNESE DO GRUPO VOCAL E DE SUAS METAS – DOS OBJETIVOS ÀS PRIMEIRAS REALIZAÇÕES

Antes da formação do grupo vocal “Entre Amigos”, até o final de dezembro de 2005, as pessoas que viriam a se tornar seus integrantes tinham um convívio cordial cultivado por um longo tempo de suas vidas e já se reuniam há muitos anos para saírem juntas, para cearem e conversarem. Com isso, “fortaleciam uma amizade que perdurava desde o tempo de juventude”.¹⁴ No entanto, conforme depoimentos dos integrantes,¹⁵ nesse período anterior à formação do conjunto musical a maioria dos encontros eram feitos separadamente por dois agrupamentos distintos de pessoas.

No final de 2005, Paulo teve a ideia de juntar todas essas pessoas para formarem um grupo voltado para atividades musicais, solicitando a Ilza que o coordenasse. Desta forma, com o surgimento do conjunto em janeiro de 2006, aqueles dois pequenos grupos se fundiram num maior.²⁹ Desde então, a música passou a ser um novo ponto de interlocução entre aquelas pessoas, o para uma nova maneira de agir e pensar comunitariamente.

Desde o começo, os propósitos do grupo nascente não se restringiam a um fazer estritamente musical, mas, ao contrário disso, eles estavam vinculados a outros âmbitos da vida total, pois se direcionavam também à memória afetiva de seus integrantes, bem como a uma maior efetivação de seus potenciais humanos de comunhão, solidariedade e

¹⁴ Cf. JOLY, 2009, p. 112.

¹⁵ Esses depoimentos foram coletados, respectivamente, nos dias 10 e 17/06/06. Eles podem ser vistos nos trechos de diários de campo *DC III – 16* e *DC IV – 2*, no Apêndice Q.

convívio. Segundo Joly (2009), em um artigo direcionado a esse mesmo contexto, os objetivos do grupo comunitário podem ser assim entendidos:

1. Objetivos de caráter que visavam desenvolver um conhecimento musical através do canto, construindo um repertório que resgatasse músicas significativas para cada uma das pessoas. A memória afetiva de cada uma das pessoas em relação à música foi considerada para a escolha do repertório a ser desenvolvido pelo grupo. Músicas que já tinham cantado durante a juventude, músicas que o grupo tinha compartilhado em momentos significativos, músicas que tinham tocado a época de um ou outro participante. 2. Objetivos que se voltavam para o desenvolvimento humano do grupo, pensando na construção de um projeto que juntasse pessoas em encontros semanais que pudessem ampliar ainda mais suas possibilidades de crescimento humano do grupo, fortalecendo as amizades e criando espaços de convívio nos quais as pessoas se conhecessem melhor e com isso umas dessem melhor suporte afetivo e emocional para outras (JOLY, 2009, p. 113).

Essas metas previamente traçadas foram se concretizando pouco a pouco na prática. Mesmo no início da existência do grupo algumas delas já podiam ser observadas nas ações de seus integrantes: por meio de encontros semanais, onde todos podiam conversar, comer juntos e ensaiar, o desenvolvimento musical se pautou essencialmente na prática do canto¹⁶ (que era a prática musical que requeria a participação mais abrangente de todos e todas); a escolha de repertório se baseou nos significados pessoais que cada integrante tinha sobre as canções indicadas;¹⁷ instaurou-se um processo de maior aproximação entre as pessoas, em termos de estabelecimento de novos laços de união e de crescimento afetivo; já tinham em mente a visita a instituições humanitárias, com o fim de contribuir com suporte afetivo e emocional para outras pessoas.

Como é possível observar a seguir, os objetivos relatados por Paulo são focalizados em procedimentos específicos, em ações concretas, mais pontuais e relativas à prática.¹⁸

Para esse mentor do “Entre Amigos”:

O grupo é formado por amigos queridos que definiram três objetivos enquanto grupo de canto: 1) gravar um CD com músicas que marcaram suas vidas; 2) incrementar o número de encontros de seus integrantes para poder curtir mais

¹⁶ A despeito disso, já havia prática instrumental desde o início.

¹⁷ Nos primeiros meses de existência do “Entre Amigos”, no entanto, havia poucos arranjos para as canções escolhidas. Nesse primeiro momento, a prof. Ilza, regente do grupo, ainda os estava “garimpando”, procurando elaborações que coincidisse com os temas indicados pelos seus integrantes.

¹⁸ Por outro lado, estes últimos podem ser entendidos como componentes daqueles anteriormente mencionados, que são mais abrangentes.

vezes suas relações de amizade e, 3) trazer com mais constância, para perto deles, a amiga e maestrina Ilza Zenker Joly.¹⁹

Como complemento, e ainda voltado para a exposição de procedimentos pontuais e específicos, Paulo ainda faz menção a um objetivo não explicitado em primeira instância (mas somente alguns meses após o surgimento do grupo), um propósito pessoal e de caráter afetivo – relativo à sua irmã, Rosane, que se tornou uma das integrantes do “Entre Amigos”.

Uma das razões que não fica muito aparente aqui também [é que] minha irmã tem passado por uma enfermidade [...] [mas] felizmente ela está muito bem. Ela adora cantar, mas não estava cantando. Ela saiu do coral municipal daqui [de Leme] [...] Era também um propósito escondido meu em trazer para ela uma motivação a mais, uma atividade a mais.²⁰

Mesmo na proposição de ações mais específicas, os objetivos apontados por Paulo se reportam àqueles evidenciados pela maestrina, ou seja, ora são voltados para o desenvolvimento musical e ora para o crescimento humano. Esses dois parâmetros imbricados no contexto nos indicam entendimentos sobre motivações pessoais e coletivas nas realizações do grupo, sua história inicial e sua realidade intrínseca no que diz respeito ao espaço de convivência, às interações e aos saberes compartilhados – itens que serão pormenorizados nos próximos tópicos.

Nos primeiros quatro meses de sua existência as atividades do “Entre Amigos” se restringiam aos encontros semanais nas casas de seus integrantes, principalmente na de Solange e Paulo. Mesmo tendo sido curto, esse período de tempo serviu para efetivar uma maior aproximação das pessoas e fortalecer a amizade entre elas.²¹

Como é possível atestar pelos depoimentos,²² a primeira apresentação ocorrida no abrigo de idosos “São Vicente de Paula”, na cidade de Leme,²³ serviu como o fechamento de um primeiro ciclo do recém criado conjunto. Foi um evento importante no histórico inicial do grupo, pois ocorreu num contexto distinto daquele no qual até então os

¹⁹ Veja em *DC II – 2*, no Apêndice Q.

²⁰ Veja em *DC IV – 4*, no Apêndice Q.

²¹ Veja em *DC XII – 4*, no Apêndice Q.

²² Esses depoimentos foram coletados logo após a referida apresentação, em entrevistas (uma realizada no dia dez de junho de 2006 e a outra no dia dezessete do mesmo mês e ano) e em conversas casuais com o grupo – conversas essas anotadas em diário de campo.

²³ Veja em *DC II – 1*, no Apêndice Q.

coralistas haviam vivenciado os encontros e ensaios semanais. A partir desse momento, seus integrantes puderam se deparar com a verdadeira natureza do trabalho que tinham nas mãos. Tal experiência contribuiu para confirmar as metas preestabelecidas para o “Entre Amigos”. Desde então, o grupo passou a cantar e tocar em espaços públicos,³⁸ especialmente para crianças e idosos em instituições de abrigo.

A partir do segundo semestre até a época do Natal de 2006, a regente promoveu a junção de grupos instrumentais que acompanharam o “Entre Amigos” para apresentações conjuntas nesses locais. Ao longo desse tempo, ela convocou principalmente instrumentistas da Camerata Vivace,²⁴ da UFSCar,²⁵ para dar suporte aos cantores e cantoras.

Num período posterior, em 2007, o grupo promoveu saraus nas casas de alguns de seus integrantes e com isso outras pessoas começaram a participar de suas atividades, tocando e cantando nesses eventos.²⁶ Com esse novo tipo de experiência o grupo amplia sua atuação musical e humana, especialmente no cenário da cidade de Leme, envolvendo outras pessoas além das que já o integram. Por meio de fazeres musicais e das interações, o “Entre Amigos” criou novos espaços de convívio e com isso a repercussão de seu trabalho se estendeu a outras pessoas.

Fazendo uma reflexão sobre a trajetória inicial do grupo vocal, unindo os pontos de sua atuação e reflexão, entendemos que uma de suas principais características reside nas trocas de saberes musicais. Na esteira do pensamento de Oliveira; Silva; Gonçalves Junior; Montrone e Joly (2009), perceberemos assim, pois desde a sua formação o “Entre Amigos” tem atendido a propósitos tais como o desenvolvimento de conhecimentos, valores e tradições, permitindo um processo de revitalização e valorização da realidade cultural de seu contexto e promovendo a interação e a participação de pessoas envolvidas em seu trabalho e atuação.

Assim como nos muitos campos de atuação humana, a experiência construída no fazer musical em coletividade, seja em contexto escolar, profissional ou comunitário,

²⁴ Veja em *DC VIII, DC XI – I e DC XIX – I*, no Apêndice Q.

²⁵ Universidade Federal de São Carlos.

²⁶ Veja em *DC XIII, DC XIV e DC XVII – I*, no Apêndice Q.

torna-se significativa à medida que seus participantes convivem num mesmo espaço e em reciprocidade uns com os outros, a fim de delimitar seus problemas no contexto, na discussão e no entendimento sobre suas realidades concretas, para motivar-se a alcançar suas expectativas, objetivar suas ações no sentido de vencer desafios e mover-se em direção à transformação social por meio de processos educativos.

A união de seres humanos, estimulada por uma busca colaborativa de ser mais, é possível quando pessoas se engajam numa causa comum na qual firmam suas metas e identidades. Na vivência musical comunitária do “Entre Amigos”, possibilidades múltiplas permeiam o espaço partilhado: acolhimento, a amizade e o afeto se juntam às perspectivas estéticas pessoais e coletivas de seus participantes. Com isso, a música adquire e se refaz em significados próprios para o meio. É denotada no universo particular e mediante as identidades ali presentes.

Com a finalidade de responder à questão de pesquisa e atender aos seus objetivos gerais, o próximo capítulo dedica-se à apresentação do percurso metodológico, incluindo os seus procedimentos de coleta e análise.

2 MÉTODO

Neste capítulo, apresenta-se o caminho metodológico adotado para a pesquisa, com o qual se procurou compreender os processos educativos desenvolvidos entre os sujeitos do grupo vocal “Entre Amigos”. Todo o percurso, bem como os procedimentos metodológicos decorrentes, foi delineado na convivência com os integrantes do grupo e no fazer musical conjunto ao longo da coleta de dados.

Na observação de Deslandes; Cruz Neto e Minayo (1994), o/a cientista em busca de um interesse que o/a identifica precisa, num primeiro momento, questionar. Isso permitirá que ultrapasse o limite da descoberta e, enfim, em diálogo com a realidade na qual vive, produza conhecimento. Nesse mesmo sentido, o presente trabalho surge de uma vontade, de uma busca de conhecimento de uma realidade que, para mim, é em parte familiar e em outra desconhecida. A curiosidade sobre a riqueza da vida de um grupo comunitário parte dessa experiência relativa à minha própria história de vida, tal como relatei no início desse estudo. Partiu de uma memória sobre os grupos dos quais fui integrante, uma memória que se reestabelece a cada momento por meio de ressignificações, que se reconstrói ao longo da trajetória de existência e que compreende meus papéis como educador, músico e pesquisador.

A curiosidade mais recente, relativa ao objeto da pesquisa, surgiu no próprio contato e na convivência com os sujeitos no campo de pesquisa. Compreender como se desenvolvem os processos educativos que ocorrem na interação dos integrantes do grupo vocal “Entre Amigos” e quais fatores permitem e interferem nesses processos constituiu-se o meu alvo de interesse e descoberta à medida em que fui percebendo a sua existência elementos no contexto.

Para isso, com o fim de observar os fenômenos educativos e participar da vida comunitária do grupo, imergi em seu contexto de prática musical e convivência. Os diários de campo e entrevistas serviram de instrumentos para a efetivação desse processo de investigação de estilo participativo, que envolveu reconstruções da história social. Concordante à perspectiva de Deslandes (1994), o processo requereu uma relação face a

face do observador com os observados. Como observador participante pude, ao mesmo tempo, modificar e ser modificado pelo contexto.

Na convivência, desenvolvi a percepção dos modos de existir de cada integrante do grupo e de todos e todas em comunidade. Foi possível apreender

um repertório [...] de vozes de “outros”, [...] um conjunto de visões e de versões que são, ao mesmo tempo, o que se sente e pensa cada pessoa individualmente, e o que o coletivo de uma voz comum fala e traduz como um pensar sobre o viver em comunidade e dentro de uma cultura (BRANDÃO, 2003, p. 141).

Para a inserção e coleta dos dados, segue uma explicação sobre as fases do trabalho de campo.

2.1 ETAPAS DO TRABALHO

Por esse intervalo de tempo, os diferentes estágios do trabalho de campo podem ser assim resumidos:

1^a) **Aproximação:** consiste na primeira etapa, na qual o pesquisador foi até o campo de pesquisa a fim de iniciar um primeiro contato com os participantes. Para esse primeiro momento, assim como no decorrer de toda a pesquisa, as ações educativas foram discutidas com os sujeitos da pesquisa, proporcionando uma maior cooperação entre pesquisador e participantes da investigação. Essa etapa pode ser delimitada como tendo ocorrido no primeiro encontro, em que o pesquisador esteve presente, no dia 8/4/2006. Apesar disso, ainda há uma continuidade no processo de aproximação, o que ocorre nos encontros subsequentes, especialmente no segundo, em que estive presente, no dia 10/6/2006.²⁷

2^a) **Observação dos participantes do grupo musical:** nesta etapa acompanhei presencialmente a atuação dos participantes durante os diversos encontros proporcionados, quer tenham sido em ensaios, ou em apresentações, festas e saraus. Fotografias e filmagens serviram como instrumentos auxiliares para a observação e análise dos processos educativos e interativos presentes no grupo musical.

²⁷ Esses e os outros eventos relativos a esses estágios podem ser visualizados nos Quadros do Apêndice P, no final deste estudo.

3^a) **Entrevista:**²⁸ concomitante à observação anteriormente descrita, especialmente na fase inicial de coleta, foram realizadas duas entrevistas semiestruturadas nos dias 10 e 17/06/2006,²⁹ com a finalidade de apreender as concepções, conhecimentos e experiências dos entrevistados, em relação à participação do grupo comunitário. Em algumas ocasiões posteriores, algumas perguntas foram feitas em conversas e por e-mails,³⁰ para obter informações complementares não conseguidas anteriormente pelos outros meios.

As etapas de coleta de dados podem ser assim entendidas. No entanto, não se desenvolveram numa sequência contínua, mas em situações estanques e em períodos separados, uma após a outra. Ao contrário disso, muitas vezes alguns de seus elementos (anteriormente descritos) se sobrepuseram ou se inverteram. Portanto, essa redução em três fases é evidentemente esquemática. O esquema foi elaborado com o propósito de facilitar ao leitor compreensões sobre os procedimentos de coleta de dados da presente pesquisa.

2.2 O TRABALHO EXPLORATÓRIO

No intuito de aclarar a prática social escolhida – as trocas de saberes musicais desenvolvidas no contexto específico pesquisado – segue uma descrição mais pormenorizada da escolha, do processo de inserção no grupo investigado e das relações estabelecidas por seus integrantes.

Por volta do mês de março de 2006 a educadora musical Ilza Zenker Leme Joly me convidou para conhecer o projeto do grupo “Entre Amigos”. Numa primeira conversa ela me expôs a necessidade do grupo de gravar um CD e seria nele que eu estaria atuando como arranjador e ajudando na produção musical durante os ensaios e gravações. Nesse mesmo dia ficou claro que se tratava de um conjunto de pessoas que não exercem a

²⁸ O roteiro de entrevistas pode ser visto no Quadro 3.1.

²⁹ Esses e os outros eventos relativos a esses estágios podem ser visualizados nos Quadros do Apêndice P, no final deste estudo.

³⁰ Algumas dessas mensagens de e-mails encontram-se no Apêndice R, no final desse estudo.

música profissionalmente, mas que estavam descobrindo nos encontros o prazer de praticar a música num âmbito coletivo.

O grupo é caracterizado pela heterogeneidade de predileções estéticas e de formações artísticas: tanto há casos particulares de pessoas que nunca estudaram música em ambiente escolar quanto há os daquelas que tiveram essa oportunidade em pelo menos algum momento de suas vidas. Dessa forma, poderíamos afirmar de antemão que nesse conjunto há facilidades e dificuldades de realização musical entre seus membros como, por exemplo, na execução vocal, na memorização de canções (especialmente em seus aspectos rítmico-melódicos) e na leitura de partituras.

Devido ao reconhecimento dos próprios limites, o grupo chegou à conclusão de que uma boa orientação profissional poderia trazer aos ensaios condições mais favoráveis para superar tais dificuldades. Assim, a ideia presente naquela ocasião era a de que as ações colaborativas, solidárias e artístico-musicais, almejadas desde o início por seus integrantes, fossem favorecidas e potencializadas por intermédio de um trabalho direcionado. Foi para isso que o grupo requisitou a orientação da professora Ilza, que passou a atuar como educadora musical e maestrina do conjunto. Ela, por sua vez, pediu o auxílio de meu trabalho especialmente para elaborar arranjos para o referido conjunto musical.

A partir dos primeiros contatos com os cantores e instrumentistas comecei a perceber que o presente trabalho de pesquisa poderia ser desenvolvido nesse ambiente, onde teria boa margem de interatividade ao agir e pensar com os sujeitos do grupo comunitário. Por ter julgado o tema pertinente para o contexto acadêmico e de grande importância social, ao longo da elaboração do trabalho concluí que o mesmo poderia ser considerado como uma investigação exploratória do que viria a ser posteriormente a minha pesquisa de doutorado.

Por essa razão, antevi que tal oportunidade poderia me situar numa posição de observador participante dos ensaios do grupo. Desde então, vislumbrei uma trajetória de trocas de saberes nas quais tanto conseguiria levar boas contribuições a eles e elas como assimilar conhecimentos e experiências deles e delas para minha vida e para a de outros e outras por meio da divulgação dos resultados da investigação.

A esperança era a de que em colaboração estaríamos trocando parte do que somos e do que sabemos – que é uma possibilidade calcada na experiência e na afirmação de Freire (1979a, p. 28), quando diz que “estamos todos nos educando”.

O entendimento sobre a configuração da prática social não surgiu facilmente. Foi necessário melhorar a percepção com o contexto, ter um olhar desprendido de preconceitos, sem conclusões preconcebidas, no intuito de admirar a realidade do grupo,³¹ para enfim interpretá-la em sua verdade intrínseca. Uma boa perspectiva de observação demandou tempo de inserção e vivência no grupo. Isso foi se tornando possível através dos primeiros contatos ocorridos entre visitas aos encontros, ensaios e apresentações musicais do grupo. A participação nesses eventos permitiu certo nível de imersão nesse contexto no qual foram observadas trocas de saberes pessoais e elementos que motivam o compartilhar de informações, experiências, valores e crenças construídos ao longo das histórias de vida dos integrantes do grupo musical.

Para dar subsídio à elaboração reflexiva sobre a prática investigada, a pesquisa inicial foi articulada a partir de observação participante, que foi tecida mediante conversas e uso do diário de campo, em todo o seu esforço em busca de detalhes calcados em longas descrições (BOGDAN; BIKLEN, 1994). E com o intuito de orientar e aprofundar compreensões dessa realidade foi necessária a utilização de um roteiro de entrevistas semiabertas, com o objetivo em compreender as trocas de saberes musicais do grupo e os processos educativos decorrentes.

Essa investigação inicial, bem como os seus resultados, serviu como ponto de partida para a presente pesquisa e, para isso, tanto inicialmente quanto no processo posteriormente desenvolvido, as leituras, debates e orientações coletivas efetuadas na disciplina mencionada, ministrada ao longo de 2006, proporcionaram substancial amadurecimento de conceitos importantes para a pesquisa atual.

Os resultados foram aproveitados desse trabalho exploratório, devido ao seu objetivo similar ao da atual investigação. A presente pesquisa deriva-se, então, do

³¹ Conforme Freire (1979b, p. 33), admirar a realidade "significa penetrá-la cada vez mais lucidamente para perceber as inter-relações verdadeiras".

primeiro trabalho, mas com um maior desenvolvimento e maturidade, uma vez que até então haviam sido galgados passos tais como: aproximação dos sujeitos participantes do grupo investigado e a caracterização da prática social referente a trocas de saberes musicais.

O aprofundamento das leituras principais da disciplina, dos autores Dussel (1982), Fiori (1986) e Freire (1987), bem como de Bogdan e Biklen (1994), Larrosa Bondía (2002), Merleau-Ponty (1994) e Oliveira; Silva; Gonçalves Junior; Montrone e Joly (2009), propiciaram a elucidação de conceitos fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa exploratória, permitindo o entendimento sobre práticas sociais, processos educativos, educação, conscientização, consciência, humanização, alteridade, dialogicidade, colaboração, união, organização, síntese cultural, diversidade, discriminação, cidadania, etc.

Esses conceitos estiveram em permanente processo de construção na medida de contínuas valorações e compreensões de seus significados desenvolvidas no contexto da prática investigada. Já da primeira investigação foram extraídos subsídios propulsores de novas indagações, problemáticas e objetivos de pesquisa, cujas novas construções estão indicadas ao longo do texto.

2.3 PARTICIPANTES DO ESTUDO

O grupo é composto por dezoito pessoas que, durante o período de coleta de dados dessa pesquisa somado aos primeiros meses de seus encontros semanais,³² participaram do grupo vocal “Entre Amigos” da cidade de Leme (SP), num intervalo de tempo de 29 meses, ou seja, no período que começa em janeiro de 2006 e termina no final de maio de 2008.³³ A maioria dessas pessoas é residente na cidade de Leme e algumas poucas pessoas viajaram de outras cidades durante esse período para os ensaios.

³² A coleta foi iniciada em abril de 2006, no entanto os dados referem-se a momentos anteriores à criação do grupo, ou seja, a partir de janeiro de 2006.

³³ Apesar do período mencionado, que se restringe aos primeiros 29 meses de existência do “Entre Amigos”, é preciso tornar evidente que o conjunto musical comunitário continua em atividade até o tempo presente momento em que este texto foi formulado. No início de 2010, durante a conclusão deste relatório de pesquisa, o

Todos os sujeitos da pesquisa preferiram que seus nomes fossem revelados. Suas descrições gerais encontram-se a seguir (em ordem alfabética):

Adalberto, professor universitário, esposo de Rosane, foi um dos integrantes pioneiros do grupo e participou dele ao longo do primeiro semestre de 2006. Nele atuou como cantor (barítono) e como violonista acompanhador.

Fer, estudante universitária (Licenciatura em Música), participou das atividades como cantora (soprano) num curto período em 2006 e teve algumas participações eventuais em apresentações em 2007.

Fernanda, professora, foi uma das integrantes pioneiras do grupo. Nele atuou como soprano e, em alguns momentos, como anfitriã, recebendo em sua casa os/as demais integrantes para alguns dos encontros.

Fred, educador musical, atuou como arranjador, instrumentista e vocalista em eventuais ensaios e apresentações.

Helena, professora, foi uma das integrantes pioneiras e uma das mais experientes cantoras (contralto).

Ilza, educadora musical, é uma das integrantes idealizadoras do grupo. Nele atuou como regente e educadora musical. Para isso, planejou, conduziu, avaliou os ensaios, instituiu o sarau na agenda do “Entre Amigos” e organizou algumas das apresentações.

Isabel, educadora que na época trabalhava na Secretaria da Educação do Município de Leme, foi uma das integrantes pioneiras e atuou como contralto.

Márcia, professora, foi uma das integrantes pioneiras. Atuou como soprano, organizadora de eventos e relações públicas – função importante que serviu para intermediar as comunicações do grupo com entidades humanitárias.

Mariana, auxiliar administrativo, estudante universitária (administração de empresas) e filha de Adalberto e Rosane, é uma das integrantes pioneiras que atuou como soprano. Sua participação se deu na fase inicial do grupo, no primeiro semestre de 2006.

Mirella, estudante universitária (licenciatura em música) e filha de Raquel, atuou como soprano e como educadora musical auxiliando a regente em algumas atividades de

“Entre Amigos” completou quatro anos de existência e, posteriormente à coleta de dados, até o início de 2008, ele já havia passado por importantes modificações administrativas, funcionais e na composição de seus participantes.

ensaio. Integrou-se ao grupo no final de 2006 e permaneceu por um período de quase um ano.

Nelma, secretária, é um das integrantes pioneiras do grupo. Nele atuou como contralto.

Paulo, administrador de empresas, esposo de Solange e irmão de Rosane, é o principal idealizador do grupo. Nele atuou como barítono, administrador e anfitrião – recebendo os integrantes em sua casa para a maioria dos ensaios.

Raquel, professora, tornou-se integrante do grupo no final de 2006 e atuou nele como soprano.

Rita, professora, é uma das integrantes pioneiras que atuou como soprano. Com o surgimento do grupo, foi motivada a voltar a tocar acordeon.

Rosane, microempresária, é irmã de Paulo e esposa de Adalberto. Foi uma das integrantes pioneiras do grupo e uma das sopranos mais experientes.

Silvia, advogada, é uma das integrantes pioneiras do “Entre Amigos”. Nele atuou como contralto e orientou os/as integrantes em algumas questões legais relativas a direitos autorais.

Solange, artista plástica, esposa de Paulo, é uma das integrantes pioneiras do grupo. Nele atuou como soprano, instrumentista (tocando acordeom e piano), anfitriã (preparando e recebendo os integrantes em sua casa para a maioria dos ensaios) e uma das organizadoras de eventos.

Sueli, biomédica, é integrante do grupo desde 2007. Nele atuou como soprano, mas principalmente como pianista acompanhadora, substituindo a função antes ocupada pelo Adalberto.

Com exceção de Fer, todas as demais pessoas tiveram participação maior que seis meses no grupo. Das dezoito pessoas o grupo teve onze integrantes constantes em todos os meses do período mencionado: Fernanda, Helena, Ilza, Isabel, Márcia, Nelma, Paulo, Silvia, Solange, Rita e Rosane.

Esse contingente de dezoito sujeitos é o principal alvo de atenção do estudo, visto que reúne as pessoas que constituíram a base nuclear e histórica do “Entre Amigos” no intervalo de tempo da coleta de dados da presente investigação. Devido à importância para

o grupo em todo esse período, as contribuições advindas de colaboradores também serão mencionadas.

Como mencionado anteriormente nas caracterizações pessoais, as formações profissionais e experienciais dos integrantes são muito variadas: temos no grupo um administrador de empresas, uma artista plástica, uma secretária, dois professores, uma microempresária, sete professoras, uma advogada, duas educadoras musical em formação universitária, uma auxiliar administrativa e uma biomédica.

Os integrantes do grupo são, em sua maioria, pessoas da “melhor idade”: com exceção algumas pessoas, o grupo constituiu-se nesse período de homens e mulheres de mais de cinquenta anos de idade, sendo a grande maioria de aposentadas na época; mas a maior parte continuando a atuar na mesma função profissional da carreira.

A maioria desses/as integrantes tem filhos e netos que eventualmente participam dos eventos, especialmente como expectadores/as nas apresentações dos saraus. No entanto, como foi indicado anteriormente nas descrições individuais dos/das participantes, alguns/algumas deles/as têm parentes que foram integrantes do grupo em algum momento ao longo do período de coleta de dados, quer sejam cônjuges ou filhas.

A maioria dos/das participantes, cuja faixa etária é a mais comum no grupo, é constituída de “amigos de longa data”, de pessoas que se conhecem e se encontram há décadas, desde a juventude. No entanto, como será pormenorizado mais adiante, eles e elas se reuniam separadamente em dois grupos distintos, que se fundiram a partir de janeiro de 2006 num único grupo, que se constitui assim devido à motivação em vivenciar conjuntamente a música e dar um novo significado para as reuniões de amigos.

Com suas experiências diversas, essas pessoas colaboram com o grupo em diferentes perspectivas, conforme seus domínios de saberes pessoais e profissionais. No entanto, em relação à música, muitas dessas pessoas já vinham com alguma bagagem nesse campo, umas mais que outras se considerarmos a prática de cantar e tocar algum instrumento, mas com uma diversidade de experiências e saberes ligados ao fazer musical, em práticas tais como tocar um ou mais instrumentos, cantar em corais e participar de vários grupos. Algumas das pessoas tiveram formação escolar voltada para a música e outras se ocuparam mais como ouvintes, normalmente de universos musicais distintos provindos de diferentes meios e situações (rádio, televisão, saraus, concertos, shows, recitais, etc.).

É importante frisar que algumas pessoas tiveram participações muito esporádicas e por isso os/as consideraremos como participantes temporários ou colaboradores e colaboradoras do grupo. Isso foi o que ocorreu com Eduardo e com Sonia, que assim os consideramos, uma vez que participaram dos ensaios apenas algumas vezes dos ensaios. As participações das professoras Jane, Maria Carolina, Melina e do professor Glauber, todos da UFSCar, também figuram nessa categoria. Trouxeram importante contribuição ao grupo: o docente mencionado, ao orientar os cantores em aspectos técnico-vocais (voltados para um melhor aproveitamento dos potenciais das vozes) e ao dirigi-lo em gravações de estúdio; a professora Maria Carolina (Carol), ao dar suporte musical ao grupo acompanhando-o nos ensaios e eventos como violoncelista, pandeirista e, eventualmente, em alguns ensaios, como pianista.

Como observador participante dessa pesquisa, me posiciono como mais um integrante do “Entre Amigos”, ao menos no período de coleta de dados. Isso se deve ao fato de que, independente de funções especiais que assumi (voltadas tanto para a presente pesquisa quanto para o auxílio na intervenção educativa), tive envolvimento afetivo de amizade com aquelas pessoas e uma participação ativa no grupo, ao tocar e cantar em apresentações e ensaios, e ao dirigir eventualmente os coralistas na preparação de músicas em pelo menos quatro dos encontros.

Os/as integrantes foram informados/as das intenções da pesquisa e concordaram em participar de maneira livre e esclarecida, estando livres para serem excluídos dela a qualquer momento, inclusive durante a coleta de dados, caso manifestassem desejo para tal.

2.4 COLETA DE DADOS

2.4.1 Descrição dos locais da pesquisa

A coleta de dados foi feita em diferentes encontros, nos quais foram realizados ensaios, apresentações, festas e saraus proporcionados pelos participantes do grupo musical.

A maioria desses eventos ocorreram na cidade de Leme (no Estado de São Paulo), em abrigos e instituições de atendimento para idosos e crianças, mas também em casas

dos integrantes da mesma cidade, principalmente na residência de Solange e Paulo, onde ocorreram quase todos os ensaios e alguns dos saraus.

No entanto, alguns ensaios ocorreram na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em salas do prédio onde estão sediadas as atividades da Musicalização e a maioria das aulas da Licenciatura em Música. Uma apresentação foi realizada no saguão da Biblioteca Comunitária situada no mesmo *campus* dessa universidade.

A Figura 2.1, a seguir, mostra a disposição em roda do grupo no local de ensaio – onde foi coletada a maior parte dos dados:



Figura 2.1: Grupo em seu principal local de ensaio durante um exercício de respiração em 2006.

2.4.2 Procedimentos de coleta de dados

Como mencionado anteriormente, os dados foram coletados em ensaios, confraternizações, apresentações, festas e saraus proporcionados pelos participantes do grupo musical no período que vai de abril de 2006 a maio de 2008, mas compreende fatos anteriores a esse período, especialmente relativos ao surgimento do “Entre Amigos”, ou seja, a partir de janeiro de 2006.

Não obtive os registros de todos os eventos realizados pelo grupo naquele período, por isso foram elencados apenas os eventos com registros em mídias³⁴ e/ou em diário de campo – este último possibilitado, *a priori*, pela minha presença nos locais dos eventos (que registrou, em diário de campo, os acontecimentos e circunstâncias) e *a posteriori*, por sua confecção a partir das referidas mídias. O exemplo a seguir demonstra alguns tópicos de descrição anotados sobre um dos eventos:

Fotos do Sarau 1 – homenagem à professora Norma e a Dona Mari:
Ocorrido no dia 09/06/07; todos e todas estão de casacos leves.
Ocorreu na sala de música da casa da Solange e de Paulo, à noite.
Cadeiras arrumadas em fileiras como num teatro tradicional; há outros instrumentos na sala que não estão sendo tocados no início: um violino e um violoncelo; também há algumas estantes com partituras abertas.
Solange e Rita se apresentam tocando acordeons: elas parecem se divertir; lêem partituras...
Momento seguinte: “comes e bebes” e conversas – claramente são momentos felizes: vinhos, refrigerantes, taças, presença de outras pessoas que pareciam não ter assistido à apresentação...

Como exemplificado anteriormente, acontecimentos e características do ambiente foram descritos em tópicos relativos a cada evento, o que serviu de base para a elaboração dos diários de campo numa linguagem mais narrativa e descritiva que a utilizada nos esboços iniciais. Como é possível constatar no Apêndice P, no final do estudo, para efeito de verificação e organização dos dados os eventos foram sequenciados em ordem cronológica, em três listas referentes aos anos de 2006, 2007 e 2008.

Os dados obtidos através das observações *in loco* e por meio de fotografias, áudios e vídeos foram registrados em diário de campo. As entrevistas gravadas foram transcritas e anexadas aos diários. O roteiro de entrevista foi construído com base na revisão bibliográfica de autores que versam sobre temas tais como *práticas sociais e processos educativos*, especialmente para saber como e em que circunstâncias históricas se estabelecem as relações dos integrantes do grupo, quais saberes são aprendidos e como eles são apreendidos. Sendo o roteiro semiestruturado, possibilitou-se a composição de perguntas feitas no momento da entrevista, conforme o contexto e as circunstâncias assim o permitissem.

A partir das primeiras informações coletadas, foram reorientadas novas leituras para a revisão bibliográfica, gerando novos tópicos de referencial teórico desse trabalho, com o propósito de alicerçar respostas à questão de pesquisa.

³⁴ No caso específico, o termo “mídia” refere-se aos áudios, vídeos e fotografias.

Tendo em vista que os recursos processuais utilizados não apresentaram riscos para os participantes, os procedimentos de segurança adotados foram aqueles pertinentes à garantia de privacidade durante a participação nas entrevistas e a preservação da identidade, garantindo-se o anonimato. No entanto, os sujeitos manifestaram o desejo de que seus nomes fossem constados no texto do relatório. Para garantir a efetivação de tal desejo, tomou-se o constante cuidado de dispor aos participantes o texto em toda a sua formulação, com o propósito de confirmar que concordavam com os termos utilizados ao mencioná-los.

Os discursos obtidos por meio das entrevistas, bem como os episódios de encontros e apresentações, foram gravados em áudio e vídeo após consentimento livre e esclarecido de cada sujeito. Os dados obtidos durante as entrevistas e as observações contidas nos diários de campo, foram submetidos à análise e constam no Anexo Q do presente trabalho de pesquisa.

A qualquer momento da pesquisa, todos os dados coletados, bem como os textos de descrição e análise, puderam ser conferidos pelos envolvidos sempre que solicitados. A pesquisa tem finalidades científicas, visando contribuir para o avanço do conhecimento nas áreas de educação e educação musical. Os sujeitos envolvidos sempre foram informados sobre os propósitos da pesquisa, sendo convidados a participar da mesma, tendo a opção de serem excluídos deste processo, se assim o desejassem.

A coleta de dados se deu no período entre abril de 2006 e maio de 2008, em situações de encontros para ensaios, socialização e apresentações proporcionadas pelo grupo.

2.4.3 Instrumentos de registro de dados

Para as entrevistas e para o diário de campo foram utilizados os seguintes materiais: um roteiro aberto de entrevistas (veja o Quadro 2.1, a seguir), um gravador analógico, um gravador digital, um bloco de anotações e fitas magnéticas. Para a transcrição das entrevistas e para a organização do diário de campo foi utilizado um computador.

Quadro 2.1: Roteiro semiestruturado utilizado nos momentos de entrevistas.

1. Por que vocês resolveram formar o grupo?	5. Como e quando o grupo se formou?
2. Por que e para que o grupo surgiu?	6. O que os motiva a estarem juntos?
3. Por que o grupo existe?	7. O que se aprende no grupo?
4. Qual é a motivação de ser do grupo?	

Vídeos e fotos foram captados pelo pesquisador através de câmara fotográfica e de filmadora. No entanto, a maioria dos vídeos e uma parcela importante de fotografias foram captadas e cedidas principalmente por Paulo, um dos integrantes e mentor do grupo. Esses registros foram muito importantes para a observação dos fenômenos, para a organização dos dados e para a elaboração do diário de campo.

2.5 ANÁLISE DOS DADOS – ORGANIZAÇÃO E PROCEDIMENTOS

A análise descritiva foi realizada sobre: os registros das observações (organizadas em diários de campo), a transcrição das entrevistas, mensagens de e-mail e informações colhidas em conversas casuais com os integrantes do grupo.

As categorias principais foram delimitadas em torno dos objetivos específicos do estudo, especialmente em dois âmbitos verificados como os mais frequentes nos dados: o de aspectos relativos à convivência e o dos relativos aos saberes compartilhados no grupo. Elas também foram baseadas em aspectos estudados em trabalhos acadêmicos, cujos conceitos foram anteriormente mencionados no item “Procedimentos de coleta de dados”. Tais conceitos compõem o referencial teórico do trabalho, servindo de base para a organização e para a análise dos dados, pontuando os itens que estão mais diretamente relacionados ao objeto da pesquisa.

No que tange à consideração e ao cuidado com a ordem valorativa e moral do grupo investigado, o pesquisador se comprometeu a conduzir a pesquisa de forma ética e somente com autorização formal dos sujeitos, mantendo sigilo de suas identidades – caso fosse manifestada uma posição contrária à anterior, ou seja, de que fossem mencionados

os seus nomes reais no texto. Durante as fases processuais de investigação, buscamos respeitar as vontades dos sujeitos envolvidos, valorizar seus interesses ao participarem do estudo e esclarecê-los com informações sobre os resultados da pesquisa.

Tanto na elaboração do diário de campo quanto na transcrição das entrevistas procurou-se expressar todo o conteúdo preservando as conotações perceptíveis decorrentes da linguagem coloquial do pesquisador e de cada depoente, com a finalidade de “analisar os dados em toda a sua riqueza, respeitando, tanto quanto o possível, a forma em que estes foram transcritos” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 48).

Exemplo 1:

Fred: Porque e para que o grupo surgiu? Porque ele existe e qual é a motivação de ser do grupo?

Paulo: O grupo, como você vê, é constituído de amigos e parentes. Vêm sempre alguns membros que vêm que não são propriamente amigos, mas parentes. Ele nasceu tendo alguns objetivos. Um deles é que a gente reunisse esse grupo mais vezes. Uma parte do grupo, essa que frequenta minha casa mais vezes, ela toda semana está invariavelmente aqui.³⁵

No entanto, há trechos transcritos que, uma vez elencados para a pesquisa, sofreram posteriormente algumas correções de ortografia e gramática, mas sem um rigor extremado, uma vez que tal processo teve como propósito facilitar a leitura e a clareza do conteúdo escrito. Contudo, o sentido do discurso não foi alterado.

Para vocábulos acrescentados, não presentes no texto original, foram utilizados colchetes, com o propósito de explicitar e elucidar o que foi acrescido ao conteúdo original:

Exemplo 2:

...também veio o pai [da Fer] que esteve lá [na casa da Fernanda e do João] e tocou um violão – e ele toca maravilhosamente. [Com esse tipo de evento] o próprio grupo vai crescendo [com] entusiasmo.³⁶

Tais acréscimos, feitos durante os processos de audição, transcrição e revisão, foram de palavras consideradas pertinentes e evidenciadoras do contexto específico, de maneira a tornar o texto mais claro e enfático nas perspectivas de verdade dos sujeitos envolvidos.

³⁵ Excerto retirado do trecho de diário de campo *DC IV – 2*, que se encontra no Apêndice Q, no final deste estudo.

³⁶ Excerto retirado do trecho de diário de campo *DC IV – 6*, que se encontra no Apêndice Q, no final deste estudo.

As reticências entre parênteses representam trechos não compreensíveis nas gravações ou aqueles que não foram completados pelo/a depoente:

Exemplo 3:

Nelma: Saiu a [...] que ele passou. Mas pra os outros jornais [...].³⁷

Para iniciar a organização dos dados, foram separadas unidades de significado a partir dos diários e das gravações anexadas a dois deles.³⁸ A fim de delimitá-las, essas unidades foram sublinhadas:

Exemplo 4:

Foi assim que numa espécie de roda de conversa, cada integrante expôs seu ponto de vista sobre si e sobre os outros, um momento que foi registrado em vídeo e disponibilizado para o presente trabalho de pesquisa.³⁹

Para que fossem localizadas, usou-se “DC” para referir-se a “Diário de Campo”. As unidades de significado receberam numerações que indicam, respectivamente, o diário (em algarismo romano) e o trecho (em algarismo arábico). No caso do exemplo 4, mostrado anteriormente, na nota de rodapé correspondente o excerto foi indicado por “DC XII – 1”, que significa “Diário de Campo XII, unidade de significado 1”, facilitando sua localização nos Apêndices.

Cada unidade foi revista em seus conteúdos, a fim de se verificar se reportavam às duas categorias de informações mencionadas (convivência e saberes compartilhados), se haveria uma ou mais categorias distintas a elas e/ou se haveria subcategorias referentes às mesmas. Portanto, foram priorizadas as conotações que porventura surgissem dos dados e que fossem pertinentes ao objeto da pesquisa.

A partir das categorias e subcategorias relacionadas aos dados, os resultados foram organizados em itens para posterior análise e discussão à luz do referencial teórico do estudo, em busca de possíveis respostas que respondam à questão de pesquisa e atendam aos pontos objetivados para o estudo. Para isso, essas categorias foram consideradas como dimensões que compõem diferentes aspectos dos processos educativos desenvolvidos no grupo vocal. Essas dimensões são: convivência entre amigos, planejamento em diálogo,

³⁷ Excerto retirado do trecho de diário de campo DC III – 17, que se encontra no Apêndice Q, no final deste estudo.

³⁸ No caso, as entrevistas mencionadas foram anexadas aos diários DC III e DC IV e se encontram no Apêndice Q, no final desse estudo.

³⁹ Esse excerto foi retirado do trecho de diário de campo DC XII – 1, que se encontra no Apêndice Q, no final desse estudo.

rotina dos ensaios, a construção contextual de saberes musicais, escolha de repertório e elaboração de arranjos.

2.6 O PAPEL DO PESQUISADOR E O CAMINHO METODOLÓGICO REALIZADO NO CONVÍVIO

Minha inserção no campo de investigação é precedida por uma observação feita no início de 2006 pela maestrina sobre alguns arranjos que havia produzido anteriormente, muito antes de ter adotado o atual objeto de pesquisa. Em consequência dessa observação, a solicitação de elaborações musicais feita a mim pela regente do grupo, em março de 2006, também precedeu à ação investigatória do presente trabalho – que começou somente no mês seguinte. Era preciso que eu fizesse arranjos numa perspectiva similar à que propus anteriormente, mas que fossem apropriados para o contexto específico do “Entre Amigos”.

Como foi mencionado anteriormente, na introdução deste estudo, a inserção no campo de investigação também foi precedida por um trabalho de uma disciplina de doutorado intitulada “Práticas Sociais e Processos Educativos” no PPGE da UFSCar.⁴⁰ O resultado desse trabalho, por indicar uma temática pertinente ao contexto acadêmico e de grande relevância social, motivou o desenvolvimento da pesquisa de doutorado. Desde então, o relatório do trabalho de disciplina foi considerado uma pesquisa exploratória em relação à presente investigação. Seus resultados indicam algumas das primeiras configurações sobre as práticas sociais e sobre os processos educativos do grupo musical.

A aspiração pelo trabalho de pesquisa atual, por sua vez, surgiu de minha curiosidade pela descoberta sobre processos educativos em contextos específicos de minha inexperiência e pela necessidade de expandir meus horizontes sobre a educação musical. Ao me deparar com o grupo coordenado pela maestrina e educadora musical logo percebi que essa poderia ser uma boa oportunidade para ampliar meu entendimento e vivência sobre esse contexto que compreende fazeres musicais e interação humana, porém num recorte que coincide com uma perspectiva que sempre senti como sendo parte de minha identidade pessoal: o da vida comunitária, por compreender o fazer musical em

⁴⁰ Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos.

colaboração. Nesse sentido, pressenti que não somente aprenderia com o grupo, mas também viria a contribuir de alguma forma para o seu crescimento musical e humano.

Também vislumbrei naquela situação a oportunidade de acompanhar o processo de trabalho de uma educadora experiente mediante o seu desafio de coordenar um grupo vocal. A curiosidade sobre as práticas e os processos educativos orientados por ela motivou alguns questionamentos: Para aquela situação, quais seriam as estratégias de ensino e aprendizagem musical formuladas pela educadora? Como ela lidaria com os diferentes interesses e desenvolvimentos dos participantes do grupo (quer seja nas situações musicais ou sociais)?

Desde então, como pesquisador, de abril de 2006 a maio de 2008, cumpri em diferentes situações da coleta de dados as funções de observador e de observador participante.

Como observador, na primeira visita (ainda num momento de aproximação com o grupo), busquei captar informações suficientes para configurar o objeto de pesquisa e também procurei entender os processos educativos que pareciam interessantes, tanto para minha formação como educador quanto para a formação dos participantes do “Entre Amigos” – que possivelmente viriam a se beneficiar dos resultados da pesquisa. Desde esse momento, fiz uso do diário de campo e de roteiro de entrevistas para o registro dos dados.

Em momentos posteriores, também exerci o papel de observador não participante ao examinar registros fotográficos e de áudios e vídeos do grupo, especialmente de eventos nos quais não estive presente. No entanto, nesses momentos de exame dos registros o olhar e o escutar do simples observador estavam permeados de interesse pela vivência e experiência presencial no grupo.

Como observador participante, já a partir da segunda visita em diante, procurei cooperar com o grupo, cantando e tocando, a fim de colaborar em suas atividades musicais, primeiramente apenas nos ensaios e depois também nas apresentações. Essa situação participativa permitiu uma maior compreensão dos potenciais do grupo, com um olhar e uma escuta mais próxima das realidades de seus integrantes. Na situação de observação aliada à participação, me situo como um “pesquisador/educador”, uma pessoa que aprende com os sujeitos pesquisados, que observa quais são as metas e as

potencialidades que estes buscam desenvolver e procura cooperar na medida de seus interesses.

Após um contato inicial, elaborei uma primeira versão de arranjo ao grupo. Muito embora tenha desenvolvido ao longo da pesquisa o cuidado de que toda elaboração desse tipo deva ser adequada às possibilidades técnicas do público a que se destina (de maneira a ressaltar os significados das canções trabalhadas e com o cuidado de que sejam pertinentes aos seus anseios estético-musicais), essa primeira investida não se realizou com pleno sucesso, especialmente no que diz respeito aos limites musicais daqueles e daquelas coralistas. Essa compreensão e seus modos de operação se desenvolveram gradualmente e, para isso, muitas correções tiveram que ser feitas ao longo desse caminho pedagógico com os sujeitos da pesquisa.

Minha inserção participativa no convívio do grupo foi fundamental para a realização da presente pesquisa, trazendo um olhar mais próximo da realidade e do contexto de seus/suas integrantes. Permitiu que eu vivesse a experiência de fazer música com os/as coralistas, os/as ouvisse em suas opiniões e aprendesse com eles/elas saberes e valores referentes não somente à música, mas também aos processos educativos e a outros elementos que compõem a vida comunitária.

A seguir, serão apresentados os resultados e a discussão do estudo. Essa parte do estudo concentra a produção de conhecimento gerado ao longo da trajetória que compreende a convivência com os sujeitos, a de coleta de dados e resulta na análise feita à luz dos conceitos apresentados no estudo. Na intenção de responder a questão de pesquisa, no próximo capítulo serão apresentadas as dimensões dos processos educativos desenvolvidos no grupo vocal “Entre Amigos”.

3 AS DIMENSÕES DOS PROCESSOS EDUCATIVOS NO GRUPO MUSICAL COMUNITÁRIO

Neste item de texto está a construção de conhecimento do trabalho. A seguir estão os resultados e a discussão, com uma análise da convivência do grupo, de suas dinâmicas de funcionamento, dos papéis assumidos por cada sujeito, dos sentimentos e perspectivas pessoais de cada uma das pessoas envolvidas, incluindo aí o administrador (Paulo), a regente/educadora (Ilza) e cada um dos demais integrantes.

Aqui se apresenta as diferentes facetas de um trabalho de educação musical em colaboração, mas com os respectivos papéis dos músicos educadores e dos demais músicos integrantes e, em especial, a perspectiva do olhar sobre um educar-se em direção à humanização.

Com o objetivo de olhar, descrever e compreender os processos educativos desenvolvidos entre os sujeitos do grupo vocal “Entre Amigos”, neste capítulo são apresentadas as dimensões captadas na intersubjetividade que compõem diferentes aspectos dos processos educativos desenvolvidos no grupo vocal “Entre Amigos”. Essas dimensões são:

- convivência entre amigos;
- planejamento em diálogo;
- rotina dos ensaios;
- construção contextual de saberes musicais;
- escolha de repertório;
- elaboração de arranjos.

3.1 CONVIVÊNCIA ENTRE AMIGOS

A convivência entre amigos é uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo. Por meio dela os saberes foram dimensionados e redimensionados pelos sujeitos e pelas relações intersubjetivas ao longo do percurso histórico do grupo. Na convivência e em torno dela, todas as demais dimensões, que compõem os diferentes aspectos dos processos educativos desenvolvidos no grupo vocal, se tornaram possíveis e desenvolveram.

Há muitos aspectos observados nos dados que dizem respeito ao ambiente dos encontros semanais do grupo, nas casas de seus integrantes. Tal ambiente é composto de elementos materiais, como os aspectos das salas de ensaio e de jantar (bem como os de seu entorno), mas também de elementos que os significam contextualmente, daqueles que compõem os “climas” de interação desenvolvidos ao longo do tempo de ensaio e das rodas de conversa. Portanto, aqui nos reportamos ao espaço de atuação dessa comunidade musical nos referindo não somente ao ambiente físico, mas, sobretudo aos aspectos intersubjetivos ali desenvolvidos:

Num primeiro olhar percebi o ambiente acolhedor [...] Num cantinho da casa, uma pequena e aconchegante sala, com portas escancaradas para o jardim, abriga o piano, o violão, o acordeon, algumas cadeiras e uma mesa com duas jarras de água, copinhos de plástico e pedacinhos de maçã [...] Esse é o ambiente físico que acolhe a todos e todas para os ensaios de sábado. A satisfação do encontro demonstrada nas conversas, principalmente de antes e depois do ensaio, e a motivação pela música que realizam durante o mesmo, são dois dos elementos que mais chamam a atenção [...] para a composição desse ambiente caracterizado pela confraternização de suas vidas, experiências e percepções do dia a dia.⁴¹

Outros aspectos do espaço de atuação que são relativos às interações se evidenciam, por exemplo, na declaração de Paulo, quando diz que um dos principais motivos da existência do grupo é o de promover a aproximação entre as pessoas num ambiente propício a amizade. Em suas palavras:

[...] o espaço mais gostoso é o de depois da música, porque a gente começa a comer e a conversar. Esse ambiente de amizade faz com que, cada vez mais, a gente se aproxime um do outro.⁴²

Para Koellreutter (1997, p. 53) “o alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que possa acender no aluno a chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana”. O ambiente de encontro do “Entre Amigos” corresponde à perspectiva apontada pelo autor, pois propiciou a construção de conhecimentos, a exploração nos fazeres musicais e a criação de valores humanos através de elos de amizade e da convivência. É nesse espaço de compartilhamento que “as pessoas expõem, com espontaneidade [...] modos de ser, pensar, agir, perceber experiências produzidas na vida [...]” (OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY, 2009, p. 6). O ambiente que acolhe, permite a interação e o despertar da curiosidade está vinculado aos aspectos gerais dos relacionamentos humanos, dos saberes e dos valores ali desenvolvidos. Nesse espaço as pessoas estabelecem trocas

⁴¹ Trecho de *DC I – 2*. Outros aspectos sobre o ambiente podem ser vistos no trecho *DC I – 5*, no Apêndice Q.

⁴² Trecho de *DC XIII – 3*.

entre si ao vivenciar experiências em comum e ao comunicar suas crenças e valores pessoais. Conforme a perspectiva de Nelma em relação ao grupo: “a gente troca experiências, troca amizade, troca carinho, troca um monte de coisas. É uma troca”.⁴³

O ambiente de atuação do grupo não se restringiu apenas a um tipo de espaço físico, pois suas atividades ocorreram não somente nas casas de seus integrantes, mas também em espaços públicos, locais onde puderam “visitar algumas instituições beneficentes para [...] levar um pouco de alegria e de [...] amizade [...]”.⁴⁴ Nesses espaços o contato com outras pessoas gerou desdobramentos nas interações:

No Abrigo de idosos, o grupo não somente apresentou as músicas que haviam preparado nos ensaios, como também terminou o evento promovendo uma confraternização que incluiu uma refeição juntos e o contato com conversas e gestos de carinho.⁴⁵

Aquela velhinha que sentava junto com a gente... nossa... aquilo foi uma coisa comovente. Porque ela na verdade teve um derrame, ficou toda paralisada de um lado e perdeu a fala. Mas sabe, ela tentava, acho que ela memorizava, lembrava das músicas que nós cantávamos. Ela ficava tão animada, ela ficou o tempo inteiro do lado do Adalberto também e não saiu mais. Porque ela gostou mesmo do Adalberto. E ele cantou... foi emocionante.⁴⁶

Eu acho que ter ido lá no abrigo de idosos [...] o lado de carinho para com terceiros, acabou aparecendo e florescendo nessa oportunidade.⁴⁷

[...] foram apresentações bonitas. A gente sabe que foram muito humanas [as] que [fizemos] no lar e no [abrigo] [...] trazendo alegria para outras pessoas que têm tão pouco.⁴⁸

[...] no Lar São Francisco de Assis em Leme [...] mais um encontro entre pessoas de procedências distintas [...] – músicos da comunidade de São Carlos, os integrantes do “Entre Amigos”, e umas vinte a trinta crianças e funcionários da instituição [...].⁴⁹

A partir de visitas a espaços públicos, os/as integrantes do “Entre Amigos” se depararam com uma nova perspectiva de convivência e solidariedade. Essas experiências contribuíram para confirmar as metas preestabelecidas para o “Entre Amigos”,

⁴³ Trecho de um depoimento de Nelma que pode ser visto em *DC III – 1*, no Apêndice Q.

⁴⁴ Trecho de um depoimento de Paulo que pode ser visto em *DC XIV – 2*, no Apêndice Q.

⁴⁵ Trecho de diário de campo que pode ser visto em *DC II – 1*, no Apêndice Q.

⁴⁶ Trecho de um depoimento de Márcia que pode ser visto em *DC III – 17*, no Apêndice Q.

⁴⁷ Trecho de um depoimento de Paulo que pode ser visto em *DC IV – 5*, no Apêndice Q.

⁴⁸ Trecho de um depoimento de Rosane que pode ser visto em *DC XII – 8*, no Apêndice Q.

⁴⁹ Trecho de diário de campo que pode ser visto em *DC IX – 1*, no Apêndice Q.

especialmente aquelas voltadas para o crescimento humano do grupo e para o suporte emocional de outras pessoas, numa “entrega” que os/as integrantes fizeram “para a sociedade” com apresentações voltadas para entidades humanitárias.⁵⁰ Tais experiências colaboraram para o desenvolvimento de uma percepção sobre os abrigados e abrigadas dessas instituições,⁵¹ quer sejam crianças, idosos ou idosas. Nesse sentido é que os depoimentos dos/das participantes do grupo atestam que esses primeiros encontros se constituíram importantes marcos experienciais e afetivos para eles e elas.

Apesar da importante repercussão proporcionada por esses encontros com as pessoas de fora do grupo, as interações entre seus/suas integrantes ocorreram mais frequentemente nos encontros caseiros semanais. Foi primeiramente neles que as pessoas, enquanto participantes do mesmo grupo, desenvolveram saberes e fortaleceram os vínculos afetivos para numa fase posterior compartilhar sua experiência em outros espaços e com outras pessoas.

O momento de cada encontro semanal era por vezes aguardado com expectativa durante a semana. Márcia, uma das integrantes, ressalta a mudança do significado da rotina, ao se referir ao seu entusiasmo em ir a eles:

[...] eu tenho que dizer que [...] o calendário para mim mudou, que aos sábados eu fico toda eufórica: não vejo a hora de chegar quatro horas para vir cantar, que é uma coisa que eu [...] gosto.⁵²

Toda a expressão dessas palavras se reporta ao gosto pelo cantar e aos significados implícitos desse ambiente de convivência e de motivação para novos terrenos do saber. O entusiasmo endereçado ao momento do encontro nos leva a perceber o quão importante ele se tornou para a rotina e a vida da integrante.

Um dos aspectos da convivência é relativo à qualidade dos envolvimento interpessoais, muito em virtude de uma história construída conjuntamente, mas somada a nova situação de existência do grupo. Para Paulo:

A essência é esse sentido de amizade que permeia. Aqui ninguém está com vergonha, todo mundo é colega, amigo. Tem um sentido de amizade. Amizade pra mim é uma coisa muito fantástica, muito importante. Não sei se aí às vezes você não percebe [...] Solange hoje leu algumas passagens que as amigas

⁵⁰ Termos usados por Paulo, num depoimento que pode ser visto em *DC XII – 4, no Apêndice Q*.

⁵¹ As instituições até então visitadas haviam sido: o abrigo de idosos “São Vicente de Paula”, o “Lar São Francisco de Assis” e o “GACC” (Grupo de Apoio à Criança com Câncer), todos na cidade de Leme. As descrições das visitas podem ser conferidas, respectivamente, nos Diários de Campo *DC II, DC IX e XI*.

⁵² Trecho de um depoimento de Márcia que pode ser visto em *DC XII – 4, no Apêndice Q*.

fizeram [...]. Isso vai se ampliando numa experiência muito mais de vida social que vem crescendo.⁵³

As “passagens” mencionadas referem-se a trechos de uma carta escrita a Solange por suas amigas, anos antes do surgimento do “Entre Amigos”. Na ocasião, o ambiente do recém surgido grupo a motivou a rememorar boas lembranças do passado contidas nas folhas que leu para todos e todas presentes, num momento logo após um ensaio. Foi um acontecimento que comoveu as envolvidas naquela mensagem e promoveu a reafirmação de seus laços afetivos.

O novo momento em que viviam, tendo agora encontros regulares e a motivação proporcionada pelo fazer musical em coletividade, tinha como consequência a aproximação gerada por um convívio mais intenso que antes, um processo que foi criando oportunidades favoráveis para que as pessoas se conhecessem mais profundamente e fortalecessem a amizade. Nelma, por exemplo, observa que houve uma melhoria na qualidade das relações, quando afirma: “Eu nunca tive amizade de vocês assim. É claro que eu sempre conheci vocês, mas não [com] essa amizade que fortificou agora com os nossos encontros”.⁵⁴

Os conflitos também estiveram presentes na convivência, especialmente devido ao embate de distintas maneiras de ser e agir entre os integrantes do grupo:

Todo mundo reclama porque eu sou o disciplinador, aquele que fica controlando. Porque eu em toda a minha vida trabalhei muito em grupo sei que sem disciplina a coisa não progride ou progride muito mais lentamente⁵⁵.

[...] a independência e rebeldia italiana da Calábria, lentamente vai se ajustando ao clima de um grupo em busca de seus objetivos.⁵⁶

Apesar das dificuldades geradas pelas divergências, as oposições e discussões resultaram aprendizados constantes sobre a percepção do outro, sobre como respeitar as diferenças e os limites pessoais existentes na convivência.

Os encontros semanais ocorreram normalmente aos sábados.⁵⁷ Cada um deles transcorreu num período de quatro a cinco horas e seguiu uma rotina que inclui vários

⁵³ Trecho de um depoimento de Paulo que pode ser visto em *DC IV – 10*, no Apêndice Q.

⁵⁴ Trecho de um depoimento de Nelma que pode ser visto em *DC XII – 4*, no Apêndice Q.

⁵⁵ Trecho de um depoimento de Paulo que pode ser visto em *DC IV – 8*, no Apêndice Q.

⁵⁶ Trecho de um depoimento de Paulo (ao se referir a Nelma) que pode ser visto em *DC II – 3*, no Apêndice Q.

⁵⁷ Conforme o trecho do Diário de Campo *DC III – 13*, casualmente alguns dos integrantes se encontram durante a semana.

momentos.⁵⁸ Iniciava-se com cumprimentos e conversas, que era uma das ocasiões em que os integrantes contavam as novidades da semana; na sequência, durante aproximadamente duas horas, foram desenvolvidas atividades musicais orientadas pela regente, desde exercícios de relaxamento corporal, aquecimento vocal e ensaio das músicas do repertório; logo após, havia um momento de roda de canções quando todos e todas compartilhavam repertórios pessoais e participavam cantando as músicas preferidas trazidas pelos integrantes; enfim, a última etapa do encontro era quando todos se juntavam na sala de jantar ao redor de uma mesa para cear e conversar de suas vidas: particularidades das famílias, situações vivenciadas durante a semana e a música são os assuntos preferidos.⁵⁹

Nós gostamos de cantar, nós gostamos de comer e de falar [...] Gostamos dos amigos e unimos o útil ao agradável.⁶⁰

Um assunto frequente nesse momento de conversas é a de filhos e filhas de integrantes do grupo que estão trabalhando ou estudando em outras cidades. Tal situação reforça a percepção de que o grupo tem um papel importante como opção de interação humana, muitas vezes em lugar dos encontros familiares que se tornaram menos frequentes devido às distâncias e ocupações dos parentes:

[...] se por um lado eu perdi porque meus filhos foram embora – a gente começa a ver a casa ficar vazia, e de repente eu tive um novo encanto uma nova motivação.⁶¹

Na maior parte do tempo dos encontros semanais, as conversas as vozes dos integrantes soam com intensidade e alegria. Há um contentamento na convivência, inclusive durante o exercício das atividades musicais partilhadas. Nelas, o envolvimento e a realização foram intensamente influenciados pela qualidade das relações intersubjetivas. Para Cruvinel (2005, p. 81):

A partir da interação com o grupo, o sujeito passa a conhecer mais a si próprio e ao outro, trocando experiências. Na medida em que essa interação grupal ocorre, o sujeito se sente realizado por fazer parte daquele grupo, com isso, a sua auto-estima aumenta, da mesma forma que sua produção e rendimento.

De fato, tal como sugere a autora, foi observado que interação e produtividade na apreensão de saberes musicais foram elementos articulados na rotina do grupo. No caso do

⁵⁸ Veja esses momentos de encontro em *DC I – 2* e *DC I – 5*, no Apêndice Q.

⁵⁹ Trecho de *DC I – 5*.

⁶⁰ Trecho de um depoimento de Nelma que pode ser visto em *DC III – 13*, no Apêndice Q.

⁶¹ Trecho de um depoimento de Silvia que pode ser visto em *DC XII – 2*, no Apêndice Q.

grupo, isso ocorreu numa via de mão dupla, pois não somente a interação interferiu positivamente na produção e rendimento dos integrantes como ocorreu o inverso: o sentimento de realização sobre resultados palpáveis propiciou o aumento da autoestima e conseqüentemente houve melhoria na qualidade das relações interpessoais. Portanto, trocas de saberes e experiências estiveram intimamente vinculadas à convivência como elementos que se retroalimentaram.

Vemos, por exemplo, episódios de investimentos pessoais para melhorar o desempenho de tocar um instrumento musical, por meio de treinamento. Esse processo normalmente inicia-se com a motivação das reuniões. Esse é o caso do “entusiasmo da Rita para tocar de novo a sanfona, de abri-la, [...] de consertá-la e de estudá-la”:⁶²

Rita enfoca o aspecto da aproximação com as pessoas e com a arte, fator conquistado no reencontro com as amigas e por meio do incentivo delas em relação à prática de seu instrumento musical, o acordeom, que até então não mais estava tocando.⁶³

É o caso também do incentivo ao Adalberto para que aprimorasse mais sua performance no violão, permitindo “realizar um sonho que ele tinha há muito tempo”.⁶⁴ Tais empenhos são resultantes do estímulo gerado pela convivência. As realizações pessoais, por sua vez, repercutiram positivamente no sentimento de pertencimento ao grupo e na melhoria das relações entre seus participantes.

Numa perspectiva semelhante à observada por Larrosa Bondía (2002) ao se referir à necessidade de um gesto quase inexistente na atualidade, o de parar para escutar os outros e para pensar, requisitos para cultivar a arte do encontro, no final de 2006, o grupo promoveu uma reunião em que a maioria dos elementos da rotina semanal foi interrompida para um momento dedicado às reflexões pessoais.⁶⁵ Foi quando as coralistas, a regente e Paulo puderam manifestar suas impressões a respeito de si mesmos. A maioria das afirmações evidencia a importância da convivência no grupo e os aprendizados decorrentes dela.

Isabel destacou um aspecto conseqüente da aproximação gerada pelo convívio, que tal processo gerou oportunidades favoráveis de se conhecer mais profundamente as

⁶² Trecho de um depoimento de Paulo que pode ser visto em *DC XII – 4*. Conforme o mesmo trecho, antes do surgimento do grupo Rita não mais estava tocando o referido instrumento.

⁶³ Trecho de *DC XII – 4*.

⁶⁴ Trecho de um depoimento de Rosane que pode ser visto em *DC V – 4*.

⁶⁵ Veja toda a descrição desse momento de encontro em *DC XII*, no Apêndice Q.

pessoas: “já conhecia algumas pessoas aqui de uma forma meio superficial e aprendi a ver o lado belo de todas elas”. Ainda acrescenta que, apesar da dificuldade de deixar seus afazeres para ir aos encontros, ela sente que nesses momentos é nutrida de “um alimento para a alma”. Ainda afirma: “me sinto bem e levo toda essa energia positiva de vocês para a minha casa”.⁶⁶

Márcia disse o que, em sua opinião, ficou de mais forte na sua experiência com o grupo: “resgatar as velhas amigas” e que “esse resgate da amizade, essa união, todas fazendo [...] o que gosta, foi muito bom e [...] muito importante”.⁶⁷ Nelma acrescentou que o fortalecimento da amizade, permitido pela reaproximação dos antigos amigos, foi o grande aspecto que permitiu vencer o sentimento de solidão que, conforme teoriza, é “o mal dos tempos atuais”. Em sua autoavaliação, naquela circunstância ela não tinha solidão, “mas poderia ter se ficasse dentro de casa sem fazer nada, [...] atrás da televisão e só”.⁶⁸

A superação da solidão, a reaproximação e o reencontro com as antigas amigas são fatores reafirmados por Helena em relação às declarações anteriores.⁶⁹ Solange e Mirella também reafirmaram alguns desses pronunciamentos anteriores, mas com comentários adicionais sobre o aprendizado em torno do compartilhar.⁷⁰ Ilza ressalta a hospitalidade como um importante aspecto alcançado nessa trajetória inicial do grupo, pois, conforme ela “é uma coisa que a gente perdeu e venho a anos aprendendo com a Solange [e com o Paulo] quando vou a casa [deles] [...], como [eles recebem] e nos [acolhem]”.⁷¹

As opiniões em torno da convivência e dos aprendizados decorrentes dela se reportaram ao fortalecimento da amizade como o principal fator que marcou os encontros até então, com desdobramentos como a companhia (que viabilizou a superação do sentimento de solidão), a aproximação (que permitiu um conhecimento mais profundo das pessoas), a hospitalidade (de quem generosamente cedeu sua casa para os encontros), o

⁶⁶ Trecho de um depoimento de Isabel que pode ser visto em *DC XII – 4*.

⁶⁷ Trecho de *DC XII – 4*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Trecho de *DC XII – 3*.

⁷¹ Trecho de *DC XII – 4*.

compromisso (que conduziu a um engajamento das ações e reflexões pessoais em benefício de uns para com os outros), a motivação (que deu novo impulso e novos sentidos à vida e novos valores e perspectivas na construção da experiência), significações em torno do compartilhar e o fazer alguma coisa conjuntamente para outras pessoas (no contato e nas trocas feitas entre integrantes do grupo e as pessoas de fora dele, especialmente no envolvimento com as entidades as quais visitaram até então).

Esse momento foi importante para o grupo porque nele as opiniões foram compartilhadas e a experiência comunitária foi ordenada coletivamente através de reflexões pessoais, percepções externadas e trocas de saberes. De fato algo aconteceu em conformidade à perspectiva de Larrosa Bondía (2002), pois nesse momento de roda de conversa todas as integrantes e Paulo puderam ouvir uns aos outros e transformar o que seriam simples informações em uma experiência vívida, significativa e moldada a partir da atenção sobre o outro, na partilha entre as perspectivas de ser, no aprofundamento do conhecimento relacional e num ambiente de convivência que se refaz em novas significações. Para o autor:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar [...] escutar mais devagar, [...] demorar-se nos detalhes [...] cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos [...] escutar os outros, cultivar a arte do encontro... (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 24).

3.2 PLANEJAMENTO EM DIÁLOGO

No convívio com os sujeitos foi possível identificar que o planejamento em diálogo é uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo.

Uma vertente dos processos educativos desenvolvidos no contexto estudado constitui-se de saberes musicais sistematizados para a rotina de ensaio. As habilidades musicais são nesse momento desenvolvidas em processos educativos mediados pela regente e educadora musical que, nesses papéis assumidos, procurou se munir de recursos e estratégias com a finalidade de orientar os/as coralistas a superar suas dificuldades e

limitações.⁷² A compreensão do que seja música possibilitou a educadora elaborar perspectivas de educação musical adequadas à realidade contextual dos coralistas. Tal elaboração compreendeu planejamento e avaliação dos processos de ensino e aprendizagem ali empregados.

Na situação preparatória dos ensaios, a regente procurou delinear práticas educativas e humanizadoras. Com isso, extrapola o intuito único de ensaiar o repertório, como acontece comumente em outros tipos de grupo. A educadora buscou potencializar os significados próprios do grupo: partiu de sua percepção de problemas dialogada com seus integrantes, além dos objetivos anteriormente formulados com o surgimento do “Entre Amigos”. Por meio de reflexões e ações pessoais e compartilhadas, a maestrina procurou conduzir o trabalho coletivo mediante propostas de educação musical e mediante as expectativas dos que ali participam.

Para Hentschke e Del Ben (2003) e Mizukami (2002), o planejamento de ensino é uma projeção daquilo que é pretendido pelo educador ou pela educadora para seus educandos e educandas. Essa tarefa requer dele ou dela dialogar com a situação na qual vai atuar, refletir sobre ela e experimentar o que foi pretendido colocar em prática, elaborando novas estratégias de ação relativas ao contexto educativo com o qual está comprometido ou comprometida. Planejar exige um retomar constante de ações e reflexões sobre a prática educativa, num crescente processo de entendimento sobre conceitos, ajustes às características dos educandos e educandas (estilos de aprendizagem, etnia, gênero, motivação, idade, conhecimentos prévios), adaptação de materiais, aspectos instrucionais, entre outros elementos da prática educacional (MIZUKAMI, 2002). Para isso é necessário ao educador ou a educadora conduzir seu agir-refletir inicialmente por meio de uma percepção direcionada a saber quais sejam os propósitos essenciais de uma coletividade, especialmente aqueles que justificam a existência de processos de ensino e aprendizagem no contexto de atuação.

No caso específico do estudo, há propósitos delineados desde a formação do grupo que orientam o seu planejamento administrativo e pedagógico. Como já havia sido mencionado neste estudo, o grupo surgiu a partir de perspectivas concretas, tanto da intenção de promover o encontro de seus componentes para conversar e compartilhar a respeito do dia a dia de cada um, quanto de cultivar a música em outras perspectivas como contribuir para entidades sociais e gravar um CD de recordação, no qual estariam

⁷² Veja em *DCI – I*, no Apêndice Q.

registradas as suas cantorias e execuções instrumentais, com canções que tivessem vinculações com diversos momentos das trajetórias de vida de seus componentes.

Com um olhar dirigido para os integrantes do grupo, com suas peculiaridades e histórias de vida, a maestrina se depara com as realidades ali presentes e, tal como foi mencionado anteriormente neste estudo, formula metas objetivadas em desenvolver “um conhecimento musical através do canto” por meio da construção de um repertório que resgate “músicas significativas para cada uma das pessoas” (JOLY, 2009, p. 113).

As preparações da educadora são baseadas em metas a longo ou médio prazo, mas também em objetivos secundários de curto prazo, em muitas das vezes formulados dialogicamente e em decorrência de alguma correção ou reelaboração de rumos. Isto fica evidente no trecho de uma mensagem de e-mail da maestrina, quando diz: “[...] seria importante já termos o planejamento do próximo ensaio... Volto a colocar as metas para a próxima semana”.⁷³

Em determinadas semanas, foi necessário que os planejamentos fossem elaborados rapidamente. Somente assim, os problemas que iam surgindo na prática poderiam ser superados e, conseqüentemente, as comunicações tiveram que ser agilizadas por e-mails e telefonemas. Assim uma providência poderia ser tomada rapidamente e de forma eficaz, com um propósito bem definido.

Episódios desse tipo podem ser observados, por exemplo, em duas comunicações, uma realizada por Paulo, um dos principais mentores do grupo (destinada à maestrina e a três outros colaboradores do projeto), e outra enviada pela maestrina (destinada de uma só vez ao mentor mencionado, a mim e a um colaborador), como está demonstrado a seguir:

[...] você já deve ter notado que eu sou uma pessoa que, pela minha vida profissional, fui treinado fortemente em "planejamento". A partir deste *input* e das definições de ordem "artística" que vocês estão fazendo, sim, necessitamos de detalhar o processo para atingir o fim. Tudo o que já passou serve de plataforma para nossos passos a seguir. [...] Enfim, o que quero salientar é que, definida uma meta, temos de detalhar os passos para chegar lá. Vamos ver como ficamos na próxima semana.

Prezado Paulo e Pessoal, Você tem razão com relação ao planejamento. Nesse ponto acredito que a visita do Glauber foi estratégica. Bem, conversamos na próxima terça, mas acho que seria importante já termos o planejamento do próximo ensaio, sempre com vistas a chegar no CD, o que implica um melhoramento musical do grupo. Volto a colocar as metas para a próxima semana. [...] 1. Definir as tonalidades para os arranjos das músicas: Smile,

⁷³ Veja a mensagem no Apêndice R, no final deste estudo.

Yesterday e Correnteza; 2. Ensaiar "É tarde ela dorme" e checar se a tonalidade está adequada.⁷⁴

O diálogo promovido especialmente por esses dois personagens, Ilza e Paulo, foi muito importante para a tomada de decisões e para a condução de ações palpáveis no grupo. De forma a definir maneiras de pensar e planejar que potencializassem os novos rumos que iam se delineando ao longo daquelas semanas, cada um argumentou a partir do seu modo de ver o que deveria ser feito nos próximos ensaios – nesse caso específico em decorrência de um projeto de gravação, mas em outros, objetivou-se a preparação de saraus e apresentações.

Paulo frisou o detalhamento do processo na fase de planejamento – solicitando uma pormenorização antecipada dos passos para se atingir aquela meta. Ilza procurou definir objetivamente quais seriam as ações tomadas no próximo encontro, incluindo explicitamente os alvos musicais a serem focalizados e implicitamente as estratégias pedagógico-musicais para alcançá-los. Em cada modo, as visões são complementares e cooperativas, pois são construídas em ideais comuns.

Tal processo de trocas de ideias e construções de conhecimentos estendeu-se aos demais participantes: contou com a colaboração de alguns (em opiniões isoladas trocadas por e-mail) e contou com contribuições mais amplas (em decisões tomadas em ocasiões especiais de reflexão, planejamento e tomadas de decisão, com a participação de todas as pessoas do grupo⁷⁵). O diálogo estabelecido nas participações, nos planejamentos e escolhas, repercutiu diretamente nas dinâmicas dos ensaios e na qualidade das aprendizagens, pois trouxe sentido e motivação para compreensões e desenvolvimentos ativos da música em perspectivas próprias do contexto.

Conforme o decorrer de um ensaio ou de alguns deles o planejamento foi redefinido, baseado no que foi sendo construído a cada momento, tanto nos bons aproveitamentos quanto nas dificuldades de realização detectadas. Como todo retorno a um novo processo de planejamento depende de avaliação relativa ao que se fez, a observação sobre cada fato recente, sobre o aproveitamento e sobre os obstáculos não vencidos, passou a ser um fator imprescindível para o bom andamento do trabalho.

⁷⁴ Veja as mensagens no Apêndice R, no final deste estudo.

⁷⁵ Em relação a isso veja, por exemplo, os episódios relatados nos trechos de diários de campo *DC XII – 1*, *DC XVI – 1* e *DC XVIII – 3*.

Como afirma Hentschke e Del Ben (2003, p. 184), “as informações obtidas pela avaliação [...] são o ponto de partida para repensarmos nossa prática de ensino e replanejá-la [...] Avaliar é estabelecer um diálogo entre o que foi planejado e o que constituiu, de fato, a prática de ensinar”.

3.3 ROTINA DOS ENSAIOS

No convívio com os sujeitos foi possível perceber que a rotina dos ensaios é uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo. Nela se desenvolveram saberes mediados pela regente, em seu planejamento, sistematização e estabelecimento de estratégias voltadas para a educação musical daquelas pessoas. Contudo, os saberes também se desenvolveram por meio de trocas entre todos/as os/as demais participantes.

Como foi mencionado anteriormente neste estudo, o encontro semanal do grupo pode ser entendido num conjunto que compreende diferentes fases. Desta vez com destaque para os processos gerais de ensino e aprendizagem, entendemos que essas etapas compreendem planejamento, preparação, prática de ensaio, momentos de confraternização, e avaliações feitas principalmente pela maestrina. A sucessão dos diferentes momentos do encontro pode ser visualizada no Quadro 3.1, a seguir.

Quadro 3.1: Dinâmica de um encontro padrão, incluindo preparação, ensaio e avaliação.

Planejamento do ensaio			
Objetivações a partir da observação e avaliação do ensaio anterior	Elaboradas pela maestrina		
	Elaboradas pela maestrina, pelo principal mentor do grupo e eventualmente por mais colaboradores		
	Elaboradas eventualmente por todos		
Encontro padrão:			
Eventos do encontro	Sub-eventos		Duração aproximada
Saudações e conversas breves			15 minutos
Ensaio	Preparação corporal	Relaxamento	30 minutos
		Alongamento	
		Aquecimento vocal	
	Treinamento das músicas (mediante orientação)		1h30min
Roda de conversa	Músicas tocadas e cantadas espontaneamente (roda de canção)		1 a 2 horas
	Refeição (roda de conversa)		
Avaliação do ensaio			
Avaliação do ensaio para promover novos planejamentos adequados			

A prática de ensaio inicia-se com uma fase de estimulação. Nela os exercícios de alongamento e relaxamento são alternados com um aquecimento vocal, no qual são realizados vocalizes e exercícios de respiração, solfejo de leitura a duas vozes, frases e

versinhos para exercitar a articulação fonética.⁷⁶ Toda essa preparação tem como objetivos preservar a saúde vocal e pôr os integrantes em condições adequadas para a fase seguinte.

Esse começo de atividades requer um investimento inicial de atenção e tempo, até que se tornem apreciáveis e acessíveis. Funciona como uma fase de transição, ao conduzir o participante a sair dos condicionamentos da semana (especialmente os que produzem desatenção, cansaço, ansiedade e estresse) para finalmente mergulhar num universo diferenciado e prazeroso, que proporciona envolvimento, exploração, descoberta, criatividade e outros tipos de realização.

Outro fator que auxiliou para que as pessoas conseguissem transpor obstáculos iniciais é que as atividades mostraram-se mais estimulantes quando feitas em conjunto. Tal situação auxiliou aos sujeitos participantes do grupo a vencerem a resistência existente logo no começo do ensaio. Esse fator pode ser explicado porque o bem-estar pessoal esteve intimamente associado à convivência, às interações, aos comentários e às manifestações de estímulo e motivação que obtiveram uns dos outros.

Ainda nessa fase de aquecimento, atividades de audição ativa são incluídas: por vezes foram ouvidas músicas com a proposta de que os integrantes andassem ou se expressassem com gestos corporais enquanto a música soava.⁷⁷ Tais atividades se fundamentaram nas propostas de alguns dos principais educadores musicais da primeira geração, tais como Émile-Jacques Dalcroze e Carl Orff.

A etapa seguinte, a do treinamento de canções brasileiras e estrangeiras, folclóricas e populares,⁷⁸ consiste na preparação das músicas elencadas para o repertório, normalmente de peças musicais impressas cujos arranjos são, na avaliação da maestrina, mais adequados a cada etapa de aprendizado musical daquelas pessoas.

As melodias são ensaiadas por trechos, especialmente naqueles em que a execução é mais difícil, o que acontece mais frequentemente quando os naipes cantam linhas melódicas distintas. Essas situações constituem-se num desafio adicional, visto que alguns dos integrantes não tinham anteriormente passado por alguma vivência musical coletiva semelhante a essa. Para essas pessoas há uma barreira a ser transposta ao cantar uma

⁷⁶ Detalhes sobre esses exercícios podem ser vistos em *DC I – 4*.

⁷⁷ Geralmente a música nesse momento era tocada num piano ou por um CD player.

⁷⁸ Algumas dessas canções podem ser conferidas nas partituras que estão nos Anexos.

melodia e ouvir outra ao mesmo tempo.⁷⁹ Tal habilidade depende de concentração e de percepção auditiva para processar dois ou mais eventos sonoros distintos e concomitantes:

Ainda há dificuldades de percepção das vozes em separado pelos naipes, que ainda as confundem um pouco, mas há um esforço por parte dos cantores em superar tais desafios, inclusive por meio da leitura das partituras.⁸⁰

As dificuldades também estiveram presentes em execuções rítmicas com muitas síncopes,⁸¹ o que requereu voltar continuamente aos mesmos trechos para melhorá-los ou fez-se necessário mudar algum aspecto de um ou outro arranjo como outrora havia sido elaborado.

Percebo que algumas realizações de síncope feitas pelas vozes não correspondem ao que está grafado na partitura arranjada e, por isso, volto algumas vezes ao trecho, faço demonstrações de como foi idealizado e os/as procuro motivar a alcançar o efeito esperado.⁸²

Em todo o tempo do ensaio há uma preocupação com a qualidade da emissão. Para isto a regente procura melhorar a sonoridade de cada cantor/a nos aspectos do timbre, do fraseado, da afinação, da dinâmica e da rítmica.

Esses são alguns itens de funcionamento de ensaio, estreitamente relacionados a um tipo de veiculação de saberes em que a intermediação da regente se faz perceber claramente. Nesse momento do encontro semanal do grupo, os procedimentos pedagógicos e musicais se desenvolveram numa rotina que, por sua vez, permitiu o aprendizado de saberes sistematizados, principalmente voltados para o treinamento de habilidades musicais vocais, de leitura e de percepção.

⁷⁹ Como exemplo, veja a descrição de um ensaio em *DC V – I*.

⁸⁰ Trecho retirado de *DC V – I*.

⁸¹ Segundo Isaacs e Marti (1985), síncope ou sincopa é o deslocamento do acento rítmico do tempo forte de um compasso para outro que usualmente tem batida fraca. Isso pode ser realizado marcando-se as notas fracas com um sinal de acento, substituindo-se as notas normalmente acentuadas por pausas ou se prolongando uma nota que ocorre pela primeira vez em batida fraca até uma posição acentuada. Para Raendel (1986), a sincopa é uma contradição momentânea sobre a predominância entre métrica ou pulso. A partir dessa conotação, podemos entender que a sincopa é um padrão rítmico que produz uma sensação interna de dubiedade quanto ao momento real do pulso.

⁸² Trecho retirado de *DC VIII – I*.

3.4 CONSTRUÇÃO CONTEXTUAL DE SABERES MUSICAIS

No convívio com os sujeitos foi possível identificar que a construção contextual de saberes musicais é uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo.

Quando nos referimos a saberes relativos à música, devemos primeiramente buscar compreensões do que ela seja e de como se constitui seu campo de conhecimento e prática. Para Hentschke e Del Ben (2003), uma propriedade fundamental da música é sua dimensão sonora. Tal perspectiva comporta os parâmetros físicos de duração, altura, intensidade e timbre. Porém, a dimensão material do som é uma condição necessária, mas não suficiente para resultar em música, pois ela depende de ordenação relativa entre sons, sendo que tal ordenação é decorrente da intenção de se fazer música com eles (os sons). Somado a isso, a relação que pressupõe a existência de um indivíduo a organizar elementos sonoros, com a intenção de conceber música, se desenvolve num âmbito de relações ainda mais abrangente, pois se dá na existência de interações sociais. Para Shepherd e Wicke (2006):

Sons da [...] música não são estruturas por si, mas estruturáveis pela sociedade. A ação de estruturar na consciência requer relações dialéticas individuais com as ações e forças ordenadas com o mundo externo (SHEPHERD; WICKE, 1997, p. 199 apud KLEBER, 2006, p. 29).

Para essas dialéticas individuais, consideramos a perspectiva de Merleau-Ponty (1994), em que o sujeito configura representações sobre si e o mundo em que vive a partir da percepção que estabelece do que seja sua interioridade e sua exterioridade. A partir de tais compreensões, entendemos que a vivência pessoal e a aprendizagem de elementos musicais são permeados por significados e funções construídos socialmente, pois “é no mundo social que definimos e convencionamos o que consideramos música, quais as formas de vivenciá-la ou aprendê-la e quais as funções e usos de determinada peça ou estilo musical” (HENTSCHKE e DEL BEN, 2003, p. 180).

Para o “Entre Amigos”, os significados musicais são resultantes de uma realidade social diversa que o abriga, mas também das experiências desenvolvidas nas trajetórias de vida de seus integrantes, nas interações com seus familiares, no contato com os meios de comunicação, no espaço do fazer musical e na convivência gerada a partir do surgimento do grupo.

Um episódio que concentrou esses aspectos ocorreu num dos saraus promovidos pelo grupo, em 2007. Nelma, tomando a palavra para apresentar um pequeno grupo que viria a se apresentar em seguida, discorreu a respeito dos anos 40 e 50, de que nessa época “todos os artistas passavam pelo rádio”. Na sequência, descreveu um programa daquela época que, segundo ela, sempre começava com a seguinte locução: “Ao soar das doze badaladas do meio-dia a Rádio Nacional do Rio de Janeiro tem o orgulho de apresentar o Programa Francisco Alves – o Rei da Voz”. Em seguida, a integrante do grupo explica que a música que o grupo irá tocar chama-se “Boa Noite Amor”, que é o prefixo do referido programa de rádio. Com isso, ela ressaltou e valorizou a memória sobre um fato significativo ocorrido no passado, mas que valoriza o feito musical que viria em seguida. Logo após essa explicação, o pequeno grupo anunciado começa a tocar uma valsa, a referida música.⁸³

Nos ensaios, os processos de ensino e aprendizagem estão essencialmente voltados para o desenvolvimento técnico-musical, mas tendo como pano de fundo uma constante preocupação da educadora com o propósito de atender aos anseios do grupo em relação à memória de cada integrante, especialmente no que há de mais importante em termos de repertório e no que há de mais significativo em cada canção. Esse aspecto é consoante ao que propõe Kater (2004) quando se refere à exploração inventiva de sentidos imanentes das músicas e canções, sugerindo-nos observar “o quanto elas nos educaram e nos educam”. Para o autor:

Sua razão de ser e seu valor como recurso pedagógico se mostram ainda mais evidentes na medida em que alguns dos conteúdos que transmitem parecem poder provir apenas delas e de nenhuma outra fonte mais [...] Falam-nos algumas vezes diretamente, quase sempre entretanto recorrendo a metáforas, imagens e simbolismos, transmitindo contudo sua intenção numa linguagem acessível a todas as pessoas (KATER, 2004, p. 46).

Apesar da linguagem acessível que portam, para o autor as canções são entendidas singularmente, pelas posturas e interpretações que da mesma forma viabiliza ao indivíduo desvendar o mundo “numa relação viva”. Tal relação abrange, para os integrantes do “Entre Amigos”, uma compreensão dialogada no fazer musical do ensaio e da apresentação, no canto das canções e nos valores emprestados a elas. Numa conversa entre integrantes do grupo, vemos que esses valores e preferências pessoais sobre as canções são respeitados de uns/umas para com os/as outros/as, pois essas músicas são entendidas como elementos integrados a vida de cada pessoa:

⁸³ Baseado em trecho de *DC XIV – 5*.

Nelma – E não é só pra gente dizer “Ah! gravei um CD”. São músicas que marcaram nossa vida. É por isso que a gente quer fazer o CD. Que aquelas músicas que mais marcaram nossa vida nós vamos colocar no CD. A minha música pode não ser a sua, mas está lá: tanto a minha quanto a dele ou quanto sua, entendeu? É isso que nós queremos.

Ilza – Aí todo mundo vai cantar a minha e a dele. Essa é uma coisa que eu nunca tinha pensado e que é legal. E que daí você abre mão de cantar talvez uma coisa que você não goste tanto pra satisfazer o outro. E aí depois todo mundo faz a sua. Que é uma questão de ter um olhar para o outro. De ceder... isso é bem legal.

Nelma – E você sabe que isso daí parece que une mais a gente, né?

Observamos nessas palavras que o valor afetivo atribuído às canções está associado a significações singulares e a história de vida de cada pessoa do grupo. Observamos também que o espaço da convivência e do fazer musical compartilhado permite a cada um/a o conhecimento dos repertórios do outro/a. Essa perspectiva que se desenvolve nas trocas compreende não só a ampliação de conhecimentos musicais, mas também do que representam em termos de identidade e de significações pessoais. O respeito que cada pessoa atribui às preferências musicais da outra se estende às relações intersubjetivas ao representar o respeito ao ser do outro.

Com isso percebemos que o contexto de convivência do grupo, em seus múltiplos aspectos (que incluem os momentos de ensaio, as rodas de canção e de conversa, as diferentes apreensões e subjetividades), não só permite a compreensão e aplicação de conteúdos musicais almejados no planejamento e na sistematização de processos de ensino e aprendizagem, como também motiva a construção de saberes relacionais que vão se compondo no caminhar de uns com os outros, à medida que se tem contato com o fazer artístico no espaço de interação.

Esses saberes são nutridos da experiência musical e a ela contribui com sua constelação de sentidos, percepções e condições da existência. No contexto estudado, as possibilidades vão se multiplicando ao longo do processo e da convivência numa condição que, conforme nos diz Carlos Kater, “[...] o significado da música se enriquece merecidamente ao ser compreendido tanto como um necessário ‘fim em si’ quanto como excelente e imprescindível ‘meio para’ [...]” (KATER, 2004, p. 50).

3.5 ESCOLHA DE REPERTÓRIO

No convívio com os sujeitos foi possível identificar que a escolha de repertório, procedimento comum a qualquer conjunto musical, é uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo em estudo.

Para Torres, Schmeling, Teixeira e Souza (2003) a escolha de repertório está associada a diversos fatores existentes num grupo, aspectos de ordem estrutural (objetivos do grupo, condições temporais, espaciais e materiais presentes nos ensaios, etc.); pessoal (idade, gênero, experiência dos participantes); aspectos técnico-musicais, contextuais e de conteúdos apresentados nas partituras – em parâmetros textuais (significados das letras, dicção, etc.) e musicais (uníssonos, vozes separadas, registro de cada voz, etc.).

Para entender como se dá a escolha de repertório, é preciso minimamente questionar sobre quem decide o que será tocado ou cantado. No caso específico do estudo, essa resposta diz respeito à regente, em seu papel de mediadora de saberes musicais, mas também aos demais integrantes do grupo vocal.

Para Torres, Schmeling, Teixeira e Souza (2003), o professor ou o regente é essencialmente um selecionador de repertório, pois cabe a ele julgar dentre as incontáveis alternativas quais sejam as mais adequadas para o processo de ensino e aprendizagem musical desenvolvido num contexto específico. Segundo as autoras, estão em jogo as escolhas que contemplam a heterogeneidade de conhecimentos práticos das pessoas envolvidas, o que “vai soar bem” (TORRES; TEIXEIRA; SOUZA, 2003, p. 65) e que composições e arranjos ao mesmo tempo estão disponíveis e atendem às especificidades do grupo trabalhado.

Como é possível atestar nos diários de campo do presente estudo, houve momentos em que a regente do “Entre Amigos” elencou músicas para o grupo, contemplando tais elementos:

Durante todo o percurso Ilza [...] ia me contando sobre suas ideias para o grupo, de como escolheu repertórios variados (de várias culturas e de vários “gêneros” musicais, ou seja, no âmbito folclórico, popular e erudito – se é que assim eu posso designá-los) e das dificuldades do grupo.⁸⁴

Em seguida são ensaiadas as músicas do repertório que incluem canções brasileiras e estrangeiras, folclóricas e populares (como o cânone “Dona Nobis

⁸⁴ Trecho de *DC I – I*.

Pacem” e a canção folclórica americana “Oh, When the saints go marchin’ in” [...].⁸⁵

Foram escolhidos arranjos de canções de culturas e gêneros diversos (brasileiras, estrangeiras, folclóricas e populares) que estivessem disponíveis, fossem familiares (ao menos em parte deles) e que na sua avaliação fossem executáveis pelos coralistas a cada momento de desenvolvimento do grupo.⁸⁶ No entanto, grande parte do repertório foi indicada por eles e elas, segundo motivações pessoais e coletivas que iam sendo externadas ao longo dos encontros.

A ligação afetiva e cultural das pessoas em relação às músicas escolhidas são aspectos que devem ser considerados pelo educador ou educadora de forma que o processo educativo esteja integrado às vidas dos educandos e educandas, e às suas reais necessidades de realização pessoal. Para Torres; Shmeling; Teixeira e Souza (2003, p. 67):

A construção do repertório é uma constante motivação e elemento vital no processo de ensino e aprendizagem. Dessa forma, com “ouvidos atentos” ao que os coralistas cantam em suas rodas de violão, nos intervalos, ao que sugerem que seja cantado, ao que gostam, ao que faz parte de seu cotidiano e às discussões sobre o que “dá coro ou não”, regente e coralistas constroem o repertório [...].

As escolhas de repertório no grupo estudado se deram dentro dessas perspectivas apontadas pelas autoras. As músicas disponíveis foram trazidas pela regente que as elencou segundo propostas educativas intencionadas por ela para aquelas pessoas (conforme suas afinidades e potencialidades); mas, sobretudo as canções foram escolhidas pelos integrantes do grupo em momentos de descontração, fora do período do ensaio e de seu funcionamento sistematizado. Em ambos os casos, a percepção compartilhada de quais eram as melhores músicas promoveu processos criativos e trocas de saberes musicais significativos aos integrantes do grupo, pois tais decisões foram feitas em diálogo e na convivência.

No segundo semestre de 2006, por exemplo, o grupo já executava uma série de canções escolhidas pela regente, quando seus integrantes elaboraram uma lista de outras mais que desejavam cantar (Quadro 3.2). Desde então, ela procurou contemplar da melhor forma possível os desejos da maioria dos integrantes, procurando arranjos prontos que fossem adequados ao grupo ou solicitando a elaboração de outros mais.

⁸⁵ Trecho de *DC I – 4*.

⁸⁶ Todas as músicas apresentadas nos Anexos de A a J são parte de um conjunto de arranjos garimpados, escolhidos e trazidos pela regente aos integrantes do grupo vocal.

Quadro 3.2 Lista das músicas solicitadas pelos integrantes do grupo.⁸⁷

Emoções (Roberto Carlos); Nossa Senhora (Roberto Carlos); Itapuã (Toquinho); Trocando em Miúdos (Francis Hime); O Bêbado e a Equilibrista (Elis Regina); Como uma Onda (Lulu Santos); O que é, o que é (Gonzaguinha); Bate Coração (Elba Ramalho); Regra Três (Toquinho); De Volta para o meu Aconchego (Elba Ramalho); Noite dos Mascarados (Chico Buarque); Tristeza do Jeca; Bolinha de Sabão; A banda; O Circo; Na direção do dia ("Vem morena, ouve comigo esta cantiga..."); Gente Humilde; Travessia; Esperando na Janela; Rancho das Flores; Taí; Romaria; Funiculi funiculá; Ciribiribim; Eu sei q Vou te Amar; Como é grande o meu Amor por Você; Rancho Fundo; Máscara Negra; Emoções; Eu só quero um xodó; Águas de março; Se todos fossem iguais a você; Para Viver um grande Amor; Deslizes; Anos Dourados; Pra não dizer q não falei de Flores; O Amanhã; Manias; Bilhete; Imagine; Only You; Yesterday; Unforgettable; Dor de Cotovelo; El dia que mi quieras; Maluco Beleza; Domingo no Parque; Explode Coração; alguma da Rita Lee.

Como já foi dito, o repertório acabou por se estabelecer não somente por escolhas prévias como nas situações apresentadas anteriormente, mas principalmente por escolhas que iam sendo feitas ao longo da prática, durante ou entre os momentos de ensaio. O resultado disso é que as preferências foram mudando e apenas parte das músicas solicitadas na lista apresentada no Quadro 3.2 foram incorporadas ao repertório.⁸⁸

Conforme foi observado nos encontros, a quantidade e variedade do repertório cujas letras e melodias são cantadas de cor reforçam a ideia de que a familiaridade com as músicas e seus significados pessoais e coletivos são elementos importantes que devem ser considerados no aprendizado e nas trocas de saberes. O que dizem as letras é um fator dos mais importantes, especialmente o que significam subjetivamente e socialmente. As músicas ganham conotações e importância mediante a percepção sobre os momentos da história considerados importantes para a trajetória de vida de cada integrante.⁸⁹ Por outro

⁸⁷ Retirado de *DC III – 9*, o quadro indica que na maioria das vezes os nomes das pessoas que acompanham os títulos das músicas estão associados a eminentes cantores intérpretes e não aos compositores das canções. A lista mostrada no Quadro 3.2 na verdade é a junção de três listas feitas a mão pelos integrantes do grupo.

⁸⁸ As músicas cantadas e tocadas nos ensaios e apresentações do grupo, durante o período de coleta de dados (entre 2006 e 2008), estão listadas no Apêndice S, no final desse trabalho. As partituras com arranjos para coral utilizadas pelo grupo estão nos Anexos de A a J.

⁸⁹ Tal fato já foi abordado no estudo. Alguns exemplos desse aspecto podem ser vistos nos Diários de Campo *DC III – 4* e *DC XIV – 5*, no Apêndice Q.

lado, tais conotações são construídas na interação, em significações desenvolvidas e partilhadas no contexto cultural de convívio.

Outro aspecto sobre as escolhas do “Entre Amigos” incide sobre vertentes musicais diversas. As músicas são todas de manifestações populares, grande parte de canções estadunidenses, italianas e de países de língua espanhola. Porém, a maioria se enquadra no que denominamos “Música Popular Brasileira” (MPB). Tal frequência nas escolhas confirmam a observação de Leal (1998, p. 87) de que “a música popular possui uma relação identificadora que envolve as pessoas de qualquer idade ou classe social”. A autora sugere que o educador musical sirva-se dessa familiaridade para promover aos educandos a compreensão de códigos musicais, bem como para motivar a criatividade por meio da prática intuitiva que é própria das manifestações musicais populares. Tais práticas foram observadas especialmente nas rodas de música promovidas pelo grupo e incentivadas pela regente, que aconteceram após o momento de cada ensaio,⁹⁰ mas também nos momentos finais dos saraus.⁹¹

[...] a lembrança de muitas dessas canções surgem num momento logo posterior ao ensaio, quando todos/as tocam e cantam livremente, espontaneamente, sempre auxiliados/as pelas progressões harmônicas tocadas pelo Adalberto em seu violão – integrante do grupo que se tornou o seu principal acompanhador.⁹²

Foi assim que o fazer musical daquele evento atravessou todas as suas fases, desde as preparações, passando pelas apresentações dos solistas e dos grupos, para finalmente se prolongar de maneira bem informal durante a confraternização: em meio às conversas e no momento da ceia farta, participaram de uma espécie de *jam session*⁹³ à brasileira todos os instrumentistas presentes e todos que queriam cantar. Foi um momento de maior liberdade para criar, para improvisar e para arriscar temas desconhecidos por muitos dos presentes. Numa quebra completa da formalidade e de qualquer censura, todos puderam se expressar por meio de instrumentos e vozes, passando por tipos de repertórios bem diversos, especialmente dentro do quadro de vertentes da música popular brasileira.⁹⁴

⁹⁰ Essa prática, que já vinha acontecendo espontaneamente, acabou sendo instituída como semanal por sugestão da regente. Alguns exemplos desse fazer musical podem ser vistos nos trechos de Diários de Campo *DC III – 4* e *DC VII – 1*, no Apêndice Q.

⁹¹ Alguns exemplos desse aspecto podem ser vistos nos Diários de Campo *DC XIV – 8* e *DC XVII – 4*, no Apêndice Q.

⁹² Trecho de *DC III – 4*.

⁹³ Esse é um termo originado de culturas do universo jazzístico e que se refere a um tipo de reunião descontraída de instrumentistas e cantores para improvisar e executar música, na maioria das ocasiões, de forma lúdica e, às vezes, desafiadora. Tal prática é muito frequente entre músicos estadunidenses, mas não é exclusiva de seus contextos sociais: assim como em muitas outras localidades ao redor do mundo, o Brasil tem muitos exemplos de práticas musicais semelhantes, como no caso do que acontece entre músicos de choro.

⁹⁴ Trecho de *DC XIV – 8*.

Ambas as situações propiciaram a criação de ambientes de exploração musical onde todos os presentes puderam tocar livremente, sem regras excludentes ou escolhas pré-estabelecidas. A experiência nesses espaços de experimentação também suscitou novas possibilidades e escolhas de repertório para o grupo.

Como resultado das considerações tecidas neste tópico, observou-se que as escolhas de repertório no grupo foram feitas por todas e todos os participantes do “Entre Amigos” por meio de processos dialógicos desenvolvidos entre pessoas e entre estas e aspectos de ordem simbólica e material. As motivações para tal empreendimento nasceram de diferentes percepções pessoais, mas se desenvolveram em construções intersubjetivas. Há, por exemplo, intenções pedagógico-musicais e relações identitárias envolvidas nas decisões de quais músicas possam ser cantadas e tocadas. Elas tanto servem ao desenvolvimento musical quanto à afirmação de valores pessoais e sociais.

Ambas as condições se dialogam num contínuo refazer de sentidos musicais e humanos. Os significados e valores das canções são construídos e reconstruídos por meio de um constante processo de interação que se faz em diferentes espaços de convivência e exploração de saberes musicais. Neles, as escolhas de repertório se fazem de maneira motivada e respeitosa, por processos de ensino e aprendizagem sistematizados ou espontâneos.

3.6 ELABORAÇÃO DE ARRANJOS

No convívio com os sujeitos foi possível identificar que a elaboração de arranjos é uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo.

Como foi visto anteriormente, o conjunto disponível de partituras para o grupo vocal (conjunto esse que atende as habilidades musicais do grupo), não condiz com todo o repertório desejado pelos seus integrantes.⁹⁵ A maior parte desse conjunto é composta de obras antes desconhecidas por eles e por elas. Esse aspecto por si só é pedagogicamente interessante, pois influencia positivamente na formação subjetiva, porém não foi suficiente ao desenvolvimento e motivação do grupo. Se por um lado foi instigante aos coralistas ter contato com canções que não lhes eram familiares, pois isso possibilitou a ampliação da consciência sobre a diversidade de culturas musicais, por outro um

⁹⁵ Para isso, basta comparar o Quadro 3.2 do item de texto anterior (no qual estão compiladas as músicas solicitadas pelos integrantes do grupo) com a lista de músicas executadas pelo grupo.

repertório que contemplasse temas musicais de sua predileção tornar-se-ia uma via de afirmação das identidades, uma via pautada na imbricação da prática de canto coral com os significados e as histórias pessoais de cada integrante. A cantoria espontânea das rodas de canção já havia trazido uma alternativa para isso, mas a elaboração de arranjos de canções escolhidas não somente poderia contemplar essa possibilidade como também proporia explorações da prática coral sobre elas.

Tomando como ponto de partida o que nos diz Randel (1986), entendemos arranjo aqui como a adaptação de uma música composta com a frequente intenção de preservar sua essência originalmente elaborada. Para entendermos de que essência nos referimos, precisamos primeiramente esclarecer que é usual (ao menos entre músicos com vivência e formação numa cultura popular), que num arranjo a melodia principal do tema se mantenha sem importantes modificações, ao passo que outra ou outras sejam elaboradas e acrescentadas a ela (ALMADA, 2000). Isso acontece, por exemplo, na música caipira, quando a “segunda voz” é inventada a partir da “primeira”. Além desse procedimento, é comum que elementos rítmicos e harmônicos originalmente compostos sejam modificados num arranjo, especialmente se não interferirem na linha melódica principal. Esses procedimentos artesanais foram adotados para cada elaboração original a que nos referiremos.

A necessidade de ampliação do repertório a partir da inclusão de músicas familiares e adequadas aos coralistas, fez com que eu procurasse colaborar no sentido de suprir essa lacuna. A partir da lista de canções almejadas pelo grupo, escolhi primeiramente uma delas para trabalhar, porém ainda sem uma clareza das potencialidades de seus cantores e cantoras. Para que eu tivesse uma primeira ideia de quais seriam, observei o grupo cantando algumas músicas: o cânone “Dona Nobis Pacem”,⁹⁶ dividido para três grupos de cantores e cantoras, os arranjos a três vozes de “Oh, When The Saints go marchin’ in” e “Trenzinho Caipira”,⁹⁷ e dois arranjos a duas vozes que havia feito noutra ocasião sobre as canções folclóricas “É Tarde Ela Dorme” e “Periquito Maracanã”,⁹⁸ me apontaram a possibilidade de se fazer elaborações que contemplassem a perspectiva de vozes separadas.

⁹⁶ Veja o arranjo no Anexo E, no final deste estudo.

⁹⁷ Veja os arranjos dessas duas músicas respectivamente nos Anexos G e I, no final deste estudo.

⁹⁸ Veja os arranjos dessas duas músicas respectivamente nos Apêndices A e C, no final deste estudo.

Grosso modo, os arranjos das duas últimas músicas mencionadas foram feitos da seguinte forma: para cada uma das canções foi escrito primeiramente o tema melódico num *software* de edição de partituras, incluindo a letra. A segunda voz, por sua vez, foi elaborada como um contraponto da primeira, mas sem basear-se numa técnica rígida. Os únicos cuidados em sua elaboração foram:

- Construir as frases melódicas deslocadas e com respirações independentes em relação à da primeira voz, como um jogo de pergunta e resposta entre os versos cantados pelas vozes distintas, de acordo com o Quadro 3.3.

Quadro 3.3: Versos e frases melódicas de “É Tarde Ela Dorme”, num jogo de pergunta e resposta.

The image shows a musical score for the song "É Tarde Ela Dorme" in 6/8 time, featuring a question-and-answer melodic structure. The score is divided into two systems, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef).
 System 1: The vocal line has two phrases labeled "Frase melódica (pergunta)". The first phrase is "E tar - de_e - la dor - me" and the second is "O seu lei - to_é a". The bass line has a single phrase labeled "Frase melódica (resposta)" that spans the duration of both vocal phrases: "Tar - de_e - la dor - me".
 System 2: The vocal line has two phrases labeled "(pergunta)" and "Frase melódica (pergunta)". The first phrase is "Os rai - os da lu - a" and the second is "seu lei - to_é a ru - a lu - a". The bass line has two phrases labeled "Frase melódica (resposta)" and "Frase melódica (resposta)". The first bass phrase spans the first two vocal phrases: "seu lei - to_é a ru - a". The second bass phrase spans the second vocal phrase: "lu - a".

- Construir uma linha melódica que preferisse movimentos contrários (a) e oblíquos (b) em relação à primeira voz, mas com alguns movimentos diretos (c):

Quadro 3.4: Ilustração de movimentos contrário, oblíquo e paralelo entre as vozes de arranjo.

The image shows a musical score illustrating three types of melodic movements between two voices (treble and bass clefs) in 6/8 time.
 System 1: Shows two phrases labeled 'a' and 'b'. In phrase 'a', the bass line moves up while the treble line moves down (contrary motion). In phrase 'b', the bass line moves up and the treble line moves up (parallel motion).
 System 2: Shows a phrase labeled 'c' where the bass line moves up and the treble line moves down (oblique motion).

Ao terminar cada frase melódica da nova voz, podia-se ouvir o resultado simulado no *software* e avaliar o resultado sonoro: naquilo que fosse julgado satisfatório, seguiu-se elaborando nos mesmos padrões de contorno e rítmica melódicos; naquilo que fosse julgado insatisfatório, buscou-se alternativas melhores, alterando uma nota, uma figura rítmica ou a direção melódica.

O jogo de versos entre as vozes proporcionou um resultado sonoro como que a ecoar as palavras, mas em alturas diferentes. Os versos da segunda voz de “É Tarde Ela Dorme” sempre respondem aos versos da primeira voz, enquanto que no “Periquito Maracanã” ocorre o contrário, os versos da segunda voz antecipam os versos cantados na primeira voz. Em ambos os arranjos os versos da segunda voz são mais sucintos que os da primeira voz. O arranjo de “É Tarde Ela Dorme” teve aceitação imediata do grupo e a assimilação foi relativamente rápida, não apresentando grandes dificuldades na apreensão das duas vozes.

Não bastasse a elaboração primeira, algumas escolhas feitas coletivamente, que surgiram nos ensaios entre integrantes do grupo, derivaram variações ao arranjo. A principal delas acabou mudando a sua forma original, tal como foi primeiramente idealizada: a partir de experimentações práticas o grupo escolheu começar a execução da música cantando somente a segunda voz para somente depois cantar as duas ao mesmo tempo:

Quadro 3.5: Versos cantados pela 1ª e pela 2ª voz e esquema da forma do arranjo final.

VERSOS CANTADOS PELAS VOZES:	
1ª voz: É tarde ela dorme / O seu leito é a rua / Os raios da lua / O seu rosto cobria / Qual foi o seu crime / Oh! Mulher desditosa / Tão bela e formosa / Tão bela e formosa / Sem pátria e sem lar	
2ª voz: Tarde ela dorme / Seu leito é a rua / Lua / O seu rosto cobria / Leito de rua / Lua cobria / Bela e formosa / O seu leito é a rua	
NOVA FORMA DO ARRANJO	Parte I – somente a 2ª voz
	Parte II – 1ª e 2ª vozes juntas (duas vezes)

As escolhas em colaboração foram bem sucedidas. A nova forma foi bem recebida por todos e todas. Por isso eu a adotei na composição final, que inclui um acompanhamento para piano feito posteriormente.⁹⁹ Nessa experiência, as trocas de

⁹⁹ Essa segunda versão de arranjo pode ser observada no Apêndice B, no final desta pesquisa.

saberes desenvolvidas nas práticas de elaboração e adequação trouxeram uma nova compreensão sobre os processos educativos desenvolvidos no grupo.

Apesar dos avanços alcançados em decorrência das contribuições dos sujeitos participantes, a primeira versão do arranjo já havia servido para verificar alguns potenciais e limites vocais do grupo e, com isso, permitiu esboçar um modelo de elaboração contextualizado, adequado ao canto daquelas pessoas. Constatou-se, por exemplo, que a tessitura vocal orientada pela notação musical prévia era adequada ao grupo, visto que a execução não apresentou dificuldades e, ao contrário disso, revelou os bons timbres das vozes – provavelmente por abarcar tessituras médias das vozes e não as extremas. Foi possível constatar também que a rítmica era muito assimilável, visto que não apresentou grandes desafios para a apreensão e para a interpretação.

A melodia de “Periquito Maracanã” e a voz acrescida ao tema também foram rapidamente apreendidas, a não ser no entendimento e na interpretação das síncopes: apesar das explicações e treinos orientados pela regente, elas não foram realizadas, pois os cantores tendiam a atrasá-las para os tempos fortes. Como na ocasião ainda não era possível a compreensão e a realização desse elemento, passamos a acomodar a rítmica alterando-a para que caíssem nos tempos fortes:

Quadro 3.6: Acomodação rítmica em “Periquito Maracanã”.

Pe - ri - qui - to ma - ra - ca - nã, per - de - ra su - a Iá - iá faz um
a - no faz um di - a qu'eu - não ve - jo_e - la vol - tar

Verso sem as síncopes

a - no faz um di - a que_eu não ve - jo_e - la vol - tar

A mudança permitiu a execução e possibilitou manter a essência da elaboração sem alterar demasiadamente o efeito desejado para a peça.¹⁰⁰

¹⁰⁰ As propostas de atividades que acompanham o arranjo original (cujas orientações encontram-se no final da partitura) não foram desenvolvidas no grupo, devido a algumas inadequações apresentadas para ele. Veja no Apêndice C, o arranjo de “Periquito Maracanã” e as propostas de atividades contidas no final de sua partitura.

O tema inicialmente escolhido para a elaboração de arranjo voltada para o “Entre Amigos” foi “Yesterday”, de John Lennon e Paul McCartney, que era uma das músicas escolhidas e listadas pelo grupo. A primeira versão de arranjo foi concluída em agosto de 2006, antes mesmo dos ensaios que incluíram o “Periquito Maracanã” e antes da mudança na forma do “É Tarde Ela Dorme”. No momento da elaboração o contato com o grupo ainda era recente (havia participado de três encontros com os seus integrantes). O impulso gerado pela prática e pela formação anterior (a de arranjador que escrevia para outros grupos de contextos bem distintos a esse) e a falta de maturidade na observação dos limites dos cantores e cantoras do “Entre Amigos”, foram fatores que geraram equívocos nessa minha elaboração inicial. Ainda não havia tido os parâmetros proporcionados com a experiência junto aos integrantes a partir da prática de canto das duas peças mencionadas.

A canção de “Yesterday” em si ofereceu desafios aos participantes do grupo, a partir da evidente dificuldade de pronúncia dos versos em língua estrangeira. Somado a isso, ao menos dois dos elementos dessa primeira versão de arranjo estavam associados a escolhas que fiz inadequadamente: apesar do naipe de sopranos conseguir alcançar as notas mais agudas, a tessitura estava além da região de conforto de suas vozes e pouco mais do que indicavam alguns dos arranjos que o grupo já cantava até então; o outro fator que dificultou a execução por parte dos cantores e cantoras é que a elaboração apresentava saltos de intervalo de execução difícil:

Quadro 3.7: Trecho do arranjo de “Yesterday” ainda na primeira versão.¹⁰¹

The image shows a musical score for the song "Yesterday". It consists of four staves. The top staff is the vocal line for soprano, the second staff is for alto, the third staff is for tenor/bass, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Yes-ter-day All my trou- bles seemed so far a- way Now it looks as though they're Yes-ter-day Uh - trou- bles seemed so far a- way Now it looks as though they're Yes-ter-day Uh - uh - uh far a - way uh".

As escolhas equivocadas surgiram quando havia tomado as primeiras peças que ouvira o grupo cantar como referência para a elaboração, as quais continham alguma complexidade nas linhas melódicas das vozes que pareciam indicar um grau de dificuldade maior do que a

¹⁰¹ A primeira versão de arranjo de “Yesterday” pode ser vista na íntegra no “Apêndice E”, no final deste estudo.

elaboração que havia feito para “É Tarde Ela Dorme”. Mesmo que consideremos esse arranjo de “Yesterday” num certo sentido semelhante à daquelas, por ser predominantemente a três vozes (pois na maior parte do tempo do arranjo mezo-sopranos e contraltos se fundem para cantar em uníssono), ele apresentou as dificuldades mencionadas anteriormente. Por isso, não se adequou a realidade do grupo para aquele momento e teve que ser modificado.

Para a primeira situação problema apontada, a tessitura aguda para as sopranos foi resolvida com a simples mudança de tonalidade: a tonalidade original de fá maior (escolhida para o arranjo original) foi mudada posteriormente para dó maior.

Para a situação que propunha vozes separadas, logo após algumas tentativas iniciais o grupo decidiu nos ensaios que elas poderiam ser resumidas a linhas melódicas em uníssono, mas com o mesmo jogo de alternância entre as cantorias dos naipes tal como escolhidas para outras músicas do repertório do grupo. Esse jogo de perguntas e respostas das frases foi uma solução eficiente para o problema, pois ao mesmo tempo permitiu outras vias de exploração vocal, eliminou a dificuldade de execução e permitiu a exploração de timbres e alturas variados (diferentemente do que aconteceria se a música fosse simplesmente cantada em uníssono por todas as vozes do começo ao fim):

Quadro 3.8: Trecho do arranjo de “Yesterday” na segunda versão – uníssono.¹⁰²

The image shows a musical score for the song "Yesterday" in unison. It is divided into three systems, each with two staves (treble and bass clef). The lyrics are written below the notes.

System 1: The first staff is labeled "Contr. e Sopr." and the second "Sopranos". The lyrics are "Yes - ter - day" and "Love was such an eas - y".

System 2: The first staff is labeled "Contraltos" and the second "Contr. e Sopranos". The lyrics are "game to play" and "Now I need a place to".

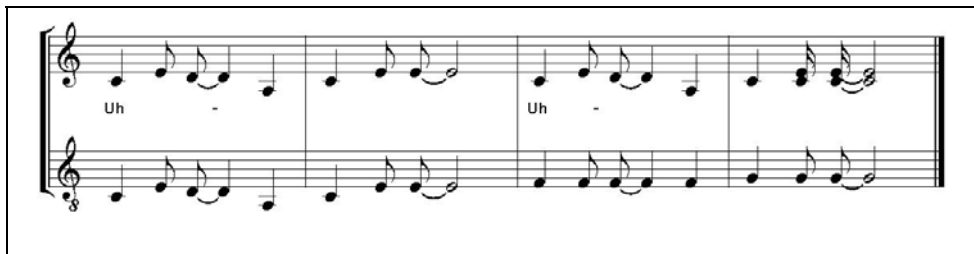
System 3: The first staff is labeled "Contr. e Sopranos". The lyrics are "hide a - way Oh I be - lie - ve in yes - ter - day".

Mesmo com as escolhas sobre os uníssonos, como opção para a nova versão de arranjo elaborei alguns pequenos trechos harmônicos com divisões em duas e em três

¹⁰² A segunda versão de arranjo de “Yesterday” pode ser vista na íntegra no “Apêndice I”, no final deste estudo.

vozes de forma que fossem executáveis ao grupo e gerassem um sentido de realização para o canto com vozes separadas.

Quadro 3.9: Trecho do arranjo de “Yesterday” na segunda versão, com vozes separadas no final.



Apesar da opção pela economia de elementos harmônicos nas vozes, as progressões dos acordes foram transferidas para o acompanhamento do piano, mantendo-se, então, alguns dos efeitos sonoros idealizados no arranjo original. Com isso, aproveitou-se o potencial da Sueli, pianista recém-integrada ao grupo.

Quadro 3.10: Trecho do arranjo de “Yesterday” na segunda versão,¹⁰³ com o acompanhamento do piano.

The image shows a piano accompaniment score for 'Yesterday'. It consists of three staves: a soprano line, a piano line, and a bass line. The soprano line is labeled 'Sopranos' and starts at measure 10. The piano line shows the chord progression: C, Bm, E7, Am, Em/G, F(add9), and G(add9). The bass line provides the harmonic foundation with a steady eighth-note pattern.

O segundo tema arranjado para o “Entre Amigos” foi “Smile”. A partir de conversas com a maestrina a respeito de quais seriam nesse tema as melhores escolhas para os vocalistas, optou-se pelos uníssonos e pelo revezamento dos naipes que alternam os versos cantados, uma vez que as perspectivas de exploração dos potenciais vocais de timbre e da escuta sobre a afinação correspondiam mais a realização musical daquele momento do grupo:

¹⁰³ A segunda versão de arranjo de “Yesterday”, com o acompanhamento do piano, pode ser vista na íntegra no “Apêndice H”, no final deste estudo.

Quadro 3.11: Trecho do arranjo de “Smile” na segunda versão – naipes em uníssono.¹⁰⁴

12 *Soprano e Barítono*
to - nhos va - zi - os Sor - ri quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do ná - da mais res -

15 *Todos*
tar Do teu so - nho, en - can - ta - dor Sor - ri

17 *Contralto*
Quan - do, o sol per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Nos teus om - bros can -

20 *Soprano e Barítono*
sa - dos do - ri - dos Sor - ri Vai men - tin - do, a tu - a dor Que, ao no - tar que tu sor -

Também optamos pelos solos, no intuito de valorizar as cantoras e cantores contribuindo para o aumento da autoestima e da realização musical. Para resolver durante o ensaio quem iria cantar cada trecho (conforme seus desejos e experimentações), deixei espaço na partitura para o preenchimento do nome de cada “solista”:

Quadro 3.12: Trecho do arranjo de “Smile” na segunda versão – solistas e coro.¹⁰⁵

Solos
33 *Solista:* *Solista:* *Solista:*
ri Quan - do, a dor te tor - tu - rar E a sau - da - de, a - tor - men - tar Os teus di - as tris -

Todos
ri -

36 *Solista:* *Solista:*
to - nhos va - zi - os Sor - ri quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do ná - da mais res -

Todos
Sor - ri - i -

Apesar da preferência pelos uníssonos e solos, como é possível ver no Quadro 3.12, há trechos em que todo o coro canta uma voz com uma linha melódica diferente da dos solistas. Essa opção nasceu da intenção de propor um desafio realizável aos coralistas, de forma que avançassem em seu desenvolvimento musical.

A escolha do tema foi inspirada numa atividade proposta por Mirella, uma das cantoras que integrou o grupo ao longo de 2007.¹⁰⁶ Essa atividade incluiu a audição da

¹⁰⁴ A segunda versão de arranjo de “Smile” pode ser vista na íntegra no “Apêndice M”, no final deste estudo.

¹⁰⁵ A segunda versão de arranjo de “Smile” pode ser vista na íntegra no “Apêndice M”, no final deste estudo.

¹⁰⁶ Veja o episódio descrito em *DC XV* – 2.

música que, no caso, era interpretada por Djavan, eminente cantor da MPB. Depois de transcritos os acordes da gravação, no intuito de servir de referência inicial para a elaboração da primeira versão do arranjo,¹⁰⁷ foram escolhidas algumas mudanças harmônicas e alguns padrões de arpejos, inspiradas na observação dos potenciais de interpretação da Sueli, que naquela ocasião era a pianista recentemente integrada ao grupo.¹⁰⁸ Mais uma vez, a atenção se voltava para a autoestima e a realização pessoal.

Optei por uma sequência harmônica com muitas modulações e arpejos no acompanhamento e com uma linguagem de música popular, mas que também lembra a literatura musical romântica escrita para piano. Esses elementos estão mais presentes nos solos de piano (que ficam no meio e no final da peça), pois a maior parte do acompanhamento foi configurado em estrutura mais simples e repetida, com a intenção de ser menos ouvida do que o canto (e menos do que as cordas do início, escritas como opção para eventuais execuções¹⁰⁹).

Quadro 3.13: Trecho do interlúdio para piano escrito no arranjo de “Smile”.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is marked 'piano solo' and includes the chords G6, Gdim7, Am7, and Am/G. The second system includes F7m7(95), Fmaj7(911), E7, E7sus4, E7(9), and Am7. The third system includes Am7(95), Bm7(95), E7(9), A13, A+7, A7, D7sus4, and D7(9). The fourth system includes Eb6, Ebdim7, Fm7, and Fm/Eb. The score features complex rhythmic patterns and arpeggios throughout.

¹⁰⁷ Veja a primeira versão de arranjo de “Smile” no “Apêndice L”, no final deste estudo.

¹⁰⁸ Essa observação foi possível no Segundo Sarau do grupo, em agosto de 2007, onde a pianista tocou, entre outras músicas, um tema de Chopin, o que proporcionou referências de escrita para o arranjo do acompanhamento de Smile.

¹⁰⁹ Antevendo como seria a gravação, a regente havia me indicado a possibilidade de incluir alguns instrumentos de corda no arranjo, que seriam tocados por alguns dos músicos da Camerata Vivace, da UFSCar, que haviam tocado noutras ocasiões com o “Entre Amigos”. Apesar disso, os respectivos trechos ficaram apenas esboçados na partitura e não foram realizados por esses instrumentos.

Posteriormente as tonalidades foram transpostas, mas toda a estrutura harmônica foi basicamente mantida. Entretanto, foram necessárias algumas modificações de alturas dos acordes, tanto os que servem de acompanhamento aos cantores quanto os que estão escritos nos solos, para evitar batimentos e desconfigurações de sonoridades e de estilo.¹¹⁰

A elaboração de arranjos foi uma dimensão que interferiu nos processos educativos do grupo, especialmente porque visou a ampliação do repertório do grupo. Tal perspectiva foi parcialmente alcançada, tendo em vista a pequena quantidade de arranjos elaborados ao grupo. Porém, os procedimentos de criação e adequação apresentaram perspectivas experienciais que partiram da observação, passaram pela elaboração, pela realização vocal e pela confirmação ou não da eficiência das escolhas utilizadas na elaboração. No sentido dos ajustes estabelecidos desde as primeiras elaborações até as finais, sempre em acordo com as necessidades do grupo, houve um processo educativo que: resultou uma nova perspectiva de meu aprendizado como educador (ao me voltar sempre a melhorar a percepção em relação às potencialidades musicais dos/das integrantes do grupo) e permitiu aos integrantes do grupo um ambiente de experimentações em relação ao material musical. As dimensões desveladas no estudo permitiram um novo olhar sobre os fenômenos educativos desenvolvidos no contexto. Tal compreensão abarca uma série de aspectos relacionados às relações humanas (na convivência entre integrantes e entre eles e elas e outros e outras) e às trocas de saberes musicais (quer sejam elas sistematizadas, como, por exemplo, na preparação dos ensaios e na elaboração de arranjos; ou não sistematizadas, como, por exemplo, nas experimentações sonoras eventuais e nos momentos de roda de canção).

De uma maneira ou de outra, as dimensões apresentadas se articulam complementarmente. No entanto, não de maneira uniforme como num quebra-cabeças, devido a algumas relações de pertinência em que uma dimensão abarca outra e a mudanças de funcionalidade em situações diversas e sob diferentes condições. Um modelo possível de representação de como elas se relacionam entre si partiria do entendimento de que todas funcionam dentro da dimensão da convivência, como já foi mencionado nesse estudo. No entanto, apenas essa informação não garantiria a elaboração esquemática das dimensões.

O planejamento em diálogo e a elaboração de arranjos (e a escolha do repertório quando feita pela regente), por exemplo, são dimensões que se assemelham por requerer

¹¹⁰ Veja as versões resultantes de arranjo de “Smile” nos Apêndices M, N e O, no final deste estudo.

preparação, tarefa muitas vezes empreendida à parte da convivência presencial de todos e todas, mesmo sob sua influência. No entanto, essas perspectivas estão apenas parcialmente fora do âmbito da convivência, porque muitas vezes dependeu da participação mais integral do grupo, nas rodas de conversa para planejar novas ações, nas ideias acrescidas aos arranjos e nas escolhas de repertório realizadas nas rodas de canção.

Portanto, há uma dificuldade aí para a representação das dimensões apenas contemplando um fragmento da realidade processual das ações empreendidas no grupo. A não ser que criemos um modelo ideal em que o diálogo fosse feito por todos e todas incondicionalmente e em todas as instâncias da convivência. Outra dificuldade seria estabelecer uma relação de pertencimento da construção contextual de saberes musicais à rotina de ensaios, uma vez que o espaço de significações musicais não está circunscrito apenas ao momento nos ensaios e a mediação de saberes neles veiculada.

Mesmo sem opções para a elaboração de um quadro de representação, verificamos que há relações interessantes a serem observadas entre as dimensões dos processos educativos aí desvelados. No contexto do grupo a construção contextual de saberes musicais, a escolha de repertório e a elaboração de arranjos estabelecem uma relação estreita e dependente nas construções e trocas de saberes musicais. Isso ocorre especialmente se pensarmos em arranjos adequados como uma oportunidade de ampliação de repertório ao propiciar mais alternativas de escolhas sobre músicas que de outra forma não seriam disponíveis ao trabalho do grupo. Ao mesmo tempo, a ação de escolher as músicas e compartilhar as escolhas produz oportunidades de ampliação e construção contextual de saberes musicais.

As dimensões descritas na investigação se apresentam como uma tradução da realidade de desenvolvimento dos processos educativos desenvolvidos no grupo vocal “Entre Amigos”. Elas foram construídas para atender aos objetivos propostos à pesquisa, à luz do referencial teórico e na perspectiva do olhar compartilhado entre o pesquisador e os/as participantes da ação pedagógica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados do presente estudo indicaram seis dimensões captadas na intersubjetividade as quais compõem diferentes aspectos dos processos educativos desenvolvidos no contexto do grupo vocal “Entre Amigos”. As referidas dimensões são: convivência entre amigos, planejamento em diálogo, rotina dos ensaios, construção contextual de saberes musicais, escolha de repertório e elaboração de arranjos.

Foi possível constatar que essas dimensões são decorrentes das ações e reflexões dos atores sociais envolvidos, os quais internamente objetivaram os elementos educativos em duas perspectivas: voltados para a construção de saberes relativos à formação humana e à formação musical. Mesmo que entendamos como perspectivas distintas, essas formações estiveram imbricadas na convivência, se complementaram e contribuíram para significar uma à outra. Além disso, elas se pautaram na postura dialógica dos participantes diante dos conhecimentos, valores e crenças. Foram construídas por meio de explorações e da veiculação de saberes sistematizados e não sistematizados.

A convivência entre amigos é a grande dimensão que alicerça a existência e o desenvolvimento das demais. Ela se configura numa ambientação composta de elementos materiais que figuram simbolicamente a existência das pessoas que a ocupam, mas, sobretudo ela é caracterizada pelas relações intersubjetivas aí desenvolvidas. O espaço de compartilhamento propicia a expressão pessoal e coletiva, por meio de conversas e fazeres musicais. Dessa maneira, há trocas nos modos de ser, agir e experienciar a vida comunitária.

O ambiente de atuação se amplia a partir do momento em que o grupo direciona suas atividades musicais para espaços públicos, não mais se restringindo ao local de encontros caseiros e de ensaios. Com isso, também amplia sua rede social e seu âmbito de ação. Novas perspectivas de aprendizagem são incorporadas ao repertório experiencial do grupo, especialmente no compartilhar e nas ações solidárias que se fizeram mediante o contato com pessoas ligadas a instituições humanitárias, tais como abrigos de idosos e de crianças. Nesse sentido é que se confirmaram algumas das metas anteriormente estabelecidas para o grupo, especialmente aquelas voltadas para o crescimento humano do grupo e para o suporte emocional de outras pessoas. Para isso a música constituiu-se principalmente como meio para humanização.

A melhoria da qualidade dos envolvimento interpessoais entre os/as coralistas figura entre os aspectos observados no âmbito da convivência. Com o surgimento do grupo, seus integrantes passam a se conhecer mais profundamente e fortalecer a amizade. Mesmo na eventual existência de conflitos, divergências, e oposições devido ao encontro de distintas maneiras de ser e agir entre os integrantes do grupo, tais situações também resultaram importantes aprendizados em direção ao respeito das diferenças e dos limites pessoais existentes na convivência.

Constatamos no estudo que interação e produtividade na apreensão de saberes musicais foram elementos articulados na convivência do grupo, os quais favoreceram a expressão, a realização e o aumento da autoestima, com a conseqüente melhoria na qualidade das relações interpessoais.

As opiniões pessoais dos/das integrantes em torno da convivência e dos aprendizados decorrentes dela se reportaram ao fortalecimento da amizade como o principal fator que marcou a existência do grupo até então. Constatamos em suas palavras uma melhoria na qualidade de vida de todos e todas, em desdobramentos de ordem pessoal, mas comuns à maioria, tais como a superação do sentimento de solidão, o aprendizado em torno do compromisso e do compartilhar e o aumento da motivação.

O planejamento em diálogo, outra das dimensões dos processos educativos do grupo, se fez principalmente em constantes trocas de informações e estratégias elaboradas entre a Ilza e o Paulo. Cada um a sua maneira, a educadora musical e o administrador permutaram suas ideias com o fim de organizar as ações do grupo. No caso da regente, as escolhas se voltaram predominantemente ao planejamento e avaliação dos processos de ensino e aprendizagem que se desenvolveram nos ensaios.

O processo de planejamento estendeu-se aos demais participantes que colaboraram nas decisões em rodas de conversa após alguns ensaios. Essa dinâmica trouxe um sentido de realização e motivação para os fazeres que se desenvolveram posteriormente, além de estender a mais pessoas a perspectiva dialógica para mais esse item de ações e reflexões desenvolvidos no contexto.

A rotina dos ensaios como uma das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo, configura-se na sequência de fases de cada encontro semanal, sobretudo nas fases do ensaio para o qual o planejamento, a sistematização de saberes musicais e o estabelecimento de estratégias são preparados pela regente. Para tanto, foram apreendidos

cuidados de saúde vocal, técnicas aplicadas ao canto e músicas do repertório elencado, que atendem os interesses e potenciais adequados a cada etapa de aprendizado musical dos/das coralistas.

A construção contextual de saberes musicais é uma das dimensões dos processos educativos desenvolvidas no grupo. Sabemos disso ao constatar que significados musicais foram construídos em seu contexto, a partir de compreensões subjetivas e intersubjetivas que se desenvolveram no espaço de encontros. No entanto, tais saberes dialogaram constantemente com outros desenvolvidos nas trajetórias e experiências pessoais de cada integrante, em outros contextos que não o do grupo. Para esse fator, a memória foi considerada como um elemento que interfere nos processos pessoais de significação dos saberes musicais.

Com isso, os saberes musicais são construídos no contexto não somente para o entendimento de elementos estruturais da música ou para resultar em fazeres musicais (um fim em si), mas também como um meio para a construção de saberes relacionais que vão se compondo no caminhar de uns com os outros, à medida que se tem contato com o fazer artístico no espaço de interação (um meio para).

Diretamente relacionado ao aspecto que compreende saberes musicais (nas compreensões tecidas anteriormente), observamos que a escolha de repertório constitui-se numa das dimensões que interferiram nos processos educativos do grupo em estudo. Algumas de suas características processuais se assemelham ao que foi apresentado na perspectiva que contempla o planejamento em diálogo, uma vez que não somente a regente escolheu músicas para serem cantadas pelos/as coralistas (especialmente partituras que foram por ela garimpadas), mas também de canções indicadas por eles e elas.

Essas escolhas se constituíram num outro fator de motivação ao grupo, uma vez que novamente houve oportunidade de todos e todas expressarem suas preferências e indicarem elementos pessoais de identificação entre si. Os momentos que se mostraram mais oportunos para que essa dinâmica de escolhas e demonstração de preferências musicais, ocorreram predominantemente nos períodos de descontração, quando cada pessoa apresentou canções escolhidas e tocadas espontaneamente enquanto as demais participaram cantando. Tais dinâmicas abrigaram processos dialógicos desenvolvidos entre pessoas e entre estas e aspectos de ordem simbólica e material. Fundaram-se nas diferentes percepções pessoais, mas se desenvolveram em construções intersubjetivas. Houve também diálogos entre intenções pedagógico-musicais e as relações identitárias envolvidas nas decisões de quais músicas

poderiam ser cantadas e tocadas. Nesse sentido, elas tanto serviram ao desenvolvimento musical quanto à afirmação de valores pessoais e sociais.

A elaboração de arranjos numa condição dialógica foi uma das dimensões observadas nos processos educativos do grupo. Esse procedimento mostrou-se essencial para o desenvolvimento das atividades de grupos comunitários, uma vez que traz oportunidades de ampliação do repertório musical almejado por seus/suas integrantes.

No caso específico do “Entre Amigos”, o processo experiencial desenvolvido a partir de escolhas inadequadas na elaboração dos arranjos ironicamente gerou oportunidades de aprendizado para mim como educador musical, melhorando minha percepção sobre os potenciais humanos e musicais presentes no contexto daquela comunidade. Isso se deve especialmente ao reconhecimento que atribuo às contribuições de todos e todas para a adequação das músicas escolhidas, gerando um processo colaborativo de exploração dos materiais a eles/elas disponibilizados, processo que contemplou momentos de suas escolhas de como interpretar e de como reelaborar a forma musical adequadamente.

Os ajustes proporcionados pela experiência do fazer e refazer os arranjos com os/as outros/as, também me proporcionou a construção de modelos de elaboração mais adequados ao trabalho musical de grupos comunitários, numa perspectiva voltada a tornar as músicas mais executáveis aos cantores e cantoras, e com o propósito de gerar um sentido de realização por meio da interpretação vocal. Com isso aprendi, por exemplo, que o uso de uníssonos pode ser, em certas ocasiões, um importante elemento de exploração dos efeitos sonoros, especialmente no que tange a experimentação dos timbres das diferentes vozes do coro. A opção pelos solos é outro elemento que agora valorizo nas elaborações, pois permite realizações estéticas pessoais, explorações musicais e, com isso, o aumento da autoestima.

Não obstante aos progressos obtidos nessa dimensão, especialmente nos diversos aspectos de aprendizagem apresentados, a perspectiva de arranjo num sentido de intervenção e contribuição ao trabalho do grupo foi considerada como parcialmente alcançada, tendo em vista a limitação que teve na ampliação do repertório. Isso é perceptível uma vez que elaborei apenas uma pequena quantidade de arranjos a ele. Numa situação mais próxima do ideal, uma produção relevante em termos quantitativos e qualitativos poderia ter indicado resultados mais consistentes ao oferecer mais perspectivas de formação.

Um maior amadurecimento sobre o contexto estudado certamente traria a tona outras modalidades e dimensões dos processos educativos desenvolvidos no contexto estudado. Em

todo caso, os aprendizados resultantes dessas experiências advindas da imersão na realidade e contexto do “Entre Amigos” nos ofereceu um leque de possibilidades para refletir sobre possíveis caminhos de formação do/a educador/a musical, e um olhar para outros trabalhos desenvolvidos com grupos comunitários. Tecendo uma compreensão que abarque os aspectos mais frequentes verificados nas dimensões que compõem os processos educativos investigados no contexto, veremos que há muitas experiências que nos servem de lições, não somente para a formação profissional de educadores, mas relativas a aprendizados construídos na convivência e nas relações intersubjetivas. De qualquer forma, esses aspectos são tocantes ao olhar do educador, uma vez que sua atuação se faça junto com homens e mulheres, rumo a uma realidade mais humana e justa.

Uma das lições é que os integrantes do grupo souberam aproveitar o terreno fértil do diálogo aberto para se pronunciar, para atuarem como autores e atores de sua realidade. Nesse sentido, podemos dizer que eles e elas não se viram impedidos/as para criar e transformar a realidade em seu contexto. Ao contrário, contribuíram para mudar a si mesmos/as e parte do cenário cultural da cidade de Leme, permitindo uma melhoria da qualidade de vida de muitas pessoas. Uma perspectiva dessa transformação condiz com o que as palavras de Freire (2009, p. 77) quando afirma: “no mundo da História, da cultura [...] *constato* não para me *adaptar*, mas para *mudar*”. Isso se confirmou no contexto das visitas do grupo aos abrigos, experiências que os/as sensibilizou e os/as moveu com motivação para um agir solidário.

Outra lição é que a experiência construída pelo “Entre Amigos” nos oferece uma dimensão “enraizadora” (OLIVEIRA; SILVA; GONÇALVES JUNIOR; MONTRONE; JOLY, 2009) ao reforçar em seu meio a valorização da memória e de tradições como referências para a revitalização de valores e de seus desdobramentos no convívio. Há um sentido dialógico entre os significados advindos do passado ao re-significar a existência em cada momento presente se admitirmos que “o lembrar [...] não é paixão escapista, mas liberdade criadora de ir ao acesso do presente, unidos por visões (mediadoras) de um outro tempo” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 96-97). Tal cultivo da memória, efetivado nos discursos de antes de alguns momentos nos saraus, longe de torná-los/as inertes, os/as remeteram a movimentos de re-significação do tempo vivido e refletido, na re-construção de uma experiência que possui “*plasticidade*: não fixa saberes” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 98).

Enfim, como foi mencionado, a realidade compartilhada na convivência entre amigos permitiu o desenvolvimento de processos educativos que portaram conteúdos técnico-

musicais e todo um conjunto de significações construídas socialmente as quais permeiam a arte sonora. Nesse contexto, e me pronunciando como um integrante, percebo que de uma forma ou de outra, os saberes musicais nos ampliou a consciência sobre o mundo e o que somos ao nos emprestar sua dimensão imaterial e simbolizadora para re-significá-lo. Um pouco do “sorri”¹¹¹ de cada som e canção entremeou nossos seres, como um alento de realidade que se refaz no caminhar juntos/as.

¹¹¹ Aqui me refiro à versão da letra em Português de “Smile”, de C. Chaplin.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 381 p.
- ALVES, Alda J. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 81, p. 53-60, maio 1992.
- ARANHA, Maria Lucia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1986. p. 373-418.
- BACH, Anna Magdalena. *Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach*. Tradução de Augusto de Souza e Maria Cristina Guimarães Aranyi. São Paulo: Veredas, 1988.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto*. Ilustrações de Maria Luiza Schmidt Rehder. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BEYER, E. O formal e o informal na educação musical: o caso da educação infantil. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL, 4. 2001, Santa Maria. *Anais...* Santa Maria: Imprensa Universitária – UFSM, 2001.
- BOGDAN, Roberto; BIKLEN, Sari. Notas de campo. In: BOGDAN, Roberto; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 1994. p. 150-175.
- BORNHEIM, Gerd. *Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A pergunta a várias mãos: a experiência da partilha através da pesquisa na educação*. São Paulo: Cortez, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CRUVINEL, Flavia Maria. *Educação musical e transformação social: uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005. 256 p.
- DEL BEM, L.; HENTSCHKE, L. Educação musical escolar: uma investigação a partir das concepções e ações de três professoras de música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 7, 2002.
- DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Otavio; MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DUSSEL, Enrique D. A pedagógica latino-americana (a Antropológica II). In: DUSSEL, Enrique D. *Para uma ética da Libertação Latino Americana III: Erótica e Pedagógica*. São Paulo: Loyola; Piracicaba: UNIMEP, 1982. p. 153-281.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORI, Ernani Maria. Conscientização e educação. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, UFRGS, n. 11, v. 1, p. 3-10, jan./jun. 1986.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: [s.n.], 2001.

FREIRE, Paulo. *Cambio*. Bogotá: Editorial América Latina, 1970.

_____. *Educação como prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

_____. *Concientización, Teoría y Práctica de la Liberación*. Bogotá: Asociación de Publicaciones Educativas, 1974.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Educação e mudança*. Tradução de Moacir Gadotti e Lillian Lopes Martin. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a.

_____. *Extensão ou comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979b.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música*. Porto Alegre: ABEM, 1992.

GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach*. Tradução de Alves Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GROUT, Donald Jay. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. Aula de música: do planejamento e avaliação à prática educativa. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN Luciana (Org.). *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

HUMMES, Júlia Maria. Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções sociais da música na sociedade e na escola. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 11, p. 17-25, 2004.

IBAÑES, T. Representaciones sociales: teoría y método. In: IBAÑES, T. *Ideologias de la vida cotidiana*. Barcelona: Sendai, 1988.

JOLY, Ilza Zenker Leme. Musical Groups in the Community: enlarging the perspectives of educational, cultural and social processes. In: *CMA XI - Projects, Perspectives and Conversations*. Tel Aviv, Israel: Levinsky College, School of Music Education, 2009. p. 112-117.

LEAL, Laís Garcia. Educação musical e identificação cultural. In: GAINZA, Violeta H. (Apres.); LIMA, Sonia Albano de (Org.); FONTEERRADA, Marisa (Colab.). *Educadores musicais de São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 10, 2004.

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONG: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. 2006. 334 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Música. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

KOELLREUTTER, H. J. O Espírito criador e o ensino pré-figurativo. In: KATER, Carlos (Org.). *Cadernos de estudo: educação musical* n. 6. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEAF/FAPEMIG, 1997, p. 53-57.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 21, 2002.

MARSOLA, Mônica; BAE, Tutti. *Canto: uma expressão: princípios básicos de técnica vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001. 111 p.

MATHIAS, Nelson. *Coral: um canto apaixonante*. Brasília: MusiMed, 1986. 117 p. (Série Musicologia, v. 9).

McGOWAN, Chris. *The Brazilian sound: samba, bossa nova and the popular music of Brazil* (new edition). Philadelphia: Temple University Press, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicoletti et al. *Escola e aprendizagem da docência: processos de investigação e formação*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

OLIVEIRA, Maria Waldenez de; SILVA Petronilha Beatriz Gonçalves e; GONÇALVES JUNIOR, Luiz; MONTRONE, Aida Victória G.; JOLY, Ilza Zenker Leme. Processos educativos em práticas sociais: reflexões teóricas e metodológicas sobre pesquisas em espaços sociais. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, 32., 2009, Caxambu. *Anais...* Caxambu: ANPED, 2009. p. 1-17.

OSTROVER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987. 187 p.

PASCOAL, Maria Lúcia. Debussy, o compositor de sonoridades: análise dos prelúdios para piano. In: KATER, Carlos (Org.). *Cadernos de estudo: análise musical* n. 4.

Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_4/debussy.htm> Acesso em: 1 ago. 2009.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *Quinhentas Canções Brasileiras*. Rio de Janeiro: Luís Bogo Editor, 1989.

_____. *Pedagogia Musical Brasileira no Séc. XX: Metodologia e Tendências*. Brasília: Editora MusiMed, 2000.

PENNA, Maura; MARINHO, Vanildo. Re-arranjo: estratégia criativa. In: KATER, Carlos (Org.). *Cadernos de estudo: educação musical* n. 6. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEAF/FAPEMIG, 1997. p. 171 -176.

RANDEL, Don Michael (Ed.). *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

RUSSELL, Joan. Perspectivas socioculturais na pesquisa em educação musical: experiência, interpretação e prática. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 14, 2006.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; ARAÚJO-OLIVEIRA, Sonia Stella. Cidadania ética e diversidade: desafios para a formação em pesquisa. VI Encuentro – Corredor de las ideas del Cono Sur “Sociedad civil, democracia e integración, 6., Montevideo, 12 de mar. 2004.

SOUZA, Jusamara. Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos trinta. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 1, 1992.

_____. (Org.) *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: PPG-Música/UFRGS, 2000.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

TORRES, Cecília; SCHMELING, Agnes; TEIXEIRA, Lúcia; SOUZA, Jusamara. Escolha e organização de repertório musical para grupos corais e instrumentais. In: HENTSCHE, Liane; DEL BEN, Luciana (Orgs.). *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

VILLELA, Eliphaz Chinellato. *Fisiologia da Voz*. São Paulo: [s.n], 1961. 138 p.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Tradução de Therezinha G. G. Langlada. Seleção e apresentação de Ecléa Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

APÊNDICES¹¹²

APÊNDICE A – Arranjo original de “É Tarde Ela Dorme”

APÊNDICE B – Arranjo para coro e piano de “É Tarde Ela Dorme”, feito após o contato com o grupo

APÊNDICE C – Arranjo de “Periquito Maracanã”

APÊNDICE D – Formulação preparatória e anterior à primeira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em F

APÊNDICE E – Primeira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em F

APÊNDICE F – Segunda versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em F com o acompanhamento de piano sobre a formulação geral das vozes feita pelo grupo

APÊNDICE G – Terceira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em C com o acompanhamento de piano e indicação das vozes

APÊNDICE H – Terceira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em C com o acompanhamento de piano e indicação das vozes em pentagramas separados

APÊNDICE I – Terceira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em C para vozes

APÊNDICE J – Complemento a terceira versão de arranjo em C de “Yesterday” – partitura do solo de piano

APÊNDICE L – Primeira versão de arranjo de “Smile” – partitura para vozes e acompanhamento de piano

APÊNDICE M – Segunda versão de arranjo de “Smile” – definição dos trechos para cada naipe, conforme tessituras mais apropriadas

APÊNDICE N – Segunda versão de arranjo de “Smile” – partitura para piano com a indicação da linha melódica geral das vozes

APÊNDICE O – Segunda versão de arranjo de “Smile” – partitura para piano com caracteres maiores para melhor visualização da pianista, com a indicação da linha melódica geral das vozes

APÊNDICE P – Quadros dos locais de coleta de dados e dos eventos realizados em 2006, 2007 e 2008

APÊNDICE Q – Diários de campo (incluindo entrevistas e relato)

APÊNDICE R – Mensagens (e-mails)

APÊNDICE S – Lista de músicas cantadas pelo grupo em ensaios e apresentações no período de janeiro de 2006 a maio de 2008

¹¹² Os apêndices de A a C são de partituras de arranjos elaboradas pelo pesquisador anteriormente ao trabalho de campo e que foram utilizadas pelo “Entre Amigos”. Os apêndices de D a O são de versões de arranjos escritas para o grupo e cantadas por seus/suas integrantes.

APÊNDICE A – Arranjo original de “É Tarde Ela Dorme”

É Tarde Ela Dorme
(Maranhão)

Coral misto Arr. Fred S. Cavalcante

É tar - de_e - la dor - me O seu lei - to_é a
Tar - de_e - la dor - me

ru - a Os rai - os da lu - a
seu lei - to_é a ru - a lu - a

O seu ros - to co - bri - a Qual foi o teu
a o seu ros - to co - bri - a

cri - me Oh! mu - lher des - di - to - sa
Lei - to de ru - a Lu - a eo -

Tão be - la_e for - mo - sa tão be - la_e for - mo - sa sem pá - tria_e sem
bri - a Be - la_e for - mo - sa

1. lar É tar - de_é - la 2. lar
o seu lei - to_é a ru - a o seu lei - to_é a ru - a

APÊNDICE B – Arranjo para coro e piano de “É Tarde Ela Dorme”, feito após o contato com o grupo

É Tarde Ela Dorme
(Maranhão)

Coral misto Arr. Fred S. Cavalcante

♩ = 46

Sopranos

Barítono e contraltos (8a acima)

Piano

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the vocal parts (Sopranos and Baritone/Contraltos) with rests, and the piano accompaniment. The second system contains the vocal melody with lyrics: "Tar - de_e - la dor - me seu lei - to_é a nu - a". The third system continues the vocal melody with lyrics: "lu - a - a o seu ros - to co - bri - a". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment pattern.

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Lel - to de ru - a lu - a co - bri - a".

Second system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are: "Be - la_e for - mo - sa O seu lel - to_é a ru - a".

Third system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are: "dor - me O seu lel - to_é a ru - a Os ral - os da Tar - de_e - la dor - me seu lel - to_é a ru - a".

lu - a O seu ros - to co - bri - a Qual foi o teu

lu - a - a O seu ros - to co - bri - a

The first system consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the bass line. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

cri - me Oh! mu - lher des - di - to - sa Tão be - la_e for - mo - sa tão be - la_e for -

Lei - to de nu - a Lu - a co - bri - a Be - la_e for -

The second system consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the bass line. The bottom staff is the piano accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

1. mo - sa sem pá - tria_e sem lar É tar - de_é - la lar

2. mo - sa O seu lei - to_é a nu - a O seu lei - to_é a nu - a

The third system consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics, divided into two parts labeled '1.' and '2.'. The middle staff is the bass line. The bottom staff is the piano accompaniment. The key signature and time signature remain the same. A 'rit' (ritardando) marking is present at the end of the system.

APÊNDICE C – Arranjo de “Periquito Maracanã”

Periquito Maracanã

(RN)

Arr. Fred S. Cavalcante

O arranjo acima pode ser cantado em diferentes combinações e "voltas" como, por exemplo, na ordem a seguir: a voz superior cantada por todos é acompanhada da percussão de palmas; depois todos cantam nas duas vozes separadas e com a percussão de palmas; finalizando ambas as vozes cantam acompanhadas de percussão de palmas e pés - como numa catira.

O grupo pode experimentar e decidir sobre a forma e os elementos que serão utilizados acrescentando idéias como, por exemplo, um duo no meio do arranjo para estabelecer um contraste com o volume maior de vozes do coral.

Opções de ritmos nordestino podem ser incorporados ao arranjo, tanto com instrumentos de percussão quanto com possibilidades corporais.

Ainda pode-se decidir a melhor tonalidade para o grupo coral, que soe melhor e que não exija muito do potencial dos cantores.

APÊNDICE D – Formulação preparatória e anterior à primeira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em F

Yesterday

Coral

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

rit

(Contralto)

Detailed description: This system contains measures 1 through 5 of the piece. The music is in F major, 4/4 time, and marked 'rit' (ritardando). The vocal line (Contralto) begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand that mirrors the vocal line.

6 *a tempo*

Detailed description: This system contains measures 6 through 9. The tempo is marked 'a tempo'. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. The right hand plays a descending eighth-note melody. Measure 9 ends with a fermata over the final chord.

10 F Em A Dm Bb C

(Contralto)

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The vocal line (Contralto) enters with a half note F4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The right hand plays a descending eighth-note melody. Chord symbols F, Em, A, Dm, Bb, and C are indicated above the staff.

14 F C Dm G Bb F

Detailed description: This system contains measures 14 through 16. The vocal line continues with a half note F4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The right hand plays a descending eighth-note melody. Chord symbols F, C, Dm, G, Bb, and F are indicated above the staff.

17 F Em A Dm Bb C7

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The vocal line continues with a half note F4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The right hand plays a descending eighth-note melody. Chord symbols F, Em, A, Dm, Bb, and C7 are indicated above the staff.

Yesterday

2

21 F C Dm G B \flat F

Musical notation for measures 21-23. Measure 21: Treble clef, F major chord, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 22: Treble clef, C major chord, quarter notes D4, E4, F4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 23: Treble clef, Dm chord, quarter notes E4, F4, G4, quarter note A4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3.

24 Em7 A Dm C B \flat C F

Musical notation for measures 24-27. Measure 24: Treble clef, Em7 chord, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 25: Treble clef, A major chord, quarter notes B4, C5, D5, quarter note E5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 26: Treble clef, Dm chord, quarter notes E4, F4, G4, quarter note A4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 27: Treble clef, C major chord, quarter notes D4, E4, F4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3.

28 E7sus4 A/E Dm/A C F/C C/B \flat F/A

Musical notation for measures 28-31. Measure 28: Treble clef, E7sus4 chord, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 29: Treble clef, A/E chord, quarter notes B4, C5, D5, quarter note E5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 30: Treble clef, Dm/A chord, quarter notes E4, F4, G4, quarter note A4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 31: Treble clef, C major chord, quarter notes D4, E4, F4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3.

32 F Em A Dm B \flat C

Musical notation for measures 32-35. Measure 32: Treble clef, F major chord, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 33: Treble clef, Em chord, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 34: Treble clef, A major chord, quarter notes B4, C5, D5, quarter note E5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 35: Treble clef, Dm chord, quarter notes E4, F4, G4, quarter note A4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3.

36 F C Dm G B \flat F

Musical notation for measures 36-38. Measure 36: Treble clef, F major chord, quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 37: Treble clef, C major chord, quarter notes D4, E4, F4, quarter note G4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 38: Treble clef, Dm chord, quarter notes E4, F4, G4, quarter note A4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3.

39 Dm rit G B \flat F

Musical notation for measures 39-41. Measure 39: Treble clef, Dm chord, quarter notes E4, F4, G4, quarter note A4. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 40: Treble clef, G major chord, quarter notes A4, B4, C5, quarter note D5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3. Measure 41: Treble clef, B \flat major chord, quarter notes C5, D5, E5, quarter note F5. Bass clef, quarter notes F3, G3, A3, quarter note B3.

APÊNDICE E – Primeira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em F

Yesterday

Coral

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

♩ = 80

rit

Sopr. Uh

Meso Sopr. Uh

Contr. Uh

Barít. Uh

a tempo

Duh

Duh

Duh

Duh

Duh duh duh duh duh

Duh duh duh duh duh

Duh duh duh duh duh

Duh duh duh

10

Yes-ter-day All my trou-bles seemed so far a-way Now it looks as though they're

Yes-ter-day Uh - trou-bles seemed so far a-way Now it looks as though they're

Yes-ter-day Uh - trou-bles seemed so far a-way Now it looks as though they're

Yes-ter-day Uh - uh - uh far a-way uh

Yesterday

2

14

here to stay Oh I be - lieve in Yes - ter - day

Uh - uh Oh I be - lieve in Yes - ter - day

Uh - uh Oh I be - lieve in Yes - ter - day

Uh - Oh I be - lieve - in - Yes - ter - day

Detailed description: This system contains measures 14, 15, and 16. It features four staves: vocal melody, piano accompaniment (right hand), piano accompaniment (left hand), and a bass line. The lyrics are: 'here to stay Oh I believe in Yesterday'.

17

Uh - uh man I used to be Uh - uh

Uh I'm no half the man I used to be Uh - uh

Uh - uh I'm no half the man I used to be Uh - uh

Sud - den - ly Uh - uh - man I used to be There's a sha - dow hang - ing

Detailed description: This system contains measures 17, 18, 19, and 20. It features four staves. The lyrics are: 'Uh - uh man I used to be Uh - uh', 'Uh I'm no half the man I used to be Uh - uh', 'Uh - uh I'm no half the man I used to be Uh - uh', and 'Sud - den - ly Uh - uh - man I used to be There's a shadow hanging'.

21

o - ver me Uh - uh sud - den - ly

o - ver me Oh Yes - ter - day came sud - den - ly

o - ver me Oh Yes - ter - day come sud - den - ly

o - ver me Uh - uh sud - den - ly

Detailed description: This system contains measures 21, 22, and 23. It features four staves. The lyrics are: 'o - ver me Uh - uh sud - den - ly', 'o - ver me Oh Yesterday came sud - den - ly', 'o - ver me Oh Yesterday come sud - den - ly', and 'o - ver me Uh - uh sud - den - ly'.

24

Why she had to go I don't know She would - n't say

Why she had to go I don't know she would - n't say

Why she had to go I don't know she would - n't say

Why she had to go - know - say -

28

I said some - thing wrong - long - day -

I said some - thing wrong now I long for Yes - ter - day -

I said some - thing wrong now I long for Yes - ter - day -

I said some - thing wrong - long - day -

32

Yes - ter - day Love was such an eas - y game to play

Yes - ter - day Uh such an eas - y game to play

Yes - ter - day Uh such an eas - y game to play

Yes - ter - day Uh - uh - uh game to

Yesterday

4

35

Now I need a place to hide a - way Oh I be - lie - ve_in
Now I need a place to Uh - Oh I be - lie - ve_in
Now I need a place to Uh - Oh I be - lie - ve_in
play Uh Uh - Oh I be - lie - ve_in

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 35, 36, and 37. It features four staves: vocal line, piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line. The lyrics are: 'Now I need a place to hide a - way Oh I be - lie - ve_in' for measure 35; 'Now I need a place to Uh - Oh I be - lie - ve_in' for measure 36; and 'play Uh Uh - Oh I be - lie - ve_in' for measure 37. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat.

38

rit

Yes - ter - day Uh -
Yes - ter - day Uh -
Yes - ter - day Uh -
Yes - ter - day Uh -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 38, 39, and 40. It features four staves: vocal line, piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line. The lyrics are: 'Yes - ter - day Uh -' for measure 38; 'Yes - ter - day Uh -' for measure 39; and 'Yes - ter - day Uh -' for measure 40. The tempo marking '*rit*' (ritardando) is placed above the first staff of measure 38. The music continues in the same 4/4 time signature and key signature.

APÊNDICE F – Segunda versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em F com o acompanhamento de piano sobre a formulação geral das vozes feita pelo grupo

Yesterday

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

Vozes

Piano

rit

6

a tempo

10

F Em A7 Dm Am/C B \flat (add9) C(add9)

Yesterday

2

14

Gdim7/F F⁶ C/E B^b/D C B^b/D F

This system contains measures 14, 15, and 16. The top staff shows the vocal melody with notes G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment features chords Gdim7/F, F6, C/E, Bb/D, C, Bb/D, and F. The bass line consists of notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

17

Fmaj7(+5) Fmaj7(6/9) Em7 A7 Dm7 B^b(add9) C7

This system contains measures 17, 18, 19, and 20. The top staff shows the vocal melody with notes G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment features chords Fmaj7(+5), Fmaj7(6/9), Em7, A7, Dm7, Bb(add9), and C7. The bass line consists of notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

21

B^bdim7 F/A (C) B^b C B^b F

This system contains measures 21, 22, and 23. The top staff shows the vocal melody with notes G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment features chords Bbdim7, F/A (C), Bb, C, Bb, and F. The bass line consists of notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

24

Em7 A Dm C B^bmaj7 C(add9) F F/C

This system contains measures 24, 25, 26, and 27. The top staff shows the vocal melody with notes G4, A4, B4, C5, G4, F4, E4, D4, C4, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment features chords Em7, A, Dm, C, Bbmaj7, C(add9), F, and F/C. The bass line consists of notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

3

Yesterday

28

Asus⁴ A Dm C B^bmaj⁷ C/B^b F/A

This system contains measures 28 through 31. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The chords are: Asus⁴ (A, C, E, G, Bb), A (A, C, E), Dm (D, F, Ab), C (C, E, G), B^bmaj⁷ (Bb, D, F, Ab), C/B^b (C, Bb, D, F), and F/A (F, A, C).

32

F Em A⁷ Dm Am/C B^b(add9) C(add9)

This system contains measures 32 through 35. The chords are: F (F, Ab, C), Em (E, G, Bb), A⁷ (A, C, E, G), Dm (D, F, Ab), Am/C (A, C, E, G), B^b(add9) (Bb, D, F, Ab, C), and C(add9) (C, E, G, Bb, C).

36

Gdim⁷/F F⁶ C/E B^b/D C B^b/D F

This system contains measures 36 through 38. The chords are: Gdim⁷/F (G, Bb, D, F), F⁶ (F, Ab, C, Eb), C/E (C, E, G), B^b/D (Bb, D, F, Ab), C (C, E, G), B^b/D (Bb, D, F, Ab), and F (F, Ab, C).

39 *rit*

B^b/D C B^b/D F

This system contains measures 39 and 40. The chords are: B^b/D (Bb, D, F, Ab), C (C, E, G), B^b/D (Bb, D, F, Ab), and F (F, Ab, C). The piece concludes with a double bar line.

APÊNDICE G – Terceira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em C com o acompanhamento de piano e indicação das vozes

Yesterday

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

Vozes

Piano

rit.

6

a tempo

10

Sopranos

C Bm E7 Am Em/G F(add9) G(add9)

Yesterday

2

14

Ddim⁷/C C⁶ G/B F/A G F/A C

17 *Contraltos*

Cmaj⁷(+5) Cmaj⁷(6/9) Bm⁷ E⁷ Am⁷ F(add9) G/F

21

Fdim⁷ C/E G F G F C

24 *Sopranos*

Bm⁷ E Am G Fmaj⁷ G(add9) C C/G

28 *Contraltos em uníssono com o barítono*

Esus⁴ E Am G Fmaj⁷ G/F C/E

32 *Contr. e Sopr.*

Sopranos

Contraltos

C Bm E⁷ Am Em/G F(add9) G(add9)

36 *Contr. e Sopranos*

Ddim⁷/C C⁶ G/B F/A G F/A C

39

F G F/A C F G/F F C

rit

APÊNDICE H – Terceira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em C com o acompanhamento de piano e indicação das vozes em pentagramas separados

Yesterday

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

Vozes

Elas

Eles

Piano

rit.

a tempo

Sopranos

C Bm E7 Am Em/G F(add9) G(add9)

Yesterday

2

14

Ddim7/C C⁶ G/B F/A G F/A C

This system contains measures 14, 15, and 16. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a bass line and a right-hand line. Chord symbols are placed below the piano part.

17 *Contraltos*

Cmaj7(+5) Cmaj7(6/9) Bm7 E7 Am7 F(add9) G/F

This system contains measures 17, 18, 19, and 20. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a bass line and a right-hand line. Chord symbols are placed below the piano part.

21

Fdim7 C/E (G) F G F C

This system contains measures 21, 22, and 23. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a bass line and a right-hand line. Chord symbols are placed below the piano part.

24 *Sopranos*

Bm7 E Am G Fmaj7 G(add9) C C/G

This system contains measures 24, 25, 26, and 27. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a bass line and a right-hand line. Chord symbols are placed below the piano part.

3

Yesterday

28 *Contraltos em uníssono com o barítono*

Esus⁴ E Am G Fmaj⁷ G/F C/E

32 *Contr. e Sopr.* *Sopranos* *Contraltos*

C Bm E⁷ Am Em/G F(add⁹) G(add⁹)

36 *Contr. e Sopranos*

Ddim⁷/C C⁵ G/B F/A G F/A

39

F G F/A C F G/F F C

rit

APÊNDICE I – Terceira versão de arranjo de “Yesterday” – partitura em C para vozes

Yesterday

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

Vozes *Sopranos*

Elas
Eles

Yes - ter - day
All my trou - bles seemed so

far a - way
Now it look as though they're

here to stay Oh I be - lieve in yes - ter - day

Contraltos

Sud - den - ly
I'm no half the man I used to be

Yesterday

2

There's a sha - dow hang - ing o - ver me Oh

This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics: "There's a sha - dow hang - ing o - ver me Oh". The bottom staff is the piano accompaniment.

yes - ter - day come sud - den - ly

This system contains the next two staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics: "yes - ter - day come sud - den - ly". The bottom staff is the piano accompaniment.

Sopranos

Why she had to go I don't

This system shows the vocal line for Sopranos with lyrics: "Why she had to go I don't". The piano accompaniment is shown as a blank staff with a fermata.

know she woud n't say

This system continues the vocal line for Sopranos with lyrics: "know she woud n't say". The piano accompaniment is shown as a blank staff with a fermata.

Contraltos em uníssonos com o barítono

I said some - thing wrong now I

This system shows the vocal line for Contraltos and Baritone with lyrics: "I said some - thing wrong now I". The piano accompaniment is shown as a blank staff with a fermata.

long for yes - ter - day

Contr. e Sopr. *Sopranos*

Yes - ter - day Love was such an eas - y

Contraltos

game to play Now I need a place to

Contr. e Sopranos

hide a - way Oh I be - lie - ve in yes - ter - day

Uh - Uh -

APÊNDICE J – Complemento a terceira versão de arranjo em C de “Yesterday” – partitura do solo de piano

Yesterday

Solo de Piano

Lennon & Mc Cartney
Arranjo: Fred S. Cavalcante

C Bm E7 Am Em/G F(add9) G(add9)

The first system of the piano solo for 'Yesterday' is in 4/4 time. It begins with a C major chord. The melody in the right hand starts with a quarter note C, followed by a quarter note D, and then a quarter note E. The bass line in the left hand consists of a half note C. The second measure features a Bm chord, with the melody moving to F# and G. The third measure has an E7 chord, with the melody moving to A and B. The fourth measure has an Am chord, with the melody moving to C and D. The fifth measure has an Em/G chord, with the melody moving to E and F. The sixth measure has an F(add9) chord, with the melody moving to G and A. The seventh measure has a G(add9) chord, with the melody moving to B and C. The system ends with a double bar line.

Ddim7/C C6 G/B F/A G F/A C

The second system of the piano solo for 'Yesterday' continues in 4/4 time. It begins with a Ddim7/C chord, with the melody moving to D and E. The second measure has a C6 chord, with the melody moving to F and G. The third measure has a G/B chord, with the melody moving to A and B. The fourth measure has an F/A chord, with the melody moving to C and D. The fifth measure has a G chord, with the melody moving to E and F. The sixth measure has an F/A chord, with the melody moving to G and A. The seventh measure has a C chord, with the melody moving to B and C. The system ends with a double bar line.

Cmaj7(+5) Cmaj7(6/9) Bm7 E7 Am7 F(add9) G/F

The third system of the piano solo for 'Yesterday' continues in 4/4 time. It begins with a Cmaj7(+5) chord, with the melody moving to D and E. The second measure has a Cmaj7(6/9) chord, with the melody moving to F and G. The third measure has a Bm7 chord, with the melody moving to A and B. The fourth measure has an E7 chord, with the melody moving to C and D. The fifth measure has an Am7 chord, with the melody moving to E and F. The sixth measure has an F(add9) chord, with the melody moving to G and A. The seventh measure has a G/F chord, with the melody moving to B and C. The system ends with a double bar line.

Fdim7 C/E G F G F C

The fourth system of the piano solo for 'Yesterday' continues in 4/4 time. It begins with an Fdim7 chord, with the melody moving to G and A. The second measure has a C/E chord, with the melody moving to B and C. The third measure has a G chord, with the melody moving to D and E. The fourth measure has an F chord, with the melody moving to F and G. The fifth measure has a G chord, with the melody moving to A and B. The sixth measure has an F chord, with the melody moving to C and D. The seventh measure has a C chord, with the melody moving to E and F. The system ends with a double bar line.

26 *lia*
piano solo
G⁶ Gdim⁷ Am⁷ Am/G

28 F#m⁷(b⁵) Fmaj⁷(b¹¹) E⁷ E⁷sus⁴ E⁷(b⁹) Am⁷

30 Am⁷(b⁵) Bm⁷(b⁵) E⁷(b⁹) A¹³ A+⁷ A⁷ D⁷sus⁴ D⁷(b⁹)

32 E^b₆ E^bdim⁷ Fm⁷ Fm/E^b

(*cordas*) *legato* Fm⁷ Fm/E^b

34 Dm⁷(b⁵) D^b7(b¹¹) C⁷sus⁴ B^b7sus⁴ Am⁷ A^bmaj⁷(b¹¹)

36 F⁷(b¹¹) E⁷sus⁴ E⁷ E⁷sus⁴ E⁷

Sor

a tempo

41

ri Quan - do_a dor te tor - tu - tar E_a sau - da - de_a - tor - men - tar Oe teus di - ai tris - to - nioe va - zi - oe Sor -

45

ri quan - do tu - do ter - ri - nar Quan - do na - da mais res - tar Do teu so - nio ca - ta - dor Sor - ri

49

Qua do_oi per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Nos teus om - brae can - ta - doe do - zi - doe Sor -

53

ri Vai men - tio - da_a tu - a dor Que ao no - tar que tu sor - ris To - do_o mun - do_j - a tu - por que es fe -

57

liz

60

Sor - ri

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols are placed above the piano part, and lyrics are placed below the vocal line. The score is divided into systems, with measure numbers 41, 45, 49, 53, 57, and 60 marking the beginning of each system. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of suffering and hope.

APÊNDICE M – Segunda versão de arranjo de “Smile” – definição dos trechos para cada naipe, conforme tessituras mais apropriadas

Smile

Vozes C. Chaplin
Arr.: Fred S. Cavalcante

(cordas)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of several systems of music:

- System 1:** A piano introduction starting at measure 2, marked with a '2' above the staff.
- System 2:** Vocal entry for the Contralto (Contralto) at measure 5. The lyrics are "Sor -".
- System 3:** Continuation of the Contralto part, with lyrics "ri Quando a dor te tor - tu - rar E a sau - da - de a - tor - men - tar Os teus di - as tris -".
- System 4:** Vocal entry for Soprano e Barítono (Soprano e Barítono) at measure 12. The lyrics are "to - nhos va - zi - os Sor - ri quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do na - da mais res -".
- System 5:** Continuation of Soprano e Barítono, with lyrics "tar Do teu so - nho en - can - ta - dor Sor - ri".
- System 6:** Vocal entry for Todos (Todos) at measure 15. The lyrics are "tar Do teu so - nho en - can - ta - dor Sor - ri".
- System 7:** Continuation of Todos, with lyrics "Quan - do o sol per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Nos teus om - bros can -".
- System 8:** Vocal entry for Soprano e Barítono at measure 20. The lyrics are "sa - dos do - ri - dos Sor - ri Vai men - tín - do a tu - a dor Que ao no - tar que tu sor -".
- System 9:** Continuation of Soprano e Barítono, with lyrics "ris To - do mun - do i - rá su - por Que és fe -".
- System 10:** Continuation of Todos at measure 23. The lyrics are "ris To - do mun - do i - rá su - por Que és fe -".
- System 11:** Piano solo section starting at measure 25, marked "piano solo" and "6". The lyrics are "liz Sor -".

Solos

33 *Solista:* | *Solista:* | *Solista:*

Todos

ri Quan - do_a dor te tor - tu - rar E_a sau - da - de_a - tor - men - tar Os teus di - as tris -

ri

36 *Solista:* | *Solista:*

to - nhos va - zi - os Sor - ri quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do na - da mais res -

Sor - ri - i -

39 *Solista:*

tar Do teu so - nho_en - can - ta - dor Sor - ri

Sor - ri

41 *Contralto*

Quan - do_o sol per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Nos teus om - bros can -

44 *Soprano e Barítono*

sa - dos do - ri - dos Sor - ri Vai men - tin - do_a tu - a dor Que_ao no - tar que tu sor -

47 *Todos*

ris To - do_o mun - do_i - rá su - por que és fe -

49 **2** *Soprano e Barítono*

Contralto

liz Sor - ri

APÊNDICE N – Segunda versão de arranjo de “Smile” – partitura para piano com a indicação da linha melódica geral das vozes

Smile

Piano e Vozes C. Chaplin
Arr.: Fred S. Cavalcante

(cortas)

The score is written for piano and voice. It consists of several systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese. Chord symbols are placed above the piano part. Performance markings like 'simile' and 'cortas' are used to indicate specific musical directions. The score includes measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21.

Vozes

Piano

si Quando a dor te tor - tu - rar E a sa - zu - da - de a - tor - min - tar Oe teus di - as tris - to - nhos va - a - os Sor -

si quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do na - da mais res - tar Do teu so - nho an - can - ta - dor Sor - si

Quan - do o sol per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Noe teus om - bros can - sa - dos do - a - dos Sor -

si Val men - tin - do a tu - a dor Que ao no - tar que tu sor - ris To - do mun - do a - si su - por Que és fe -

25 *li:* *piano solo*
D⁶ Ddim⁷ Em⁷ Em/D

28 C#m⁷(⁴5) Cmaj⁷(#11) B⁷ B⁷sus⁴ B⁷(⁴9) Em⁷

30 Em⁷(⁴5) F#m⁷(⁴5) B⁷(⁴9) E1³ E+⁷ E⁷ A⁷sus⁴ A⁷(⁴9)

32 B^b6 B^bdim⁷ Cm⁷ Cm/B^b

34 Am⁷(⁴5) A^b7(#11) G⁷sus⁴ F⁷sus⁴ Em⁷ Ebmaj⁷(#11)

36 C⁷(#11) B⁷sus⁴ B⁷ *Voz*
Sor .

a tempo

41

ri Quan - do a dor te tor - tu - tar E_a sau - da - de_a - tor - mo - tar Oe teus di - as tis - to - abos va - zi - ce Sor -

E⁶ Edim⁷ E⁶ F#m⁷ G#m⁷ C#7(9)

45

ri quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do na - da mais res - tar Do teu so - abo - ca - ta - dor Sor - ti

F#m⁷ Am⁶ G#m⁷ C#7(9) F#m⁷ B⁷sus⁴

simile

49

Quan - do so - l per - der a luz E sem - ti - ren u - ma cruz Nos teus om - bra - can - sa - dos do - ri - dos Sor -

E⁶ Edim⁷ F#m⁷ F#m/E D#m⁷(b5) Dmaj⁷(b11) C#7 C#7sus⁴ C#7(9)

53

ti Vai mea - tu - do a tu - a dor Que ao no - tar que tu sor - tis To - do o man - do - ja - ra in - por que és fe -

F#m⁷ F#m⁷(b5) G#m⁷(b5) C#7(9) F#13 F#7 F#7 B⁷sus⁴ B⁷(9)

57

liz

C⁶ Cdim⁷ C⁶ B^{b6} A^{b6} F⁷

cresc.

60

B⁷/E E⁶/9

Sor - ti

rit.

APÊNDICE O – Segunda versão de arranjo de “Smile” – partitura para piano com caracteres maiores para melhor visualização da pianista, com a indicação da linha melódica geral das vozes

Smile

C. Chaplin
Arr.: Fred S. Cavalcante

Piano e Vozes (cordas)

System 1 (Measures 1-4):

Vozes: - - - -

Piano: D^6 $Ddim^7$ D^6 $Ddim^7$

*scd. * scd. * simile*

System 2 (Measures 5-8):

Vozes: - - - -

Piano: D^6 $Ddim^7$ D^6 A^7sus^4

*scd. **

System 3 (Measures 9-12):

Vozes: ni Quando a der te tor - tu - rar E a sau - da - de a - tor - men - tar Os teus di - as tris - to - nhos va - zi - os Ser -

Piano: D^6 $Ddim^7$ D^6 Em^7 $F\#m^7$ B^7

System 4 (Measures 13-16):

Vozes: ri quan - do tu - do ter - mi - nar Quan - do na - da mais res - tar Do teu so - nho en - can - ta - der Ser - ni

Piano: Em^7 Gm^6 $F\#m^7$ $B^7(^b9)$ Em^7 A^7sus^4

17

Quan - de_o sol per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Nos teus om - bros can -

D⁶ Ddim⁷ D⁶ Em⁷

simile

20

sa - dos do - n - dos Sor - ni Vai men - tin - do_a tu - a

F#m⁷ B7(⁹) Em⁷

22

dor Que_ao no - tar que tu sor - ris To - do mun - do_i - rá su - por Que és fe -

Gm⁶ F#m⁷ B7(⁹) Em⁷ A⁷sus⁴

25

liz

piano solo

B^b6 B^bdim⁷ Cm⁷ Cm/B^b

28 Am7(♭5) A♭7(♯11) G7sus4 F7sus4 Em7

30 E♭maj7(♯11) C7(♯11) B7sus4 B7

Voz

Sor -

33 a tempo

ri Quan - do_a dor te tor - tu - rar E_a sau - da - de_a - tor - men -

E♭ Edim7

rit. *rit.* *rit.* simile

35

tar Os teus di - as tris - to - rios va - zi - os Sor - ni quan - do tu - do ter - mi -

E♭ F♯m7 G♯m7 C♯7(♭9) F♯m7

38

nar Quan - do na - da mais res - tar Do teu so - nho_en - can - ta - dor Sor - ri

Am⁶ G#m⁷ C#7(b⁹) F#m⁷ B7sus⁴

41

Quan - do_o sol per - der a luz E sen - ti - res u - ma cruz Nos teus om - bros can -

E⁶ Edim⁷ F#m⁷ F#m/E

44

sa - dos do - ri - dos Sor - ri Vai men - tin - do_a tu - a dor Que_ao no - tar que tu sor -

D#m7(b⁵) Dmaj7(#¹¹) C#7 C#7sus⁴ C#7(b⁹) F#m⁷ F#m7(b⁵)

47

nis To - do_o man - do_i - rá au - por que és fe -

G#m7(b⁵) C#7(b⁹) F#13 F#+7 F#7 B7sus⁴ B7(b⁹)

49

liz cordas

C6

Cdim7

51

C6 Bb6 Ab6 F7

52

B7/E

53

E6/9

Ser

ri

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 49-50) features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a 3/4 time signature. The right hand has a wavy line labeled 'cordas' and a C6 chord. The left hand has a triplet of eighth notes. The second system (measures 51-52) continues the piano accompaniment with various chords (C6, Bb6, Ab6, F7) and triplet patterns. The third system (measure 52) shows a change in key signature to three sharps (F#, C#, G#) and a B7/E chord. The fourth system (measures 53-54) includes an E6/9 chord and a vocal line starting with the lyrics 'Ser' and 'ri'.

APÊNDICE P – Quadros dos locais de coleta de dados e dos eventos realizados em 2006, 2007 e 2008

Os Quadros A, B e C a seguir indicam, em ordem cronológica, os eventos e os locais de onde os dados foram coletados. No entanto, não foi possível determinar datas precisas para alguns dos eventos. Mesmo assim, tais episódios foram considerados para os quadros, bem como para a descrição e análise dos dados desse trabalho.

Cada um dos quadros mencionados abarca episódios relativos ao ano em que a coleta foi feita e também indica se foram coletados por observação *in loco*¹¹³ (com posterior registro em diário de campo) e/ou por meio de captação de áudios, vídeos e fotografias.

As mídias captadas e produzidas pelo pesquisador estão assinaladas com “x” e aquelas captadas e produzidas por colaboradores da investigação estão indicadas por “o”. Algumas foram produzidas tanto pelo pesquisador quanto por colaboradores e, por isso, recebem simultaneamente os sinais “x” e “o”.

Como é possível observar nos Quadros A e B, a maior parte dos registros de vídeo e uma parcela significativa das fotografias foram gentilmente cedidas por integrantes do “Entre Amigos”, com o propósito de auxiliar a pesquisa.

Há ainda nos quadros a indicação “+” para algumas fotos que foram extraídas de vídeos por meios eletrônicos. Esse procedimento foi feito com o propósito de facilitar ao pesquisador recorrer a algumas informações visuais com maior agilidade durante o processo de descrição e análise dos dados, além de fornecer material ilustrativo adicional para o texto e para subsidiar informações ao leitor.

Apesar da redundância, é necessário informar que foi assinalado somente “x” para as lacunas que indicam “observação *in loco*”, uma vez que, obviamente, as observações foram feitas pelo próprio pesquisador. Apesar disso, informações concedidas pelos integrantes do grupo, sobre os eventos em que o pesquisador não pôde presenciar, proporcionaram dados importantes para a investigação, tanto em conversas como em e-mails.

¹¹³ *In loco* aqui significa que o pesquisador estava no local em que o evento do grupo aconteceu, observando os acontecimentos.

Quadro A: Registros sobre eventos realizados em 2006, bem como os locais de coleta de dados.

EVENTO	LOCAL e DATA	OBSERVAÇÃO <i>IN LOCO</i>	VIDEOS	ÁUDIOS	FOTOS
1. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 08/04/06	X			X
2. Encontro semanal com a participação de Carlos Travagin	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 15/04/06				o
3. Visita	Abrigo de idosos “São Vicente de Paula” (Leme) – 20/05/06				o
4. Encontro semanal	Casa da Fernanda (Leme) – 10/06/06	X		X ¹¹⁴	X
5. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 17/06/06	X		X ¹¹⁵	
6. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – junho/2006 ¹¹⁶		o		+
7. Encontro semanal com a participação de seu Geraldo	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – julho/2006		o		+
8. Encontro	Casa da Solange e do Paulo (Leme) ¹¹⁷ – 16/09/06		o		+
9. Encontro semanal	Lab. de Musicalização da UFSCar (São Carlos) – 22/09/06	X			+
10. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) ¹¹⁸ – 24/09/06		o		+
11. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 7/10/06		o		+
12. Visita e apresentação	Lar São Francisco de Assis ¹¹⁹ (Leme) – 12/11/06		o		+
13. Apresentação	Saguão da BCo/UFSCar ¹²⁰ (São Carlos) – 4/12/2006	X		X ¹²¹	o X
14. Encontro semanal e balanço do ano de 2006	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 9/12/2006 ¹²²		o		+
15. Visita e apresentação	GACC ¹²³ de Leme (Leme) – 14/12/2006 (à tarde)	X	o X		X
16. Visita ao Adalberto	Casa da Rosane e do Adalberto (Leme) – 14/12/2006 (à tardinha)	X			

¹¹⁴ Áudio de entrevista realizada durante o referido encontro.

¹¹⁵ Áudio de entrevista realizada durante o referido encontro.

¹¹⁶ Cena longa do ensaio da música “Trenzinho do Caipira” – feito por naipes, sob regência da Ilza e com a ajuda da Maria Carolina (Carol, filha da regente) ao piano.

¹¹⁷ Cena curta: Fernanda tocando teclado e todos os demais do grupo assistindo.

¹¹⁸ Cena curta: Solange tocando acordeom.

¹¹⁹ A instituição é um abrigo de crianças.

¹²⁰ BCo/UFSCar: Biblioteca Comunitária da Universidade Federal de São Carlos.

¹²¹ Áudio da referida apresentação.

¹²² A roda de conversa, em que todos fazem um balanço sobre 2006, começou por volta das 18h50min.

¹²³ Grupo de Apoio à Criança com Câncer.

17. Confraternização de Natal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 14/12/2006 (à noite)	X	o		X
18. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) ¹²⁴ – dezembro/06		o		+

Conforme demonstra o Quadro A, podemos perceber que dos dezoito eventos registrados, realizados em 2006, o pesquisador estava presente em oito deles. Apesar disso, os registros fotográficos e videográficos de todos os demais (além de informações coletadas em entrevistas, *e-mails* e conversas feitas com os sujeitos da pesquisa), forneceram dados suficientes para a investigação, mesmo nos casos de registros parciais, onde apenas pequenas partes de alguns dos eventos foram captadas em vídeo (observe as notas de rodapé referentes a esses eventos identificados no Quadro, quando indicam “cena curta”).

Cada um dos quadros a seguir, referentes aos eventos realizados em 2007 e até o mês de maio de 2008, tem uma coluna a menos, pois como não houve áudios utilizados para a pesquisa nesse intervalo de tempo (ao contrário do que ocorreu em 2006) cada um dos quadros mencionados não apresenta lacuna referente a esse item de mídia.

Quadro B: Registros sobre eventos realizados em 2007, bem como os locais de coleta de dados.

EVENTO	LOCAL e DATA	OBSERVAÇÃO <i>IN LOCO</i>	VIDEO	FOTOS
1. Primeiro Sarau - homenagem às prof ^{as} . Norma e a Mari	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 09/06/07		o	+
2. Segundo Sarau – homenagem ao maestro Ary Bacciotti	Casa da Sueli (Leme) – 25/08/07	X	o	X
3. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 08/09/07	X		X
4. Encontro semanal – com ensaio que antecede o Sarau 3	Lab. de Musicalização da UFSCar (São Carlos) – 02/12/07	X		X
5. Encontro semanal – com ensaio que antecede o Sarau 3	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 14/12/07	X		X
6. Terceiro Sarau	Casa da Sueli (Leme) – 16/12/07	X	o	X

Conforme demonstra o Quadro B, podemos perceber que dos seis eventos registrados, de todos os realizados em realizados em 2007, o pesquisador estava presente em cinco deles. Apesar disso, há registro de vídeo daquele em que não pôde comparecer.

Quadro C: Registros sobre eventos realizados em 2008, bem como os locais de coleta de dados

EVENTO	LOCAL e DATA	OBSERVAÇÃO <i>IN LOCO</i>	VIDEO	FOTOS
1. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 04/01/08	X		

¹²⁴ Cena curta: Ilza e Rita tocando piano e acordeom.

2. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 08/01/08	X	X	X
3. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 15/01/08	X	X	X
4. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 22/01/08	X		
5. Encontro semanal	Casa da Solange e do Paulo (Leme) – 29/01/08	X		X
6. Encontro semanal	Laboratório de Musicalização da UFSCar (São Carlos) – 24/04/08	X		
7. Gravação	ProStudio (Leme) – 9/05/08	X		o

Conforme demonstra o Quadro C, podemos perceber que o pesquisador estava presente nos sete eventos registrados, realizados de janeiro a maio de 2008. Do evento isolado de maio, nem os áudios captados em estúdio de gravação e nem as fotografias foram disponibilizados para a pesquisa, até o momento de elaboração de seu relatório final.

O termo “Encontro semanal”, usado nos Quadros, serve para distinguir os frequentes encontros realizados aos sábados (momentos em que normalmente aconteceram os ensaios), dos encontros especiais voltados para uma confraternização com outros parentes e amigos, para um sarau ou para uma apresentação. Assim é possível diferenciar os encontros ordinários dos extraordinários, apesar das características comuns que os identificam como “encontros”: um período de realizações musicais no início e uma confraternização no final.

APÊNDICE Q – Diários de campo (incluindo entrevistas e relato)

TEMAS ABORDADOS NOS DIÁRIOS DE CAMPO:

- Da criação do grupo até a primeira apresentação no abrigo de idosos – Diários I e II e Relato do Paulo.
 - Período que vai das entrevistas até o grave acidente de um dos integrantes – Diários III, IV e V.
 - A retomada dos encontros semanais – a ampliação dos significados da rotina e do fazer musical – Diários VI, VII e VIII.
 - As apresentações do final do ano e um balanço de 2006 – o grupo nas ações e nas vozes de seus integrantes – Diários IX, X, XI e XII.
 - Os Saraus de 2007 e a elaboração dos primeiros arranjos endereçados ao grupo – Diários XIII, XIV, XV, XVI e XVII.
 - Os ensaios do começo de 2008 e as novas perspectivas para os arranjos – Diários XVIII, XIX, XX, XXI e XXII.
-

Da criação do grupo até a primeira apresentação no abrigo de idosos

o **Diário I:**

À tarde, por volta das 15h00min, recebi o telefonema da Ilza de que ela estava chegando para me pegar e seguir viagem. Fui para Leme, de carona no carro juntamente com ela e Tadeu, seu marido que dirigiu o carro. Durante todo o percurso Ilza, que coordena e rege o Entre Amigos, ia me contando sobre suas ideias para o grupo, de como escolheu repertórios variados (de várias culturas e de vários “gêneros” musicais, ou seja, no âmbito folclórico, popular e erudito – se é que assim eu posso designá-los) e das dificuldades do grupo que tinha suas limitações se comparado às de um coral profissional, por exemplo. O trabalho parecia promissor quando ela me falou da integração de seus participantes e sobre a intenção do grupo de fazer alguma coisa positiva pela cidade. **1**

Nessa primeira visita, logo percebi a riqueza de possibilidades a serem captadas no ambiente e nas pessoas. Chegando ao local onde costumeiramente são realizados os ensaios (na residência de Solange e Paulo – casal de integrantes do grupo), fui apresentado aos da casa e a todos os que estavam lá para o ensaio como aquele que exerceria a função de arranjador. Todos foram de imediato cordiais e receptivos.

Num primeiro olhar percebi o ambiente acolhedor composto por uma belíssima casa (arquitetada pela Solange), e por pessoas extremamente receptivas. Aqui e ali há impressionantes esculturas da Solange que a Ilza

ia me apresentando. Isso me chamou a atenção tanto pelo inusitado (pois escultores são raros, ao menos para mim) quanto pela qualidade expressiva das obras e pelo amor a arte que elas me apresentavam.

Num cantinho da casa, uma pequena e aconchegante sala, com portas escancaradas para o jardim, abriga o piano, o violão, o acordeão, algumas cadeiras e uma mesa com duas jarras de água, copinhos de plástico e pedacinhos de maçã –recomendados para a saúde vocal. Esse é o ambiente físico que acolhe a todos para os ensaios de sábado. A satisfação do encontro demonstrada nas conversas, principalmente de antes e depois do ensaio, e a motivação pela música que eles realizam durante o mesmo, são dois dos elementos que mais chamam a atenção do observador para a composição desse ambiente caracterizado pela confraternização de suas vidas, experiências e percepções do dia-a-dia.

Logo que chegam, se cumprimentam cordialmente com abraços e beijos, e trazem novidades da semana como se fossem todos de uma mesma família. Realmente alguns são parentes, como fui posteriormente tomando conhecimento, mas a amizade é o fator constante do grupo que, naquela ocasião, tinha um número de pessoas que variava nos ensaios, de dez a doze mulheres e dois homens (sem contar com as participações esporádicas de convidados).

Conheci os pais da Solange, que não me recordo agora os nomes. Eles frequentam uma igreja local cuja denominação (Presbiteriana) coincide com a minha em São Carlos. Isso rendeu boas conversas sobre como iam as coisas de lá e aqui, especialmente como a música se enquadrava nelas.

Aos poucos os integrantes do grupo vão se assentando em círculo nas cadeiras ao redor do piano e as conversas vão cessando para o início do aquecimento vocal. O silêncio, apenas quebrado pelos seus momentos de canto e os sons da natureza tão próxima, vindas do jardim (com os cantos de pássaros) criam uma atmosfera rara, talvez única e possivelmente esperada por eles durante a semana de trabalho. É a quebra da rotina, dos afazeres, do ambiente sonoro urbano, dando margem a um momento mágico de música que é compartilhado pelo grupo. 2

Essa é uma situação incomum que nos faz refletir sobre um aspecto da prática do grupo:

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar [...] escutar mais devagar, [...] demorar-se nos detalhes [...] cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos [...] escutar os outros, cultivar a arte do encontro...” (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 24).

Pouco a pouco minha participação nas atividades dos sujeitos pesquisados ia favorecendo o desenvolvimento de uma percepção mais próxima da perspectiva e do olhar dessas pessoas, da realidade específica do grupo. Nesse processo de observação participante, a experiência vivenciada passa a ser partilhada e significada no convívio. Além disso, não se processa em apenas um tipo de diálogo, aquele se limita à forma verbal, mas é realizada pela ação intersubjetiva e pela comunicação percebida através dos sentidos e expressa corporalmente. 3

O aquecimento vocal é alternado por exercícios de alongamento e relaxamento, todos orientados pela maestrina. Para o aquecimento vocal são realizados vocalizes (com sons de “sss”, “trr” e “brr”; com cantigas de melodias curtas e versos simples, que ao terminar reinicia meio tom acima, e assim consecutivamente), solfejo de leitura a duas vozes (de leitura simples, normalmente em terças e sextas, em fotocópias retirada de algum livro de exercícios de solfejo), frases e versinhos para exercitar a articulação fonética, todas em pequenos papezinhos são lidas em conjunto pelos integrantes (um tanto engraçado para mim):

O livro raro traz histórias de trechos ilustrados.

O rato roeu a rede rubi da roseira da rua das Rosas Rubras.

Os quebros e requebros do samba quebram os quebrantos dos falsos santos.

O cricrilar do grilo é devido ao atrito de seus élitros.

Flamengo inflama, Fluminense influi, quem a flama inflama, flui e reflui.

Em seguida são ensaiadas as músicas do repertório que incluem canções brasileiras e estrangeiras, folclóricas e populares (como o cânone “Dona Nobis Pacem” e a canção folclórica americana “Oh, When the saints go marchin’ in” ...).

Numa última parte musical todos cantam canções com o acompanhamento do violão do Adalberto, um dos integrantes do grupo. Uma das músicas, a Asa Branca, é tocada ao acordeom pela Rita (uma das integrantes do grupo) que, mesmo um pouco insegura com o instrumento, parece se realizar com o feito. Alias as demonstrações de realização parece ser um dos destaques do grupo. Pelas expressões de entusiasmo essa é a sensação que um visitante como eu pode ter do grupo: pelos sorrisos estampados nos rostos, pela maneira de cantar, pelos momentos de conversa em que a voz soa com intensidade e alegria. Ainda naquela sala reservada para os ensaios ao lado do acompanhamento do Adalberto tentei tocar aos trancos e barrancos a canção “Amigo é coisa pra se guardar, debaixo de sete chaves...” para os demais cantarem. Depois toquei um trecho de “Passarim” e outro do “Correnteza” (ambas de Tom Jobim) para ver se todos gostariam de cantá-las futuramente.

Algumas observações podem ser feitas sobre essas ações: a direção da regente se constrói através de sua pesquisa em livros sobre técnica e higiene vocal¹²⁵, referencial que denota seu cuidado com a prática educativa nesses assuntos¹²⁶ e uma aprendizagem que leva em consideração a diversidade cultural apresentada no repertório, procurando não enfatizar um contexto cultural em detrimento de outro.

Somando-se ao respeito implícito nas ações apontadas, a orientação da regente se faz em relativa comunhão com os demais¹²⁷, pois ao orientar o grupo ela tem na ação deste, receptividade ou contrapartidas de novas ideias e alternativas de seus participantes. Eles e elas aceitam sua orientação, porém há liberdade para uma contribuição, uma sugestão, uma proposição, ou para uma contra-argumentação. 4

¹²⁵ Em conversas com a regente e com um dos integrantes do grupo fiquei ciente dessa prática de pesquisa da regente. Ao menos ficou clara a utilização da seguinte referência: Behlau; Rehder, 1997.

¹²⁶ Esses assuntos são embasados em conhecimentos que contemplam tanto aptidões musicais específicas quanto a saúde da voz.

¹²⁷ O uso do termo “relativa comunhão” foi escolhido para indicar a crença de que em qualquer comunidade humana a comunhão plena é utopia.

Predominam, dessa maneira, características dialógicas na prática do grupo, tais como as mencionadas por Freire (1987, p. 165 – 184): “*co-laboração*” entre sujeitos dispostos a agirem juntos, a quebrar o orgulho para com humildade dialogar numa relação horizontal – perspectiva que parte do pressuposto da “coincidência livre de opções” (*ibid.*, p. 167) e do diálogo que “não impõe, não maneja, não domestica, não sloganiza¹²⁸” (*ibid.*, p. 166); “*união para libertação*”, porque não é possível se libertar sozinho, mas em comunhão, no intuito de desvendar o mundo da opressão desmistificando-o (*ibid.*, p. 174); “*organização*” que nasce da busca da liderança pela unidade (*ibid.*, p. 175), no anseio de fazer da liderança e dos sujeitos envolvidos um só corpo (*ibid.*, p. 178), na busca pela concretização da ideia de unidade na diversidade que se traduz em ação coletiva; e finalmente a “*síntese cultural*”, contrapartida da invasão cultural¹²⁹, que se constrói a partir da ação compartilhada entre a liderança engajada e os sujeitos da ação, atores da transformação almejada (*ibid.*, p. 180).

Soma-se a essa reflexão a observação sobre o seguinte aspecto: no contexto específico do grupo o agir-refletir construído dialogicamente não se restringe ao fazer musical, mas também está presente nas discussões que visam desenvolver processos de humanização. Como será pormenorizado adiante nas descrições de outros episódios, o “Entre Amigos” sempre procurou visitar instituições humanitárias com o fim de trazer benefícios à sociedade, especialmente no propósito de prestar solidariedade a pessoas com necessidades financeiras e afetivas.

Ao final do ensaio todos se deslocam para a sala de jantar. Ao redor de uma mesa, com salgadinhos, doces e sucos trazidos pelos integrantes, todos conversam de suas vidas: particularidades das famílias¹³⁰, situações vivenciadas durante a semana e a música são os assuntos preferidos. Nesse meio tempo o Paulo me chama para a sala de estar para ouvir um DVD do César Camargo Mariano com o Homero Lubambo. No final nos despedimos e seguimos viagem.

Amizade e realização musical, conjuntamente, conferem identidade ao grupo: a amizade já os prendia desde muitos anos de suas vidas em comum; a realização musical é uma novidade enquanto atividade coletiva entre eles; esses dois elementos, agora unidos, compõem a base fundamental de motivação do grupo, a “mola propulsora” que gera ações e pensamentos acerca de fazeres, cujos resultados são voltados para o bem comum, promovendo valores artísticos e humanitários – esse último vai se revelando aos poucos, especialmente em momentos posteriores e que serão relatados adiante.

Aos poucos fui percebendo que a prática social do grupo se caracterizava em algo mais do que simples ensaios, pois era, sobretudo, realizada nos “encontros” de amigos que, em sua maioria, aconteciam aos sábados,

¹²⁸ No caso específico do grupo, “sloganizar” (neologismo cunhado por Freire) pode ser entendido como: sem uso de frases de efeito, que nada têm a ver com o contexto e com os significados pessoais de seus integrantes.

¹²⁹ A invasão cultural se configura na imposição da visão de mundo de uns sobre outros, processo que inibe a criatividade, a expansão e a condição de oprimidos atuarem como autores ou atores de sua realidade, uma vez impedidos de transformá-la (FREIRE, 1987, p. 149 -150).

¹³⁰ Como exemplo, uma situação frequentemente mencionada nas conversas é a de filhos de integrantes do “Entre Amigos” que estão trabalhando ou estudando em outras cidades. Tal situação reforça a percepção de que o grupo tem um papel importante como opção de interação humana, muitas vezes em lugar dos encontros familiares que se tornaram menos frequentes devido às distancias e ocupações de muitas pessoas na atualidade.

com maior frequência na casa do principal mentor, o Paulo, aquele que idealizou a formação do grupo musical. No entanto, às vezes se realizaram nas casas de outros integrantes.

Cada encontro semanal transcorria por um longo período que compreende atividades tais como conversas, um ensaio orientado, um compartilhamento de repertórios pessoais (onde todos participam cantando músicas preferidas trazidas pelos integrantes) e uma ceia com todos os seus integrantes e visitantes. 5

Os processos educativos se fazem através das trocas de saberes entre os pares (de experiências pessoais, valores, preferências musicais), possibilitadas nas conversas, e a partir da orientação da maestrina, que apesar de se encontrar na condição de mais experiente na disciplina música, também aprende com as experiências de seus pares, quer seja na arte do som, quer seja como os demais, na troca de saberes e valores. 6

O nome do conjunto musical expressa ambigüamente tanto o espírito e os elos de amizade cultivados por muitos anos entre os seus componentes quanto a sua receptividade para amizades antigas ou novas: “Entre Amigos” soa como um convite de quem abre a casa e convida os seus para entrar. Essa situação se revela não só nas relações estabelecidas internamente entre os seus participantes, mas também nas que se instauraram com os de fora do grupo, tanto com os convidados (muitos dos quais tive a oportunidade de conhecer) quanto com os visitados – pois como será pormenorizado logo adiante, um outro tipo de encontro começa a se delinear como consequência de uma primeira visita a um espaço público da cidade. 7

o **Diário II:**

Antes da segunda visita do pesquisador ao grupo, houve ao menos dois outros encontros do “Entre Amigos”, com registros de fotografias, nos quais não pude participar: um ocorreu para a realização de um ensaio¹³¹, no dia 15 de abril de 2006, e o outro para a primeira apresentação do grupo, realizada no dia 20 de maio do mesmo ano. Como é possível atestar pelos depoimentos¹³², essa apresentação, ocorrida no abrigo de idosos “São Vicente de Paula”, na cidade de Leme, serviu como o fechamento de um primeiro ciclo do recém criado conjunto musical – um evento importante no histórico inicial do grupo, ocorrido numa realidade concreta e num contexto específico distinto daquele no qual até então haviam vivenciado os encontros e ensaios semanais.

No Abrigo de idosos, o grupo não somente apresentou as músicas que haviam preparado nos ensaios, como também terminou o evento promovendo uma confraternização que incluiu uma refeição juntos e o contato com conversas e gestos de carinho.

A partir desse acontecimento, seus integrantes puderam se deparar com a verdadeira natureza do trabalho que tinham nas mãos o que, por meio de uma experiência vivida numa realidade concreta, contribuiu para confirmar as metas pré-estabelecidas para o “Entre Amigos” – especialmente aquelas voltadas para o

¹³¹ Como é possível conferir na Figura 4.3., esse encontro, contou com a visita e participação do “sanfoneiro” (acordeonista) Carlos Travagin, irmão de Rita – integrante do grupo.

¹³² Esses depoimentos foram coletados logo após a referida apresentação, em entrevistas (uma realizada no dia dez de junho de 2006 e a outra no dia dezessete do mesmo mês e ano) e em conversas casuais com o grupo.

crescimento humano do grupo e para o suporte emocional de outras pessoas. Nesse sentido é que os depoimentos dos/das participantes do grupo atestam que essa confraternização foi um importante marco experiencial e afetivo para eles/elas:

Paulo: “[...] o lado de carinho para com terceiros, acabou aparecendo e florescendo nessa oportunidade”.¹³³

Ilza: “Acho que a gente ter um objetivo comum [...] se encontrar não só pra conversar, [mas também] para fazer alguma coisa... a gente põe um objetivo e vai mesmo. Acho que aquele concerto [no abrigo de idosos] ajudou no objetivo de lá”. Nelma: “Ajudou muito”.¹³⁴

Há um sentido dialógico no encontro dos integrantes do grupo com as pessoas do abrigo (que abrange os abrigados e os funcionários do local), uma troca que satisfaz os anseios pessoais de afeto e carinho.

Alguns momentos mais específicos daquele episódio e contexto no abrigo de idosos também foram relatados, sempre com significações relativas à alteridade e ao diálogo, com menções aos momentos de afeto e de contato direto dos integrantes e colaboradores do “Entre Amigos” com as pessoas daquele lugar:

Paulo: “E vendo, eu uso o exemplo aí do próprio Renato¹³⁵ que não é ‘amigo’, mas é parente praticamente, e que vai se incorporando como amigo. A hora que ele estava lá servindo bolo aos idosos... aquilo te faz ver que a ideia original ela vai se multiplicando por coisas”¹³⁶

Adalberto: “O genro da Ilza, [o Renato], deu comida na boca de uma senhora”.¹³⁷

Márcia: “Aquela velhinha que sentava junto com a gente... nossa... aquilo foi uma coisa comovente. Porque ela na verdade teve um derrame, ficou toda paralisada de um lado e perdeu a fala. Mas sabe, ela tentava, acho que ela memorizava, lembrava das músicas que nós cantávamos. Ela ficava tão animada, ela ficou o tempo inteiro do lado do Adalberto também e não saiu mais. Porque ela gostou mesmo do Adalberto. E ele cantou... foi emocionante”.¹³⁸

Seja nos gestos de apreço dos integrantes mediante os abrigados ou na do Renato¹³⁹, colaborador mencionado em dois dos excertos anteriores, há nesse episódio evidências de momentos de encontro com o

¹³³ Entrevista com o Paulo J. Sacchi, realizada em Leme no dia 17 de junho de 2006.

¹³⁴ Entrevista realizada em Leme no dia 10/06/06.

¹³⁵ Renato, que na época namorava a filha da regente, não foi integrante do “Entre Amigos”, mas esporadicamente contribuiu para o trabalho do grupo.

¹³⁶ Entrevista com o Paulo, realizada em Leme no dia 17 de junho de 2006.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Na época, Renato era noivo de Maria Carolina, filha da regente. De vez em quando, ele colaborava com as atividades do grupo.

outro, de ações dialógicas, de comunicação afetiva e humanizadora, de um processo transformador onde cada um se sente valorizado e acolhido, confortado e revitalizado por atos de solidariedade. A visita do grupo ao abrigo foi uma experiência que conduziu a uma ênfase dos objetivos outrora concebidos, agora com novos desdobramentos revelados pela prática e pelo encontro com o outro. 1

Relato sobre um evento importante para o Entre Amigos, no dia 20/05/06 – texto escrito por Paulo, integrante do grupo:

Entre Amigos - Primeiras impressões

Ontem, sábado, 20 de maio de 2006, o Grupo de Vozes "Entre Amigos" realizou sua primeira audição no Abrigo São Vicente de Paula, em Leme. O grupo é formado por amigos queridos que definiram 3 objetivos enquanto grupo de canto: 1) gravar um CD com músicas que marcaram suas vidas; 2) incrementar o numero de encontros de seus integrantes para poder curtir mais vezes suas relações de amizade e, 3) trazer com mais constância, para perto deles, a amiga e maestrina Ilza Zenker Joly. A apresentação inicial no Abrigo emocionou a todos. Esse pode ser o início de uma notícia a ser colocada nos jornais de Leme e São Carlos. De uma forma mais informal, escrevo minhas primeiras impressões desse nosso projeto que vem nos reunindo todos os sábados desses últimos meses. 2

Do início observamos que a Professora está se dedicando e buscando técnicas que não apenas nos ensine a cantar, mas também que nos incentive a cuidar de nossa saúde. A Ilza tem se mostrado uma professora persistente com alunos já "maduros", resistentes à ideia de que é preciso um mínimo de disciplina e esforço para que o "som" obtido tenha qualidade aceitável para a consecução do objetivo definido como primeiro acima. Percebemos que ela, uma vez assumido o compromisso, não só se dedicou a buscar as ferramentas necessárias e ainda tem trazido pessoas que adicionam carinho ao nosso projeto. Enumerando: a Melina, a Fernanda (rápida passagem), o Fred e, claro a Carol e o Renato. Não esqueçamos o "apoio" logístico que o Tadeu tem dado. Em São Carlos, o Glauber passa a dar atenção ao nosso projeto. Ninguém esquecerá jamais de nosso "relaxamento" e nosso "aquecimento" que incluiu os famosos palitos de sorvete. Aulas básicas de musica nos ajuda a compreender o balé das notas musicais. Um pouquinho de cada um (em ordem alfabética) nessa receita de bolo com "personalidades" tão diferentes: Adalberto: é dedicado e esforçado em abrir a boca e está muito dando um "tchan" com o violão, persegue a afinação a todo o custo; Carol garante o som da percussão e dá apoio pra 3a. voz, adotou o projeto da mãe pra satisfação dos amigos, bem-vinda; Fernanda afina a voz e o ronco do Picola; Helena Maria: "garante" a segunda voz e com seu vozeirão cumprimenta a todos: "como vai lindão/lindona?"; Ilza (vide acima); Isabel: Lorena é a desculpa pelos atrasos e ausências, é do time "já experiente" do Maestro Douglas; Marcia: é sempre a primeira a chegar e está treinando bastante em casa para cantar "pra fora" dentro da redoma; Mariana: a juvenzinha vem crescendo cantando com afinação e aguentando o clima meio reumático dos encontros; Nelma: a independência e rebeldia italiana da Calabria, lentamente vai se ajustando ao clima de um "grupo" em busca de seus objetivos, com a Helena Maria em seu "cangote" canta o som afinado das arapongas sobreviventes; Paulo: revelação sonora da temporada e "cobrador" da disciplina em favor de um rápido e profícuo aprendizado; Renato é simpático e dá uma força na bateria além de ajudar a sogra carregando o pandeiro; Rita: sem sua sanfona Asa Branca não tem graça, "regente" nata, vai ser a regra 3 da professora; Rosane: do time das "cobras" do Coral Municipal, também segura a barra do grupo, fala pouco, mas com a acidez do irmão; Silvinha: suas perguntas nos ajuda a conhecer aspectos curiosos da música e da história da música, é uma versátil porque canta nos vários tons; Solange: procura treinar o Bbbbrrrr e as pastorinhas, pode relaxar mais!!!! 3

Período que vai das entrevistas até o grave acidente de um dos integrantes

o Diário III:

Após esse primeiro ciclo, marcado pela experiência da visita e apresentação no abrigo de idosos, o grupo segue em suas atividades no mês de junho de 2006, realizando encontros voltados para ensaios. Em dois desses encontros, realizei duas entrevistas que contaram com a participação e colaboração de oito dos sujeitos da pesquisa, além de um visitante (um não integrante do grupo).

No dia dez de junho, no mês posterior a primeira apresentação do “Entre Amigos” e anterior ao seu primeiro sarau, fiz minha segunda visita a um dos locais onde ocorreram os encontros promovidos pelo grupo¹⁴⁰. Após o aquecimento vocal e da cantoria de algumas músicas do repertório, um dos arranjos de minha autoria (outro elaborado sobre a canção “É Tarde Ela Dorme”) foi aplicado durante o ensaio desse dia¹⁴¹.

Naquela ocasião o conjunto musical ainda não havia completado um semestre de existência, mas a boa aceitação e a positiva apreciação de seus integrantes sobre essa música foram fatores que já serviram para confirmar a suposição da maestrina de que esse seria um caminho promissor de desenvolvimento daquelas pessoas, uma vez que contemplava os objetivos previamente delineados no início do trabalho do “Entre Amigos”. Além disso, as diferentes perspectivas e opiniões advindas desses protagonistas (desses e de colaboradores externos; nesse e noutros momentos posteriores) serviram de crivo e indicadores para processos criativos voltados para uma produção mais funcional e contextual de arranjos, ou seja, os julgamentos pessoais proveram importantes parâmetros ao arranjador para as suas futuras elaborações endereçadas ao grupo.

Para os integrantes do conjunto musical, a experiência de cantar esse tema¹⁴² teve repercussão não apenas musical¹⁴³ como também chamou a atenção para os versos de sua poesia, especialmente em seu conteúdo voltado para a descrição de uma pessoa socialmente excluída – sem teto (que dorme na rua, encontra-se “sem lar”) e destituída de sua identidade (“sem pátria”): “É tarde ela dorme / O seu leito é a rua / Os raios da lua / O seu rosto cobria / Qual foi o seu crime / Oh! Mulher desditosa / Tão bela e formosa / Tão bela e formosa / Sem pátria e sem lar”¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Esse encontro ocorreu na casa da Fernanda, uma das integrantes do grupo.

¹⁴¹ Nesse encontro, coordenei o ensaio dessa música – cujo arranjo havia sido elaborado em 2005.

¹⁴² Nas primeiras vezes a canção foi cantada a capela pelo grupo, ou seja, sem o acompanhamento de instrumentos musicais – até porque a versão inicial do arranjo foi assim concebida.

¹⁴³ Uma das repercussões musicais para o grupo, por exemplo, foi o treino da percepção melódico-harmônica através da prática vocal dessa canção estruturada a duas vozes – visto que o referido arranjo foi assim concebido. Na visão da maestrina, tal prática era oportuna, pois o grupo já estava naquele período ensaiando outras músicas assim elaboradas e não mais somente canções em uníssono, como era frequente nos primeiros meses de existência do “Entre Amigos”. Em outras palavras, para aquele novo momento essa nova rotina se constituía, no pensamento da educadora, um passo além no desenvolvimento musical do grupo desde a sua criação.

¹⁴⁴ Canção de domínio público do folclore maranhense, retirado de PAZ, 1989, p. 95.

Essa perspectiva voltada para uma personagem desfavorecida¹⁴⁵ tinha muito a ver com a atenção que o grupo procurava desenvolver nas visitas de instituições humanitárias (as quais são voltadas principalmente para pessoas desprivilegiadas da sociedade), o que naquele momento ainda era uma novidade muito recentemente inaugurada na visita ao abrigo “São Vicente de Paula”, mas se tornaria praxe nas ocasiões posteriores em que também viriam a cantar e tocar em outros lugares públicos. No entanto, a partir de uma declaração de Nelma¹⁴⁶, é possível confirmar que a atitude do grupo mediante as pessoas ligadas a essas instituições não é exclusivamente a de prestar assistência a elas, mas, sobretudo, a de trocar saberes com elas: “a gente troca experiências, troca amizade, troca carinho, troca um monte de coisas. É uma troca”.

Essa afirmação nos remete a aspectos vários em que as manifestações de afeto e os saberes se fazem conhecer e construir através de trocas. Reduzindo esse fenômeno mutante e contínuo de experiências pessoais e coletivas a um pensamento esquemático, é possível afirmar que, na situação específica do grupo, tais manifestações e saberes (que envolvem valores e crenças), são permutados em dois âmbitos: internamente (entre os/as integrantes, entre esses/essas e a regente, entre esses/essas e o arranjador, entre esses/essas e colaboradores/as, entre a regente e o arranjador), e externamente (entre os envolvidos diretamente com o trabalho do grupo e os de fora – sejam parentes que vêm assistir aos saraus e apresentações, sejam funcionários e internos de instituições humanitárias).

Ambas as esferas de trocas apresentadas confirmam a premissa de Freire (1979a, p. 28) de que “estamos todos nos educando”, em muitas de inúmeras situações possíveis de imersão cultural (DUSSEL, 1982, p. 157) e de relações sociais de aprendizado. No entanto, o segundo âmbito focaliza e enfatiza o fato de que pessoas com poucos privilégios na sociedade também são alcançadas pelo trabalho do grupo. Nesse caso, as trocas possuem um caráter afetivo e solidário também para com os não integrantes, o que amplia a rede de práticas sociais e de relações comunitárias do conjunto musical, sem restringi-lo a uma esfera de ações puramente assistencialista. 1

Apesar dos desdobramentos de percepção que ocorreram logo nas primeiras inserções no campo de investigação, o aprendizado do pesquisador no grupo teve como ponto de partida a sua intenção em observar e apreender algo da experiência da maestrina, de como ela lida com proposições da educação musical, mas aplicadas num contexto real¹⁴⁷. Portanto, de certa forma a pesquisa começa da busca e da necessidade de uma formação e de uma vivência musical dentro de perspectivas do campo mencionado – essa parecia ser uma boa oportunidade para aprender com alguém mais experiente e com sujeitos cognoscentes reais, provenientes de um contexto comunitário específico. Nesse sentido foram percebidos muitos procedimentos e estratégias de educação – desde a preparação, passando pela aplicação e fechando cada pequeno ciclo numa avaliação (que por sua vez serviria para uma nova preparação). 2

Apesar das graduais progressões no processo educativo, visando um crescimento em direção às formações musical e humana, normalmente as estratégias e aplicações nos encontros seguiram um padrão, com pelo menos duas etapas constantes nos ensaios: a do aquecimento e a do treinamento das músicas. A cada ensaio,

¹⁴⁵ Apesar de habitar o âmbito da ficção, a personagem dos versos representa uma realidade concreta de pobreza, opressão e exclusão existente na população brasileira.

¹⁴⁶ Declaração colhida na entrevista realizada no dia 10 de junho de 2006.

¹⁴⁷ Mesmo iniciada por uma intenção de aprendizagem pessoal, posteriormente a esperança se ampliou para a possibilidade de que o trabalho fornecesse subsídios para a formação de outros educadores musicais.

o aquecimento se desenvolveu com alguma novidade como: novos versinhos que deveriam ser declamados (no intuito de aprimorar a dicção); algumas melodias a duas vozes do Willems que deveriam ser solfejados (com o objetivo de desenvolver o senso melódico e tonal); etc. Mas essencialmente essa etapa consiste no exercício de vocalizes, retirados de guias práticos de canto e técnica vocal, e da experiência e memória da maestra.

A etapa seguinte, a do treinamento das canções, consiste na preparação das músicas elencadas para o repertório, normalmente de canções impressas cujos arranjos são, na avaliação da maestra, mais adequados a cada etapa de aprendizado musical daquelas pessoas. Em todo o tempo do ensaio há uma preocupação com a qualidade da emissão, procurando-se melhorar a sonoridade de cada cantor/a nos aspectos do timbre, do fraseado, da afinação, da dinâmica e da rítmica.

Esses são alguns itens de funcionamento da rotina do grupo estreitamente vinculados a um tipo de aprendizagem em que a intermediação da regente se faz perceber claramente, tendo como pano de fundo uma constante preocupação de sua parte em atender os anseios do grupo em relação à memória de cada integrante, especialmente o que há de mais importante em termos de repertório e o que há de mais significativo em cada canção. 3

Essas músicas que normalmente tem ligação a momentos passados pelos/as integrantes em suas trajetórias de vida, mas com significados em constante processo de recriação em cada tempo presente, normalmente ressurgem em listas de músicas solicitadas por essas pessoas, para serem admitidas no repertório do grupo.

No entanto, a lembrança de muitas dessas canções surgem num momento logo posterior ao ensaio, quando todos/as tocam e cantam livremente, espontaneamente, sempre auxiliados/as pelas progressões harmônicas tocadas pelo Adalberto em seu violão – integrante do grupo que se tornou o seu principal acompanhador em sua primeira fase de existência. 4

À medida que começava a vivenciar aquela realidade, comecei a perceber mais das coisas importantes para o grupo que iam além do âmbito unicamente musical e do âmbito das ações planejadas, aspectos concernentes as relações de amizade, a inclusão constante de peças musicais com interesses afetivos e relativos a memória, a iniciativa de formar o grupo para fazer alguma coisa pela cidade e para pessoas de entidades sociais (algo que ia se revelando aos poucos), etc.

Nesse caso, compreendo que a música passa a ser o mote para os encontros do grupo e para as apresentações, como um ponto de re-significação da existência (pessoal e em grupo), das interações, dos gostos musicais e dos versos das canções – algo que extrapola (mas não exclui) a preparação da técnica vocal e a definição de um repertório pré-estabelecido, com o fim de promover apresentações com os melhores resultados possíveis. 5

De grande importância para as histórias de vida daquelas pessoas, muitas das canções têm significados pessoais que merecem ser descobertos: O que chama a atenção do/a integrante do grupo em cada uma delas? Qual são os sentidos e os valores dessas canções para esse/a ou aquele/a participante? Essas são questões que foram surgindo à medida que vivenciava aquela realidade e contexto. 6

Logo após o mencionado ensaio, em minha segunda visita ao grupo, obtive a autorização unânime dos presentes de entrevistá-los. Essa primeira entrevista¹⁴⁸ foi realizada com a colaboração de sete integrantes do grupo e de um visitante que participou daquele encontro.

Como resultado, comecei a definir com maior clareza quais foram os elementos que motivaram a criação do “Entre Amigos” e o que movia aquelas pessoas a se reunirem com tanta frequência e disposição¹⁴⁹.

2º momento participando num encontro do grupo – sábado, 10/06/06

Nesse dia fui de carona novamente com a Ilza e o Tadeu, mas na companhia também da Fer, uma de “nossas” alunas da licenciatura em música. Eu que nem tinha tido muito contato com ela logo estava partilhando, durante a viagem, uma canção do Noel Rosa, “Com que Roupa”, cantando vozes diferentes de um arranjo para coral que a Ilza tinha nos passado naquele momento [Fiquei impressionado com a afinação e a rítmica da Fernanda que dava a impressão de ter intimidade com a música popular: as sincopas soavam naturais, sem aquela artificialidade de quem se depara com essa música somente na escola, mas a vivência nas rodas e saraus. Minha suspeita se confirmaria horas depois, quando seu pai aparece no final do encontro para buscá-la, mas antes toca de cor músicas do repertório da MPB, para o delírio principalmente do Adalberto, que gostou muito de ouvi-lo tocar e não se afastou dele nem por um minuto]. 7

Logo chegamos. Desta vez não seria na casa do Paulo e da Solange, que estavam de viagem, mas na casa de Fernanda e João (que muito humoradamente dizia que não participava dos ensaios porque é um cantor bom demais para isso). 8

Nos fundos da casa, num belo quintal próximo a uma árvore, nos pusemos em círculo para o aquecimento vocal. Novamente os vocalizes, os solfejos e novos papeizinhos com frase e versinhos para articulação:

A gata amarrada arranha a aranha,
O cricri do grilo clamou para o frade, as freiras e o padre que queimou o braço.
É rara a barra de prata com pêras, cerejas e laranjas em jarras.
O remador amarrou rente o remo.
O tambor refará rápido.
O urubu ficou jururu na parede de fora.

Completando o aquecimento fomos para um “rancho” ao lado, ligado ao corpo da casa, para findar esse processo de preparação com o auxílio do teclado. Ali mesmo a Ilza começou a passar o repertório.

¹⁴⁸ O roteiro de entrevista e a transcrição da mesma encontram-se no final desse Diário de Campo III.

¹⁴⁹ Boa parte das informações sobre esses motivos foi extraída nessa entrevista e em outras fontes, o que pode ser revisto nesse Diário de Campo III.

Nesse ensaio, como experiência exploratória do projeto sonhado pelo grupo trouxe o primeiro arranjo de uma música maranhense que havia escolhido de um livro de canções folclóricas, cujo título é “É tarde ela dorme”. A escolha foi inspirada tanto na beleza da melodia, que me chamou a atenção, quanto na mensagem humanizadora da letra: parecia-me que a beleza abstrata que com seu som instiga a alma, fenômeno que minha percepção intui algo de implícito na construção melódica, podia se somar a beleza da solidariedade expressada na letra, coisa explícita das palavras que mostram um quadro poético da realidade de uma mulher marginalizada (mas com alguns enigmas que suscitam especulações de quem é essa mulher cujo leito é a rua: será uma “sem teto”, uma prostituta? Sem dúvida que porque é “destitosa”, é infeliz. Mas sem dúvida também que é uma sublimação, uma imagem romântica e poética dessa realidade, convidando-nos para afetivamente nos ligarmos a essa personagem e nos solidarizarmos depois não mais com ela apenas, que na letra é fictícia, mas com os personagens de nossas vidas reais, na concretude do dia a dia, e com ações transformadoras da realidade. Para a escolha do tema e para o arranjo surgiu-me a questão: será que podemos sensibilizar as pessoas com a arte e instigá-las a pensar e agir?

Nesse momento do ensaio a Ilza me pediu para apresentar o arranjo, regendo e orientando-os a cantá-lo. Ainda me sentia tímido com o grupo, mas segui em frente e preferi não comentar sobre o conteúdo da letra naquele momento. Com algumas “passadas”, com o auxílio de um pequeno teclado, a sonoridade da canção já começou a ficar razoável. Logo o grupo demonstrou que ia dar conta e que em breve o arranjo soar bem, ia ficar bom. Nesse momento fiz o sobre menção ao termo “desditosa” que havia procurado no dicionário e logo o primeiro comentário, feito pela Nelma, que via naquela mulher uma “Maria Madalena”.

Outras músicas ensaiadas: Calix Bento; Trenzinho do Caipira...

Me apresentaram duas listas de músicas preferenciais solicitadas para o projeto deles. Depois recebi uma 3ª no ensaio seguinte o que totalizou as canções listadas abaixo:

Emoções (R. Carlos); Nossa Senhora (idem); Itapuã; Trocando em Miúdos; O Bêbado e a Equilibrista; Como uma Onda; O que é, o que é (Gonzaguinha); Bate Coração; Regra Três; De Volta para o meu Aconchego; Noite dos Mascarados (“Quem é Você...”); Tristeza do Jeca; Bolinha de Sabão; A banda; O Circo; Na direção do dia (“Vem morena, ouve comigo esta cantiga...”); Gente Humilde; Travessia; Esperando na Janela; Rancho das Flores; Taí; Romaria; Funiculi funiculá; Ciribiribim; Eu sei q Vou te Amar; Como é grande o meu Amor por Você; Rancho Fundo; Máscara Negra; Emoções; Eu só quero um xodó; Águas de março; Se todos fossem = a vc; Para Viver um grande Amor; Deslizes; Anos Dourados; Pra não dizer q não falei de Flores; O Amanhã;; Manias; Bilhete; Imagine; Only You; Yesterday; Unforgettable; Dor de Cotovelo; El dia que mi quieras; Maluco Beleza; Domingo no Parque; Explode Coração; alguma da Rita Lee

Chegada do pai da Fernanda (violonista) e o momento de partilhar canções de preferências pessoais – a roda de música de culturas populares. As conversas em volta da mesa; os “comes e bebes” (ver a transcrição da entrevista). Explicação e pedido de autorização aos participantes e a resposta afirmativa unânime. 9

Descrição sobre a realização da 1ª entrevista:

Ao lado da vivência junto ao grupo, essa entrevista trouxe perspectivas reveladoras de sua ambientação, das pessoas e de suas práticas sociais e processos educativos. Aos poucos fui percebendo que a prática social do grupo se caracterizava em algo mais do que simples ensaios, pois eram, sobretudo, “encontros” de amigos que se realizam todos os sábados, na maioria das vezes na casa dos principais mentores que idealizaram a formação do grupo musical, mas as vezes se realizavam nas casas de outros integrantes. O grupo cujo nome, intitulado “Entre Amigos”, expressa ambigualmente tanto o espírito e os elos de amizade cultivados por muitos anos entre os seus componentes quanto a sua receptividade para amizades antigas ou novas: “Entre Amigos” soa como um convite de quem abre a casa e convida os seus para entrar.

O recente grupo se constituiu em Janeiro, mas a grande maioria de seus componentes se conhece há décadas. Antes, porém, eram dois grupos costumeiramente distintos que se reuniam separadamente. Foi somente a partir da ideia de constituir-se num grupo musical é que os dois grupos se fundiram em um.

Como fui observando, os encontros comportam um pacote de atividades dentre as quais o ensaio é um dos elementos aglutinadores, um dos motivadores de reunião, e é a atividade que propicia aprendizagem para execução musical. O conjunto total dessas atividades compreende cantar (ensaiar, aprender e compartilhar preferências musicais), conversar (durante todo o tempo) e, após o ensaio, ceiar juntos. Amizade e realização musical, conjuntamente, conferem identidade ao grupo: a amizade os prende desde muitos anos de suas histórias de vida em comum; a realização musical é uma novidade enquanto atividade coletiva entre eles.

Outra característica do grupo é primar-se por uma ação solidária. Nas entrevistas ficou claro que essa era um dos principais motivadores da criação do grupo, uma ideia inicial, mas que se uniu a outras. Seu principal idealizador manifestou o desejo de fazer alguma coisa pela cidade e aos poucos, com a participação de seus amigos surgiu o grupo. No mês de abril eles visitaram um asilo de idosos onde cantaram e cearam com eles. 10

Minha participação que de antemão se limitaria a arranjar suas músicas para o CD aumentou: nos ensaios realizei exercícios de “aquecimento” e cantei com eles, como um integrante participativo do grupo, e também os orientei regendo e ajudando-os a aprender a cantar as melodias de um arranjo de uma canção folclórica que elaborei para o grupo. Após os ensaios participei das conversas e das refeições, o que favoreceu a qualidade da aproximação e a criação de elos de amizade e de compreensão do grupo. 11

Questões preparadas para as entrevistas (roteiro de entrevistas):

8. Porque vocês resolveram formar o grupo?
 9. Porque e para que o grupo surgiu?
 10. Porque o grupo existe?
 11. Qual é a motivação de ser do grupo?
 12. Como e quando o grupo se formou?
 13. O que os motiva estar juntos?
 14. O que se aprende no grupo?
-

Entrevista realizada em Leme no dia 10/06/06:

Participantes: Adalberto, Ilza, Fred, Osvaldo, Fer (aluna da licenciatura), Nelma. Confirmar: Rosane (esposa do Adalberto), Márcia, Fernanda (dona da casa?):

Nesse dia esclareci que gostaria de realizar uma pesquisa com o grupo e todos os presentes concordaram em colaborar com ela. No fim do ensaio, no começo da noite, em meio a um caloroso bate-papo e a docinhos e salgadinhos, comecei a entrevista.

Fred - Gostaria de saber por que vocês resolveram formar o grupo.

Adalberto - Conversa com o Paulo.

Márcia – Foi ideia do Paulo.

Nelma – Ele que teve essa ideia. Ele resolveu porque queria juntar todos os amigos e ele estava muito longe do pessoal, da Ilza que sempre foi muito amiga da Solange... ele resolveu porque também tinha esse desejo de gravar um CD. A vontade dele era gravar um CD. Então chamou o pessoal e um foi chamando o outro: A Ilza tinha mais amizade com a Solange, com a Rita e com a Silvinha; o Paulo tinha mais amizade comigo, com a Márcia e com a Rosane que é a irmã dele. E aí a Ilza chamou a Lena, a Mariana é filha da Rosane com o Adalberto e a Isabel é cunhada da Solange. A gente se reuniu e formou o grupo. Até tinha vindo mais gente, mas no fim ele ficou restrito a isso porque nós começamos com esse número de pessoas e ficou. 12

Márcia – Tinha somente uma menina que saiu.

Fred – Faz tempo que o grupo começou?

Nelma – Não nós começamos...

Márcia – Nós começamos no dia 28 de janeiro.

Fred – Agora nesse ano. O grupo é bem novinho.

Nelma – É. Isso daí foi um desejo de 31 de dezembro. Sabe aquele desejo que você faz em 31 de dezembro? Isso daí foi um desses... do Paulo. E nós entramos na dele. Nós gostamos de cantar, nós gostamos de comer (risadas) e de falar, né? Gostamos dos amigos e unimos o útil ao agradável, pronto.

Fred – Daí vocês tem esse momento que não é só música, não é?

Nelma – Não. É um momento de descontração. Toda semana a gente se encontra.

Fred – Vocês normalmente se encontram só de sábado, ou também durante a semana?

Nelma – Durante a semana também. Num jantar... mas não todos. Normalmente a gente se encontra: vamos jantar fora ou vamos no aniversário de alguém... Sempre estamos juntos, mas no sábado é sagrado agora, nesse dia de ensaio.

Conversas à mesa. 13

Ilza – Eu tinha assistido a um filme que umas amigas tinham feito um calendário. Elas se unem pra fazer alguma coisa em prol da cidade, enfim com alguma ideia na cabeça de fazer alguma coisa que marcasse os amigos, que a gente pudesse fazer alguma coisa também pra cidade. Outras vezes que conversei com ele... ele pensava assim: como a vida dele tinha dado certo que ele desejava fazer alguma coisa pela cidade. E aí surgiu essa ideia do CD que acho que é talvez pra marcar mesmo esse grupo de amigos ter um registro... E aí a gente já foi fazer concerto no asilo e já falei com o pessoal do orfanato pra gente levar alguma coisa. A Rosane teve a ideia de fazer pra família e a gente cantar.

Nelma – E não é só pra gente dizer “Ah! gravei um CD”. São músicas que marcaram nossa vida. É por isso que a gente quer fazer o CD. Que aquelas músicas que mais marcaram nossa vida nós vamos colocar no CD. A minha

música pode não ser a sua, mas está lá: tanto a minha quanto a dele ou quanto sua, entendeu? É isso que nós queremos.

Ilza – Aí todo mundo vai cantar a minha e a dele. Essa é uma coisa que eu nunca tinha pensado e que é legal. E que daí você abre mão de cantar talvez uma coisa que você não goste tanto pra satisfazer o outro. E aí depois todo mundo faz a sua. Que é uma questão de ter um olhar para o outro. De ceder... isso é bem legal.

Nelma – E você sabe que isso daí parece que une mais a gente, né? Isso nos uniu mais. De janeiro pra cá, dos encontros pra cá (desse grupo) eu notei que a gente está mais unido.

Ilza – Eu não sei. Acho que a gente ter um objetivo comum, aí você não vai se encontrar não é só pra conversar. Você vai se encontrar pra fazer alguma coisa... A gente põe um objetivo e vai mesmo. Acho que aquele concerto no asilo ajudou no objetivo de lá.

Nelma – Ajudou muito. 14

Conversas à mesa

Fred – Essa é uma situação, num grupo assim, que se aprende muito, né?

Nelma – Nossa! A gente troca experiências, troca amizade, troca carinho, troca um monte de coisas, é uma troca. 15

Ilza – Eu acho também que as pessoas estão se abrindo viu Fred. Pensando assim, a gente era uma turma... talvez eu andasse um pouco nas duas em alguns momentos, mas a Silvinha, a Solange, a Rita e eu... a gente era amigas de escola, que era diferente da turma de vocês do Paulo. Então a gente se encontrava assim... uma ou duas vezes por ano. Passava o dia juntos. Isso era meio sagrado. Mas aí tinha as festas dos amigos do Paulo e tinha as reuniões que eram só dos amigos... A Solange ficava pulando. E aí eu fui em algumas que a gente partilhou. E aí é engraçado agora porque mesmo a Silvinha que era bem tímida, ela está no grupo super a vontade.

Nelma – Bem a vontade.

Ilza – Feliz da vida. A Rita saía muito pouco de casa. Ela entrou e está super entrosada no grupo... E agora acho que ainda além de ter juntado os amigos acho que juntou os amigos do Paulo com as amigas da Solange.

Nelma – É isso que teve: essa fusão.

Ilza – É uma fusão das amigas, vamos dizer assim, fora... (Nelma, não contém o entusiasmo e interrompe falando mais alto)

Nelma – É isso que aconteceu que eu acho que foi interessante. Porque o grupinho da Solange se fundiu com o grupo do Paulo. Que antes não era... nós éramos meio separados. Agora nós temos uma coisa em comum. Os dois grupos ficaram tendo alguma coisa em comum.

Ilza – Porque realmente tinham esses mundos distintos, né?

Márcia – E depois tinha muita coisa que motiva, né? Você não vê a hora que chega o sábado. “Ai, você pode sair. Ah, até as três eu posso, depois das três não posso [porque] tenho um compromisso, tenho coral. Ah, tem coral?” Aí você conta, você fala. 16

Ilza – E esse jornal. Você viu? O Paulo que foi passando notícia.

Nelma – Saiu a [...] que ele passou. Mas pra os outros jornais [...] (não é possível entender)... a própria divulgação.

Muitos falando ao mesmo tempo – não é possível entender. Depois a conversa tomou como tema a visita ao abrigo de idosos:

Márcia – Aquela velhinha que sentava junto com a gente... nossa... aquilo foi uma coisa comovente. Porque ela na verdade teve um derrame, ficou toda paralisada de um lado e perdeu a fala. Mas sabe, ela tentava, acho que ela memorizava, lembrava das músicas que nós cantávamos. Ela ficava tão animada, ela ficou o tempo inteiro do lado do Adalberto também e não saiu mais. Porque ela gostou mesmo do Adalberto. E ele cantou... foi emocionante.

Fred – Nesse dia eu não pude vir.

Adalberto (?) – O genro da Ilza deu comida na boca do... (inaudível) 17

Fred – Ah é, isso eu ouvi falar. Ainda não vi a foto...

o **Diário IV:**

Numa terceira visita, no dia dezessete de junho, foi oportuno entrevistar o Paulo¹⁵⁰, o principal mentor e idealizador do grupo, visto que não esteve presente no encontro da semana anterior, na ocasião em que havia realizado a primeira entrevista. Naquele momento, ele também colaborou para a investigação fornecendo um texto de sua autoria¹⁵¹ e que se remete ao grupo. A partir desses primeiros relatos configuraram-se com algum nível de profundidade a prática social e os processos educativos presentes no grupo.

Nesse dia segui viagem juntamente com o Tadeu, a Ilza, a Carol (sua filha) e o Renato (noivo da Carol), de São Carlos a Leme. Dentre os assuntos os preparativos da Festa Junina com os alunos e professores da música, os da comunidade (participantes dos projetos de extensão) e os parentes e amigos de todos os referidos. A expectativa é de que será uma grande festa. Naquele momento estava com um CDr com músicas que havia selecionado para a festa, para quando ninguém estivesse tocando ao vivo. A maioria das músicas eram do Luis Gonzaga. Fomos então ouvindo algumas das músicas e conversando sobre assuntos vários (sobre a festa e sobre o grupo também).

A chegada e primeiras conversas - Me trouxeram a 3ª lista de músicas preferenciais para o projeto deles.

O ensaio:

A apresentação do “É Tarde Ela Dorme”, do grupo para o Paulo e a Solange

A leitura pela Solange do bilhete histórico

A Nelma comovida (e os demais também)

¹⁵⁰ Veja a entrevista na íntegra, no final desse Diário de Campo IV.

¹⁵¹ Veja o texto na íntegra, no final do Diário de Campo II.

A apresentação das músicas ensaiadas para o Tadeu, a Carol e o Renato.

A música “interativa” do DVD com o piano (Fred) e a voz do Paulo. 1

Realização da 2ª entrevista – unicamente com o Paulo.

Entrevista com o Paulo no dia 17/06/06:

F – Porque e para que o grupo surgiu? Porque ele existe e qual é a motivação de ser do grupo?

P – O grupo, como você vê, é constituído de amigos e parentes. Vem sempre alguns membros que vem que não são propriamente amigos, mas parentes. Ele nasceu tendo alguns objetivos. Um deles é que a gente reunisse esse grupo mais vezes. Uma parte do grupo, essa que frequenta minha casa mais vezes, ela toda semana está invariavelmente aqui. Mas a Ilza, a Solange, a Rita e a Silvinha, que também são amicíssimas desde adolescência, desde criança praticamente, elas se reuniam mais esporadicamente. Então a gente acabou olhando o grupo para que ele se reunisse mais, que as amigas mais da Solange viessem mais vezes. 2

P – E aí então usufruir de um privilegio que esse grupo teria que seria a condução desse coral pela Ilza. Quase ninguém por aí tem uma amiga com a capacidade profissional e dedicação como a Ilza. 3

P – Essa ideia nasceu de arrebanhar esse grupo, que a gente se visse [mais vezes], e com um propósito além da própria música que nos encanta. Todo mundo aqui e eu adora cantar, [infelizmente] não canto como gostaria mas a minha irmã canta muito bem, que é nossa amiga e parente. A minha mãe cantava muito bem. E então aqui junto já apareceu a minha sobrinha também cantando. E a Helena Maria que é nossa amiga de infância também já cantava em coral. E foi reunido isso. Uma das razões que não fica muito aparente aqui também [é que] minha irmã tem passado por uma enfermidade – ela está curando aí de um mal no seio, [mas] felizmente ela está muito bem... Ela adora cantar, mas não estava cantando. Ela saiu do coral municipal daqui [de Leme], não concordava muito com a metodologia do maestro. E era também um propósito escondido meu em trazer para ela uma motivação a mais, uma atividade a mais. Acabou se interagindo mais com a filha também. Em todo esse movimento atrás, né? O que a gente quer fazer, nos o (?) mais idoso, também achei que poderia ser legal a gente deixar uma “fotografia musical” pros nossos descendentes. Eles estão participando meio ao longe, né? Meus filhos estão participando meio ao longe... Mas acredito que esse nosso “famoso” CD (ou DVD) pode ficar para esses nossos familiares como mais uma lembrança da nossa estada por aqui. E o outro elemento é “ok”: nesse grupo a gente pode ir frequentar uma instituição ágil, a gente pode ir a um trabalho, a um asilo de idosos, a gente pode ir também a casa da criança, enfim a gente pode ir tentando levar essa nossa alegria de cantar, esse momento legal que a gente está vivendo para outras pessoas, para a comunidade. 4

F – Vocês já tiveram essa oportunidade. Vocês foram ao asilo e parece que houve uma boa repercussão lá, não?

P – Sem dúvida. Eu acho que ter ido lá no abrigo de idosos [...] e também o lado de carinho para com terceiros, acabou aparecendo e florescendo nessa oportunidade. De nós saiu... E vendo eu uso o exemplo aí do próprio Renato que não é amigo, mas é parente praticamente, e que vai se incorporando como amigo, né? A hora que ele estava lá servindo bolo aos idosos... aquilo te faz ver que a ideia original ela vai se multiplicando por coisas, sabe Fred? 5

P – Me contaram que no último sábado que nós não estivemos aqui, eu e a Solange, também veio o pai da Fernanda [Fer], que esteve lá na casa da Fernanda e tocou um violão, e ele toca maravilhosamente. E aquilo... o próprio grupo vai crescendo de entusiasmo. São os objetivos não específicos de início – a Rita tocar o acordeom e começar a se interessar a tocar mais um pouco do instrumento (eu trouxe músicas italianas para acordeom para

ela também ensaiar); a Solange começa a vir mais ao piano (se não tivesse esse movimento ela não estaria chegando mais ao piano); a Ilza foi se preparar para conduzir o grupo como coral (na origem ela tem cuidado mais de orquestra do que de grupo vocal) e ela também se dedicou, foi na fonoaudióloga... Cada uma dessas coisas começa a multiplicar exemplos positivos de coisa que está acontecendo. A sua vinda pra cá pra nós também tem sido uma coisa também muito positiva, muito benéfica, né? Poder ouvi-lo tocar, poder vê-lo participando do próprio coral **6**

P – E a parte também que a gente no final das contas tá expandindo é o contato após trabalho, né? Você sabe que temos três horas de trabalho e três horas de comida e lazer, que também é muito agradável.

F – É um momento de conversar, né?

P – De conversar. Provavelmente as conversas são muito melhores do que as conversas quando o coral não existia. Porque elas não estavam mais girando em torno de temas mais positivos, talvez.

F – Neste sentido acho que está tendo uma aprendizagem, né? **7**

P – Ah, mas nisso não há dúvida, né? Você está acompanhando mesmo de longe... ah... Pouco a pouco a Ilza vai dirigindo a música de uma forma... ah... mais formal pra gente, com leitura de partituras, com os acentos... O aprendizado ele é constante. Na verdade a gente está aprendendo a cantar. Quem sabe a gente consegue cantar um pouco melhor. Inclusive também você vai me mostrar ao longo do tempo [...] um pouco daquele recado (?) daquele meu escrito das “primeiras impressões” é que nem todos tiveram tanto contato de uma experiência de trabalho duro (?). Que exige outras coisas e exige aprendizado. Todo mundo reclama porque eu sou o disciplinador, aquele que fica controlando. Porque eu como em toda a minha vida trabalhei muito em grupo sei que sem disciplina a coisa não progride ou progride muito mais lentamente. São aprendizados que vão acontecendo. **8**

F – E que são além da música, né?

P - E que são além da música. Eu tenho percebido assim nesse multiplicar de momentos felizes do meu cunhado Adalberto... ah ... viver a vida depois dos [...]. Ele acabou se dedicando muito mais ao violão e ele tem se dedicado e tem procurado fazer um (?). A vida da Carol e do Renato também completa, vem completando buracos (?) aí. **9**

F – Não sei se ficaria redundante perguntar: o que você acha que é a essência do grupo?

P – A essência é esse sentido de amizade que permeia. Aqui ninguém está com vergonha, todo mundo é colega, amigo. Tem um sentido de amizade. Amizade pra mim é uma coisa muito fantástica, muito importante. Não sei se aí às vezes você não percebe se a gente [...] fazer alguma coisa. Solange hoje leu algumas passagens que as amigas fizeram... Isso vai se ampliando numa experiência muito mais de vida social que vem crescendo. **10**

o **Diário V:**

Houve mais um ensaio nesse mesmo mês, provavelmente ocorrido após minha terceira visita ao grupo (não houve quem precisasse a data), onde todos e todas (Solange, Paulo, Nelma, Silvia, Lena, Isabel, Paulo, Rita, Solange, Fernanda, Márcia, Adalberto tocando violão, Ilza regendo, Carol tocando piano) se concentraram em praticar dois arranjos para coral sobre as composições “O Trenzinho do Caipira”, de Villa-Lobos, e “Canto de

um Povo de um Lugar”, de Caetano Veloso (“Todo dia/ o sol levanta / e a gente canta o sol de todo dia”, etc.). Os procedimentos para ensaio, que são perceptíveis num vídeo não datado, são bastante comuns, pois apenas voltam-se para a demonstração das melodias tocadas no piano para cada um dos naipes (que as repetem), seguidas da execução das músicas com os naipes de homens e mulheres cantando ao mesmo tempo e sob orientação da regente. Ainda há dificuldades de percepção das vozes em separado pelos naipes, que ainda as confundem um pouco, mas há um esforço por parte dos cantores em superar tais desafios, inclusive por meio da leitura das partituras. 1

Nesse mesmo mês, em junho, ocorreu um grave acidente com Adalberto, integrante do grupo que até então se constituía como o seu principal instrumentista acompanhador. Ele que até então esteve sempre presente nos ensaios e apresentações, acompanhando os coralistas com o seu violão, não pôde mais atuar no grupo. A partir do acidente, que o deixou em coma permanente, ele ficou inicialmente recluso numa Unidade de Terapia Intensiva (UTI) de um hospital em Leme e posteriormente em sua casa, onde veio a falecer em novembro de 2008. 2

Com esse trágico acontecimento, o grupo viveu naquela época momentos de mudanças em suas relações internas e em seu funcionamento, uma vez que não mais podia contar com a participação afetiva e funcional de seu violonista – participação esta sempre atuante, disposta e cheio de alegria. Essa conjuntura de fatos constituiu um momento de muita frustração para os integrantes do “Entre Amigos”, além de um forte sentimento de perda, especialmente para seus parentes mais próximos. No entanto, toda a tristeza era contida pela esperança de que ele se recuperasse e retornasse as atividades do grupo. Além disso, de uma forma ou de outra, era preciso continuar.

Mesmo assim, Rosane e Mariana, respectivamente esposa e filha de Adalberto, deixaram de frequentar as atividades do grupo por tempo indefinido¹⁵², o que mudou a ainda mais radicalmente a composição do grupo, uma vez que agora passa a contar não somente com um desfalque, com a ausência de um dos integrantes, mas com três participantes a menos. 3

Conforme Rosane, num depoimento feito em dezembro de 2006, o grupo surgiu como uma importante oportunidade de motivação, crescimento e realização para a vida desse músico, oferecendo, até aquele momento, circunstâncias favoráveis para um feito a muito desejado por ele: “a música faz parte mesmo da vida da gente. E a gente teve aí o Adalberto com o violão, que o coral acabou incentivando que ele aprendesse a tocar violão. Deu certo: conseguiu realizar um sonho que ele tinha a muito tempo... a gente se conheceu por causa de música, por causa do violão e ele acabou se encontrando nisso aí também”. 4

¹⁵² Somente meses depois, Rosane voltou a participar de alguns dos encontros e apresentações do “Entre Amigos”. Conforme a entrevista concedida por Paulo no dia 17 de junho, a participação dessa integrante como cantora havia sido uma das motivações pessoais para que ele, seu irmão, criasse o grupo.

A retomada dos encontros semanais – a ampliação dos significados da rotina e do fazer musical

Semanas após o grave acidente ocorrido com Adalberto, o grupo procurou aos poucos superar o impacto desse trágico acontecimento retornando às suas atividades da melhor maneira possível: foi preciso retomar o costumeiro encontro semanal de sábado, mesmo com a ruptura histórica do grupo ocasionada e sentida pelas ausências do violonista, de sua esposa e de sua filha.

Segue a descrição de vários desses encontros semanais em que houve ensaios, numa série que praticamente é interrompida pela sucessão de apresentações do final de 2006.

o Diário VI - Um encontro em julho com a participação de seu Geraldo:

Após o costumeiro ensaio de sábado, uma apresentação foi realizada no mês de julho na casa de Solange e Paulo, com a participação especial do “seu Geraldo”¹⁵³, acordeonista e pianista da cidade de Leme, pai de Naylor “Proveta” – eminente músico do cenário da música brasileira atual.

O evento promovido naquele encontro foi relativamente informal, por não seguir a um programa de repertório previamente elaborado e por não ter havido uma definição do que viria a acontecer em cada instante, fato que deixou todos/as muito a vontade para as escolhas a cada momento. Os presentes não somaram uma plateia numerosa, restrita aos integrantes do grupo e alguns poucos de seus parentes.

Nesse dia o convidado teve a oportunidade de compartilhar muitos dos episódios de sua vida, quando pôde também expor a sua visão singular sobre a própria trajetória, incluindo episódios que muito revelam de sua formação musical, predominantemente auto-didática: “lá em Campos do Jordão tocando num hotel, saiu uma matéria ... fui fumar um cigarro pra fora aí eu disse “eu nunca estudei”. Mas aí, “porque?” [...] aprendi tudo sozinho” (comentários dos demais presentes: “a tocar de ouvido”). Naqueles momentos, ele tocou alguns temas sozinho e, em seguida, outras músicas acompanhadas por Ilza e Solange. 1

É perceptível o carinho muito grande dos integrantes em relação ao “seu” Geraldo, muito por conta de sua cativante simplicidade, de sua musicalidade, de seu carisma e do que ele representa para a cidade. Talvez também haja algo comum que serve a todos como elo de identificação, pois mesmo com as esperadas diferenças existentes entre aquelas pessoas, esse tipo de evento parece motivar um sentimento de união entre elas. 2

De certa forma, é possível que tal processo de aproximação entre pessoas possa ser entendido como uma representação sobre elos estabelecidos entre suas identidades e procedências sociais – uma metáfora para um âmbito ainda maior que incide sobre o encontro de sub-culturas¹⁵⁴ das quais pertencem essas pessoas de universos diferentes. Essas oportunidades de encontros permitem que os/as envolvidos/as estejam “em

¹⁵³ Como os seus amigos e conhecidos normalmente o chamam.

¹⁵⁴ Aqui o termo “sub-cultura” não tem sentido pejorativo, ancorado no estabelecimento de uma hierarquia de valores onde uma cultura é inferior a uma outra. Ao contrário disso, o que se pretende expressar como “sub-cultura” refere-se a um contexto específico pertencente a uma unidade mais ampla que também é composta de outras culturas.

comunhão, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1987, p. 69), todos e todas coexistindo num mesmo fazer em coletividade, interagindo entre si de modo plural e dialógico, apontando uma realidade maior: a de um todo à brasileira, mas que também é de outras culturas. 3

o **Diário VII – Quatro dos encontros entre setembro e dezembro¹⁵⁵ – uma apresentação a cada ensaio**

A partir de uma ideia da regente, a fim de motivar os integrantes do grupo, os encontros passaram a ter pequenas apresentações após cada ensaio. Cada participante poderia agora trazer músicas de seu repertório pessoal para serem apresentadas aos demais. Assim, instaurou-se com sucesso uma apreciação musical para os ouvintes e uma oportunidade de expressão a mais para os instrumentistas – algo parecido com o que ocorreu no encontro em que Seu Geraldo tocou para os ouvintes e com os ouvintes, episódio mencionado e descrito nesse relatório de pesquisa. 1



Figura A: Fernanda tocando teclado após o ensaio realizado no dia 16 de setembro de 2006¹⁵⁶, enquanto integrantes do grupo ouvem atentamente a sua apresentação¹⁵⁷

Essa é uma oportunidade de ouvir a música de cada pessoa, não somente apreciando o que ela pode produzir esteticamente, mas também servindo como exercício revelador de um aspecto necessário para a prática dialógica: o de ouvir o outro. Ouvi-lo o que ele ou ela tem a mostrar musicalmente é uma metáfora do que quer dizer verbalmente. O exercício de uma das duas possibilidades conduz à outra.

Nessa perspectiva de compreensão, há nesse momento ações com sentidos explícitos (uma vez que para o contexto esse é um momento de apreciação musical), mas também metafóricos (pois há oportunidade de se “conversar musicalmente” ou, ao menos, de se dirigir ao público, como acontece com o orador). A música, além de fazer parte da vida, traz seus significados do cotidiano e a ele devolve outras possibilidades de re-significá-lo. Assim, o que toca se sente valorizado ao ser ouvido pelos demais e, por outro lado, quem ouve aprende a

¹⁵⁵ Os referidos encontros se realizaram em 2006 nas seguintes datas: nos dias 16/09, 24/09, 7/10 e em dezembro (para esse último não foi possível precisar uma data).

¹⁵⁶ Fotos extraídas de vídeo gentilmente cedido pelo grupo para a presente pesquisa.

¹⁵⁷ Enquanto Fernanda tocava “A Noite do Meu Bem”, de Dolores Duran, todos começaram a cantar num momento de descontração.

percebê-lo naquilo que comunica musicalmente, como uma outra via de significação do ser, que no contexto dispensa sentidos verbais. 2



Figura B: Da esquerda para a direita, Solange tocando após os ensaios realizados, respectivamente, nos dias 24 de setembro e 7 de outubro de 2006¹⁵⁸

Como podemos observar nas Figuras A e B, as instrumentistas se expressam tocando para um público restrito, mas atento, de amigos e membros do grupo, que se comprazem na oportunidade de ouvir suas canções prediletas, como o que aconteceu com Solange ao tocar valsas em ocasiões diferentes e com instrumentos distintos (Figura B).

No caso das imagens da Figura A, Fernanda (integrante do “Entre Amigos”) estava naquele momento tocando “A Noite do Meu Bem” de Dolores Duran, que é uma música conhecida do público que ali se encontrava, inclusive dos representantes que estão registrados nas fotos à direita. Após os primeiros compassos, as pessoas presentes começaram a cantar juntamente com a execução da tecladista.

Evidentemente, não há, nesse caso, aquele tipo de separação tradicional entre público e artista, cada qual no seu espaço de atuação e em níveis hierárquicos diferentes – pois historicamente sabemos que muitos artistas foram ou desprezados (ao serem rechaçados, tratados com indiferença ou considerados como subalternos), ou supervalorizados, quase idolatrados. Ao contrário disso, há aí nesse “pequeno sarau”¹⁵⁹ uma unidade construída e equilibrada dialogicamente, numa situação típica do grupo em que o fazer musical acaba estabelecendo funções sociais (Merriam, 1964) pertinentes ao seu contexto de atuação, e que podem ser aí categorizadas como, ao menos, os de: expressão emocional (por permitir que a artista expresse algo próprio de sua afetividade, em conformidade às singularidades das pessoas presentes), prazer estético (por permitir a fruição sobre o fazer musical), divertimento (pelo aspecto lúdico do fazer e apreciar música juntos), comunicação e representação simbólica (pelos sentidos pessoais e culturais construídos e partilhados).

Esses aspectos presentes nesses momentos do grupo coincidem com a perspectiva de Swanwick (2003) ao se referir a uma de duas parcelas das funções teorizadas por Merriam (1964), como sendo funções que tendem a encorajar novos significados ou, em outras palavras, que propiciam transformação cultural. Tal perspectiva parece aplicar-se ao grupo, pois percebemos que o mesmo tende a ampliar suas potencialidades quando seus/suas integrantes agem colaborativamente e trocam saberes musicais e valores de relevância pessoal e social. 3

¹⁵⁸ Fotos extraídas de vídeo gentilmente cedido pelo grupo para a presente pesquisa.

¹⁵⁹ Grifo meu: digo isso porque posteriormente, como será pormenorizado adiante, surgiram os saraus que acabaram por herdar algumas características dos eventos aqui abordados. Em outras palavras, as apresentações instauradas após os ensaios em 2006 serviram como um fazer musical embrionário para esses saraus que só viriam a se realizar no ano seguinte, em 2007.

Sem desconsiderar a grande importância do desempenho dos membros do “Entre Amigos” em diferentes instrumentos como o piano, o acordeom e o violão (sempre presentes, como é possível atestar nas Figuras A, B e C, além de outras imagens que ilustram todo o trabalho de pesquisa), o cotidiano no contexto específico do grupo pauta-se fundamentalmente sobre a prática musical do canto que é a mais comum a todos/as – isso o caracteriza de tal maneira que em alguns pronunciamentos¹⁶⁰, alguns dos integrantes se reportaram a ele como “coral” ou “coro de vozes”¹⁶¹; “depois das três não posso: tenho um compromisso, tenho coral”¹⁶²; “provavelmente as conversas são muito melhores do que as conversas quando o coral não existia”¹⁶³; “o coral acabou incentivando que ele aprendesse a tocar violão”¹⁶⁴

No entanto, independentemente de como o grupo se organiza para expressar em conjunto o seu repertório “oficial”¹⁶⁵, o que lembra muito o funcionamento de um coral, as práticas de canto que são na maioria das vezes, espontâneas e informais, normalmente já aconteciam em situações de fora dos ensaios. Talvez principalmente por essa razão é que o momento de apresentação idealizado pela regente (o mencionado evento proposto, o de livre execução de músicas após cada ensaio) foi bem recebido e se enquadrou com sucesso aos interesses e à identidade do grupo.

Nessa perspectiva, podemos ampliar nosso entendimento sobre a Figura A: a execução de Fernanda acaba conduzindo os/as partícipes presentes a cantar espontânea e informalmente, de maneira semelhante ao que acontece no episódio ilustrado pela Figura C:



Figura C: Rosane canta com o acompanhamento de Ilza e Rita, num momento após um ensaio em dezembro de 2006¹⁶⁶

¹⁶⁰ Aqui estão apenas alguns exemplos das inúmeras menções que os integrantes fazem ao “Entre Amigos”, referindo-se ao grupo como um “coro” ou um “coral”.

¹⁶¹ Grifo meu: o “Entre Amigos” poderia ser assim considerado, caso não tivesse tantos instrumentistas atuando conjuntamente com os coralistas e caso não tivesse características tão peculiares, inclusive em torno de interesses voltados para a convivência em comunidade, diferentemente do que acontece com corais profissionais e tradicionais.

¹⁶² Márcia, em entrevista no dia 10 de junho de 2006.

¹⁶³ Paulo, em entrevista no dia 17 de junho de 2006.

¹⁶⁴ Rosane em depoimento feito em dezembro de 2006.

¹⁶⁵ Grifo meu: refiro-me ao repertório ensaiado para as apresentações públicas.

¹⁶⁶ Fotos extraídas de vídeo gentilmente cedido pelo grupo para a presente pesquisa.

Na situação ilustrada pela Figura C, vemos Rosane de pé cantando acompanhada por Ilza (a um piano) e Rita (com seu acordeom), numa cena ocorrida depois de um ensaio específico, mas que se repetiu inúmeras vezes em outras ocasiões semelhantes.

Observando a imagem dessa cena [e considerando a maioria das outras vistas até esse ponto do texto (nas situações corriqueiras de ensaios e apresentações)], podemos entender qual seja a prática fundamental do grupo, aquela que serve de linha condutora para um fazer musical em comunhão. Logo será possível concluir que estamos nos referindo à ação de cantar – esse é o fazer musical mais comum, a prática mais “democrática” dentre as do cotidiano dos integrantes do grupo. Para isso, teceremos algumas considerações dos significados e funções da canção e da atitude de cantá-la.

Para as situações em que se canta, é evidente que quando temos letra associada à música, não podemos dispensar os significados verbais portados em seu conteúdo – é algo como declamar versos entoando-os melodicamente. Porém, outra parte do que é comunicado numa canção se processa pelos sons de quem a produz, por suas qualidades sonoras e musicais, inclusive o que há de peculiar nos fonemas de cada língua, o que amplia muito o que se pode perceber na música de cada um.

Não bastassem as palavras e a emissão da voz para entoar uma canção, para isso temos que fazer uso de todo o corpo, partindo de intencionalidades nascentes do âmago do ser, em sentidos (relativos) que entendemos culturalmente como artísticos, sentidos distintos quando construídos vivencialmente em diferentes contextos.

Cada pessoa tem a sua forma peculiar de falar e, por consequência disso, de “pronunciar” os versos de uma canção, fazendo com que as frases melódicas sejam compostas não apenas de notas musicais em sequência, mas valoradas temporalmente em sequências rítmicas. Acentuadas como num sotaque, tais maneiras de entoar melodias “diz” muito do que somos e de onde viemos, denuncia aspectos pessoais e de contextos culturais – quem somos e de onde viemos.

Ampliamos então o entendimento sobre as apresentações que foram instauradas no grupo, após cada ensaio. Partiu-se de uma ideia cujos desdobramentos resultam em trocas, em uma outra perspectiva de mostrar-se e de aprender a apreender, ou seja, de aprender a ouvir o/a outro/a, a entendê-lo/a por outros ângulos que não apenas os veiculados pela linguagem verbal. Isso traz como resultado para a presente pesquisa a constatação de que o diálogo proposto por Freire (1987, p. 69 e 81) também é possível em outras vias, inclusive aquelas oportunizadas pela música, em seus diferentes aspectos, especialmente o da percepção auditiva sobre quem é o/a outro/a, a partir dos sons e da música que produz.

As situações descritas e ilustradas nas Figuras logo anteriores demonstram a importância da abertura de espaço para as expressões individuais e de uma oportunidade que surge como expressão da educação musical informal. Mostram a importância humana que se concretiza nas oportunidades do contexto específico estudado, da Fernanda tocar e da Rosane cantar, por exemplo, especialmente da possibilidade do exercício musical fora da formalidade.

No caso específico da Rosane, é importante lembrar que há um aspecto dentre os objetivos pessoais do Paulo para o grupo que, mesmo não explicitado numa primeira instância, se relaciona a ela, sua irmã: o desejo inicial desse mentor do “Entre Amigos” era de que ele proporcionasse uma motivação para Rosane, uma vez que antes mesmo da formação do grupo ela estava imbuída na prática de cantar. Como, além disso, houve uma interrupção em suas atividades de canto num coral, ela se viu momentaneamente sem uma boa oportunidade de inserir-se nesse fazer que tanto apreciava. Portanto, e na perspectiva de Paulo, o grupo surge para ela com a

função de satisfazer essa sua aspiração relativa à atividade musical especificada e, como motivo adicional, de motivá-la a vencer empecilhos acarretados por uma enfermidade que logo anteriormente havia superado. Mas novamente, passava por um outro momento difícil em sua vida, devido ao que acidente ocorrido com o Adalberto, seu marido.

Vemos por meio desse exemplo que as práticas musicais desenvolvidas no grupo adquirem significados pessoais em seu contexto de atuação. Para essa integrante, muitos deles excedem qualquer tipo de generalização que possam ser incluída no perfil comum do/a integrante do “Entre Amigos” (apesar dos evidentes aspectos convergentes que os/as identificam como grupo). Para Rosane, esses fatos ocorridos em sua trajetória pessoal possivelmente amplificaram alguns dos benefícios proporcionados pela referida prática musical adicionada ao final dos ensaios, a das apresentações musicais dos integrantes do conjunto. Eis aí o surgimento de um fazer musical em que o prazer de realização estética dá margem a outros desdobramentos educativos e terapêuticos: ao diálogo e a expressão do ser. 4

o **Diário VIII – O encontro do dia 22/09/06 – um ensaio promovedor de encontros**

Como o primeiro de uma série, o ensaio do dia 22 de setembro de 2006, serviu de preparação para as apresentações de final de ano. Dentre as músicas do repertório, foi aplicado pela primeira vez no grupo, o arranjo de “Periquito Maracanã”, de maneira semelhante ao que havia ocorrido três meses antes com o de “É Tarde Ela Dorme”, em junho: como arranjador e como idealizador das propostas educativas por meio dessas elaborações, conduzi o ensaio do novo tema.

Com a participação de estudantes da Licenciatura em Música da UFSCar e de pessoas da comunidade de São Carlos, especialmente de componentes da Camerata Vivace (cujos ensaios se realizam nesse mesmo lugar), a música foi executada várias vezes. A proposta do arranjo é simples: ele é cantado a duas vozes e, portanto, os grupos vocais são divididos para realizarem cada uma das melodias. As vozes são ensaiadas separadamente, mas com o auxílio inicial da base harmônica proporcionada pelo acompanhamento do piano. Nesse instrumento toquei em ritmo de baião, para auxiliar aos participantes a estabelecer um vínculo com a música, com o que é conhecido culturalmente e com o que proporciona realização vocal com divertimento.

A experimentação e a brincadeira completam essa perspectiva de tornar o fazer musical lúdico e variado: em outras vezes priorizou-se o bater palmas enquanto se canta e em outras aproveitar as ideias rítmicas e as pulsações feitas com o corpo e aplica-las em pequenos instrumentos de percussão. Em seguida, os instrumentos melódicos presentes (violinos) tocam as linhas cantadas pelas vozes em separado, dando maior suporte aos/às cantores/as, resultando um misto de rítmicas percutidas, vozes e instrumentos melódicos. Nesse momento, já não toco piano, pois me concentro em conduzir os participantes com sinais de entrada e marcação do pulso rítmico.

Percebo que algumas realizações de síncope feitas pelas vozes não correspondem ao que está grafado na partitura arranjada e, por isso, volto algumas vezes ao trecho, faço demonstrações de como foi idealizado e os/as procuro motivar a alcançar o efeito esperado.

Esse ensaio colaborou para delinear um encontro frequente que se daria até o final do ano, ocasião em que o grupo promoveu uma série de apresentações em diferentes lugares e instituições¹⁶⁷: pessoas de procedências muito distintas (ao menos das origens referidas – universitários e pessoas da comunidade em diferentes níveis sociais, econômicos e culturais), que em situações cotidianas comuns nunca se encontrariam, estavam ali juntas para feitos colaborativos, numa rara oportunidade de encontro, comunhão e troca. 1

As apresentações do final do ano e um balanço de 2006 – o grupo nas ações e nas vozes de seus integrantes

o Diário IX – A apresentação no lar São Francisco¹⁶⁸

O evento promovido no Lar São Francisco de Assis em Leme no dia 12 de novembro de 2006¹⁶⁹ estimulou a curiosidade das crianças ligadas à instituição, desde a preparação (“aquecimento”) dos instrumentistas¹⁷⁰. Um dos meninos examinou o violino de um músico que, prontamente, deu explicações sobre o instrumento – de como segurá-lo e de como friccionar suas cordas com o arco. Em seguida, a criança logo colocou o instrumento em posição e se realizou com visível felicidade.

Esse fato anuncia o começo de mais um encontro entre pessoas de procedências distintas e que, de outra forma, jamais se reuniriam – músicos da comunidade de São Carlos, os integrantes do “Entre Amigos”, e umas vinte a trinta crianças e funcionários da instituição, todos puderam se encontrar nesse momento em que a música pode ser considerada importante em suas perspectivas de beleza (permitindo estabelecer uma função de prazer estético), além de um meio para humanizar e para estabelecer novas relações entre as pessoas. Mais uma vez, o grupo proporcionou a outros um momento de confraternização iniciada por músicas cantadas e tocadas. “Samba Lê-Lê”; “Arroz com Leche” (do folclore argentino); “Arararuna” e “Maracangalha” (com os solos de Rita e Fernanda) são algumas das músicas apresentadas, notadamente todas do universo infantil.

Durante a apresentação, a Regente teceu algumas considerações sobre as músicas, sempre numa perspectiva simples, principalmente com o fim de facilitar a compreensão das crianças presentes. 1

¹⁶⁷ Esse e outros ensaios subsequentes foram planejados pela maestrina como momentos de preparação para as referidas apresentações do final do ano.

¹⁶⁸ O "Lar São Francisco" é uma instituição da cidade de Leme que acolhe crianças que, por motivos variados, estão sem núcleo familiar que as possam manter, sustentar, abrigar, etc.

¹⁶⁹ Informação conferida com Nelma, em e-mail do dia 26/01/2010.

¹⁷⁰ Os instrumentistas que tocaram naquela ocasião foram: o clarinetista Thiago e os violinistas Deívit, Luciano, Maicon e Rodrigo, todos da Camerata Vivace, outrora mencionada nesse trabalho.

○ **Diário X – A apresentação para o vernissage da Solange**¹⁷¹

Uma das apresentações do grupo ocorreu para inaugurar a exposição de obras da Solange. O evento ocorreu no dia 4 de dezembro de 2006, no saguão central da Biblioteca Comunitária da Universidade Federal de São Carlos (BCo/UFSCar) e teve a participação de todos os integrantes da Camerata (quinze pessoas¹⁷²) e de alguns estudantes do curso de Licenciatura em Música (cinco pessoas¹⁷³) que cantaram juntamente com os integrantes do “Entre Amigos” (que, na ocasião, contou com dez pessoas¹⁷⁴). Todo o contingente somado resultou uma orquestra de trinta e duas pessoas no total.

É importante ressaltar que nessa ocasião o grupo contou com a participação de Rosane, que depois de meses ausente das atividades do grupo, devido à condição especial de seu marido, o Adalberto, se via até então incapaz de frequentar regularmente os ensaios e apresentações do grupo. Portanto, esse evento marca a volta de Rosane às atividades do grupo.

Como realização musical, essa talvez tenha sido uma das duas melhores apresentações do grupo (a outra teria sido no GACC, em Leme¹⁷⁵). É possível que isso se deva ao acompanhamento orquestral da Camerata (de médio volume) e do apoio vocal desempenhado pelos estudantes da Música.

O repertório, diferentemente do evento anterior especialmente voltado para crianças de uma instituição, tem um programa cujo padrão se mantém para as apresentações posteriores do grupo: “Arroz com Leche” (do folclore argentino); “Araruna”; quatro músicas do repertório da Camerata; “É tarde ela dorme” (música na qual a orquestra dobrou as vozes); “Calix Bento”; “Marching in”; mais duas músicas instrumentais tocadas pela Camerata; “Jingle-Bells”, “Feliz Natal para o rico e para o pobre” e “Noite Feliz” – devido a época da realização, um repertório que nas últimas músicas dá ênfase às comemorações de Natal. 1

○ **Diário XI – A apresentação no GACC de Leme, a visita ao Adalberto e a confraternização de final de ano**

O 14 de dezembro de 2006 foi o dia em que o grupo realizou três eventos na cidade de Leme, com o auxílio da Camerata Vivace da UFSCar (que conta com a participação de pessoas da comunidade de São Carlos, SP) e de estudantes da Licenciatura em Música da mesma universidade, que corresponde exatamente a mesma formação de instrumentistas e vocalistas que compareceu a BCo/UFSCar, no evento logo anteriormente descrito. No entanto, nesse dia eu finalmente colaborei cantando, para reforçar as vozes masculinas e para aproveitar a

¹⁷¹ Nesse caso, a inauguração da exposição de obras de arte de autoria da Solange.

¹⁷² A Camerata Vivace contava na ocasião com um contrabaixo, quatro violoncelos, duas violas, sete violinos e uma clarineta. Nessa e noutras apresentações posteriores, durante o período de final do ano, a Camerata teve Rita como convidada, tocando acordeon.

¹⁷³ Ananda, Raquel e Mariel, além da Fer e da Mirela, que nesse trabalho também são consideradas integrantes do grupo.

¹⁷⁴ Sem contar Fer e Mirela, contabilizadas entre os estudantes.

¹⁷⁵ A descrição dessa apresentação será abordada logo mais adiante.

oportunidade de me integrar ativamente nos eventos do grupo – o que também me favoreceu grandemente nas observações como pesquisador. 1

O primeiro desses três eventos foi uma apresentação no vistoso e novo Salão de Eventos Acil, em virtude de uma festa de Natal endereçada às crianças da cidade, promovida pelo Grupo de Apoio a Criança com Câncer (GACC). Nesse ambiente todo enfeitado para as festas natalinas, havia bonecos de isopor (imitando bonecos de neve), balões e brinquedos para as crianças, inclusive uma cama elástica.

Depois das preparações costumeiras do grupo, da Camerata e dos participantes convidados para a “cantata de Natal”, nome mencionado na ocasião, o grande contingente de músicos aí somado que realizou o mesmo repertório da vez anterior (ocasião em que os mesmos conjuntos musicais em parceria se apresentaram no *Vernissage* das obras de arte da Solange), dessa vez para uma plateia de umas duas dezenas de adultos e mais de trinta crianças (dentre as quais algumas portadoras de necessidades especiais, cadeirantes e uma que parece estar em tratamento contra o câncer). Todas essas pessoas estavam espalhadas pelo salão, muitas delas sentadas em cadeiras, mas a maior parte das crianças estava sentada no chão durante toda a apresentação.

As intervenções de um palhaço contratado para o evento ajudam a estabelecer uma boa comunicação entre os músicos e a plateia predominantemente infantil, além de estabelecer um vínculo afetivo e divertido ao acontecimento. Ele apresenta a orquestra, explicando como cada instrumento soa e pede a alguns músicos para demonstrá-los às crianças – que tocam peças do repertório infantil, como “Eu vi uma barata na careca do vovô” e “Marcha soldado”. Nesse momento o palhaço exerce a função de mediador entre os que vieram tocar e cantar e todo o público ali presente, especialmente de crianças, explicando a elas alguns aspectos da música de maneira muito divertida e criativa. 2

Em alguns momentos em que a Camerata tocou sem a participação de coralistas, num interlúdio instrumental, o palhaço entretém as crianças com malabares. Aqueles parecem ser momentos mágicos para o público infantil. Além de ter sido uma apresentação de boa qualidade por parte dos grupos musicais, o evento foi completado pela atuação do palhaço, que proporcionou diversão e humor a todos os presentes.

Logo após a apresentação no GACC, todo o grupo, juntamente com a camerata, foi à casa do Adalberto e Rosane tocar e cantar para a família. Era o segundo evento musical do dia, com outras repercussões afetivas. Como Adalberto se encontrava em coma, desde o acidente mencionado anteriormente nesse texto, muitos se emocionaram. Todos tocaram e cantaram para ele, num gesto de carinho e amizade. Não sabia no momento, mas esse havia sido o último momento em que o vi. Foi minha despedida a ele. Depois todos foram para a casa do Paulo e da Solange para uma confraternização de Natal, o terceiro evento do dia.

Inicialmente, a camerata toca algumas músicas homenageando o Paulo e a Solange, inclusive “Noite Feliz”. Paulo se dirige aos instrumentistas elogiando-os. Em seguida, faz um discurso dizendo “quais são as três coisas necessárias para se ter sucesso na vida: sonho, paixão e transpiração”. Finda emocionado, elogiando os jovens músicos, dizendo que eles e elas têm essas qualidades. Em seguida, todos se espalham pelo pátio da casa, onde há muitos enfeites de natal, mesas e cadeiras. O evento segue com uma grande ceia de Natal. 3

o **Diário XII – Um balanço de 2006 – o grupo e a voz de cada integrante**

Poucos dias antes dos três eventos ocorridos no dia 14, os integrantes do “Entre Amigos” se reuniram para fazer um balanço sobre o ano de 2006¹⁷⁶. Essa reunião, ocorrida no dia 9 de dezembro tinha como proposta conceder um tempo a cada pessoa para que se pronunciasse fazendo uma retrospectiva do ano, especialmente do que ele significou para o grupo e para cada elemento do grupo. Foi assim que numa espécie de roda de conversa, cada integrante expôs seu ponto de vista sobre si e sobre os outros, um momento que foi registrado em vídeo e disponibilizado para o presente trabalho de pesquisa. **1**

Ilza começa sugerindo o que cada um poderia dizer com a questão: o que ficou de mais forte em 2006? Ela mesma responde em seguida, dizendo que, para ela, foram as amizades, “porque foram muitos votos e muitos encontros que a gente renovou e reafirmou durante esse ano todo”.

Silvia, responde a questão acrescentando que “além da amizade, os ganhos que nós tivemos, porque eu senti muito as perdas ultimamente. Mas se por um lado eu perdi porque meus filhos foram embora – a gente começa a ver a casa ficar vazia, e de repente eu tive um novo encanto uma nova motivação. Então para mim foi uma coisa maravilhosa”.

De qualquer forma, as opiniões de ambas se reportaram ao fortalecimento da amizade como o principal fator que marcou os episódios daquele ano, com desdobramentos positivos como a companhia (que viabiliza a superação do sentimento de solidão), o compromisso (que conduz a um engajamento das ações e reflexões pessoais em benefício de uns para com os outros) e a motivação (que dá novo impulso e novos sentidos à vida e novos valores e perspectivas na construção da experiência). **2**

Em seguida Solange e Mirella reafirmam os pronunciamentos anteriores, mas com comentários adicionais em torno da amizade tais como: o aprendizado em torno do compartilhar e o desejo de que no próximo ano tenham mais saúde de forma a permitir que estejam sempre juntos. **3**

Além de agradecer o convite e o acolhimento endereçados a ela e à Mirella, sua filha, Raquel enfatiza o aspecto levantado pela Silvia, sobre que os encontros proporcionados pelo grupo a têm ajudado a superar a solidão: “Eu vivia uma vida muito solitária, muito assim dentro de casa e agora tenho oportunidade de encontrar os amigos de infância”.

Rita enfoca o aspecto da aproximação com as pessoas e com a arte, fator conquistado no reencontro com as amigas e por meio do incentivo delas em relação à prática de seu instrumento musical, o acordeom, que até então não mais estava tocando.

A superação da solidão, a reaproximação e o reencontro com as antigas amizades são fatores reafirmados por Helena em relação às declarações anteriores. Além disso, ela enfatizou a oportunidade que o grupo ofereceu de fazer coisas que realmente tem prazer e que sua participação nos encontros foi motivada pelo

¹⁷⁶ Escolheu-se destacar esse evento colocando-o como o último Diário de Campo que se refere aos acontecimentos no ano de 2006 e também pelo seu caráter mais conclusivo (uma vez que foi escrito em torno de reflexões próprias dos integrantes do grupo sobre a trajetória do grupo até aquele momento) e distinto dos demais (porque não se enquadra nos padrões dos encontros e apresentações realizados ao longo do ano).

constante incentivo de seus familiares – fato posteriormente mencionado nessa ocasião por Paulo, que no caso se referiu ao apoio de sua família.

Isabel destacou um aspecto consequente da aproximação gerada pelo convívio, que tal processo gerou oportunidades favoráveis de se conhecer mais profundamente as pessoas: “já conhecia algumas pessoas aqui de uma forma meio superficial e aprendi a ver o lado belo de todas elas”. Ainda acrescenta que, apesar da dificuldade de deixar seus afazeres para ir aos encontros, ela sente que nesses momentos é nutrida de “um alimento para a alma” ao afirmar: “me sinto bem e levo toda essa energia positiva de vocês para a minha casa”.

Nelma afirmou que o fortalecimento da amizade, permitido pela reaproximação dos antigos amigos, foi o grande aspecto que permitiu vencer o sentimento de solidão que, conforme teoriza, é “o mal dos tempos atuais”. Em sua auto-avaliação, naquela circunstância ela não tinha solidão, “mas poderia ter se ficado [encafurnada] dentro de casa sem fazer nada, [...] atrás da televisão e só”. Sobre o fortalecimento dos laços de amizade, mas no aspecto de melhoria da qualidade das relações interpessoais a partir do surgimento do grupo musical naquele ano, ela ainda acrescenta: “Eu nunca tive [uma] amizade de vocês assim. É claro que eu sempre conheci vocês, mas não [com] essa amizade que fortificou agora com os nossos encontros”.

Márcia ressalta a mudança do significado da rotina e do calendário, ao se referir ao seu entusiasmo em ir aos encontros semanais: “eu tenho que dizer que [...] o calendário para mim mudou, que aos sábados eu fico toda eufórica: não vejo a hora de chegar quatro horas para vir cantar, que é uma coisa que eu [...] gosto”. Ela acrescenta o que, em sua opinião, ficou de mais forte em 2006: assim como a maioria havia expressado, responde a questão sugerida pela regente dizendo que foi “resgatar as velhas amizades” e que “esse resgate da amizade, essa união, [todos e] todas fazendo [...] o que gosta, foi muito bom e [...] muito importante”. Agradece a todos e em especial a Solange e ao Paulo pelo acolhimento em sua casa (que era até então o principal local dos encontros semanais do grupo).

Fernanda destaca como um acontecimento importante para aquele ano, o fazer alguma coisa conjuntamente para outras pessoas, desfrutando dos laços de afetividade que o grupo oferece nos encontros. Em suas palavras, ela é agradecida a Deus por “essa oportunidade de juntos podermos fazer alguma coisa pra alguém: cantar, dar risada e enfim, juntos [...] continuar vivendo essa vida boa que a gente tem de amizade”.

Voltando a proferir algumas palavras, Ilza ressalta a hospitalidade como um importante aspecto alcançado nessa trajetória inicial do grupo, pois, conforme ela “é uma coisa que a gente perdeu e venho a anos aprendendo com a Solange [e com o Paulo] quando vou a casa [deles] [...], como [eles recebem] e nos [acolhem]”.

Ao se colocar num longo pronunciamento, Paulo primeiramente relembra os objetivos outrora definidos para o grupo, quando o mesmo havia começado. Em seus próprios termos, “ele tinha três objetivos: um deles era trazer a Ilza pra mais perto da gente e a gente conseguiu. Junto veio de carona o Tadeu, o que foi ótimo, [pois] não estava previsto nos objetivos iniciais e veio como um “bônus” legal, [assim como aconteceu] também [no caso] da Carolina e do Renato. Juntos vieram Fred, a Fernanda¹⁷⁷, a Mirella e depois os meninos da Camerata

¹⁷⁷ Aqui ele se refere a Fer, jovem aluna da Licenciatura em Música da UFSCar, e não à Fernanda, antiga amiga de Solange.

[...]”. Ele afirma que o grupo não somente cumpriu o primeiro objetivo como teve “bônus” positivos em relação a ele.

Ele relembra que o outro objetivo era o de aproximar os dois grupos que outrora se reuniam sem separado, “porque a reunião de alguns era mais frequente e de outros era não tão frequente”. Ele completa que nisso o grupo conseguiu reacender um contato maior, aproximando ainda mais as pessoas.

Enfim, finaliza essa primeira parte afirmando que o terceiro objetivo se resume nessa “entrega que a gente está fazendo para a sociedade – essas nossas apresentações [em que vamos às] entidades. Nós estamos cumprindo esse objetivo e de novo excedendo, porque não só eles estão nos acolhendo como a gente está multiplicando esse contato”. Com essa declaração, ele incide num ponto que tem sido observado nesse texto: em uma perspectiva que excede a assistência para se tornar um processo dialógico, há aprendizados alcançados no contato e nas trocas feitas a partir desses encontros entre integrantes do grupo e as pessoas de fora dele, especialmente aquelas envolvidas com as entidades as quais visitaram até então.

Paulo acrescenta que, em relação a esse terceiro objetivo buscado, outros “bônus” foram se somando aos anteriores, como é o caso do consequente “entusiasmo da Rita para tocar de novo a sanfona, [de abri-la, [...] de consertá-la e de estudá-la] [...]” e o fato de terem trazido o Geraldo para fazer “um sarau legal”. O “bônus” exemplificados enfatizam os aspectos decorrentes das ações objetivadas, que acabaram por servir de motivadores para novas ações entre os integrantes do grupo e por permitir novos contatos e aproximações com os não integrantes – em situações que, de modo semelhante ao que tem acontecido nas apresentações, resulta outras perspectivas de trocas de saberes e experiência. Com isso, Paulo acrescenta que “esse contato tem trazido esses multiplicadores que nos dão ainda mais confiança do que a gente fez”.

Ele menciona um aspecto da dinâmica do grupo, pois apesar do fato de ter tido mudanças constantes em sua composição de membros, continuou a funcionar sem afetar ou prejudicar suas atividades e ideais: “a gente vê também que [a partir do] grupo que se formou, outras pessoas apareceram, [algumas] não continuaram, [mas] o grupo continua firme, às vezes com menos, mas as vezes com mais e ele vai indo bem”. 4

Ao contrário do que poderia acontecer como consequência desses aparentes reveses proporcionados pelas mudanças de composição do conjunto musical, Paulo afirma que seus componentes tiveram proveitos na apreensão de saberes, algo proporcionado pelo processo conduzido pela regente e finalmente desenvolvido por todos e todas ao longo de tantos encontros e ensaios: “parece que a gente no meio do caminho começou a cantar melhor, ou seja, a Ilza não só fez uma coisa que primeiro [...] não queríamos, [pois] nos não queríamos aprender a cantar, a gente queria cantar”. Pelo que percebemos nesses dizeres, apesar de alguma resistência inicial por parte dos cantores e cantoras sobre a perspectiva de “aprender a cantar” (um dos objetivos que Paulo avaliou existir no processo de ensino e aprendizagem – articulado e mediado pela maestrina e educadora musical), todos e todas tiveram proveitos importantes sobre a aquisição dos saberes desejados nessa direção. 5

Para finalizar sua extensa explanação, Paulo ressalta a ausência da Rosane nas atividades desenvolvidas ao longo de 2006, algo que se deu por consequência do acidente ocorrido com o seu marido. Como tal aspecto é tocante a um dos objetivos que intimamente formulou para o grupo, ele continua em seu discurso: “um dos objetivos que eu não declarei nem escrevi, [uma de minhas intenções] ao fazer o grupo foi porque a Rosane adora cantar, sempre cantou. Então devido a enfermidade dela, um dos objetivos que a gente tinha não declarado

oficialmente era trazer a Rosane para cantar [...] mas essa tragédia no meio do caminho atrapalhou, [apesar de não ter atrapalhado] o entusiasmo dela. Ela esteve lá com a gente segunda-feira¹⁷⁸, cantou, adorou ter estado lá, e nós vamos para a casa dela¹⁷⁹ – ela quer que nos vamos pra casa dela, ela pediu que fôssemos para a casa dela. Então ela está junto na nossa chama de amizade. Ela sabe que todo mundo está com ela nesse momento”. 6

Na finalização dessas palavras mencionadas, Paulo menciona um convite feito por sua irmã para que a visitassem em sua casa, o que veio a ocorrer dias depois (apesar de já ter sido descrito anteriormente nos diários, no item “As apresentações do final do ano e um balanço de 2006 – o grupo nas ações e nas vozes de seus integrantes”): num ato solidário movido pela amizade e pelo amor daquelas pessoas, o grupo atendeu ao convite de Rosane fazendo uma visita à sua casa e realizando uma cantoria dedicada ao querido integrante do “Entre Amigos” (seu ex-cantor, violonista e acompanhador – “ex” porque agora estava gravemente enfermo, impossibilitado de agir pelo estado de coma permanente e não por ter sido excluído pelos seus¹⁸⁰).

Com o término da longa explanação de Paulo (o último de uma fila de pessoas que proferiram respostas pessoais à questão sugerida pela Ilza), os integrantes começaram a se expressar independente da ordem sequencial que vinham obedecendo sobre a vez em que cada um deveria falar. Nesse momento, um último ponto abordado referia-se a importância da atuação da maestrina ao longo do ano: Solange agradece a regente/educadora pela “paciência tentando ensinar”; Nelma faz um comentário de que “quando ela veio pra cá, não veio como professora, lá de São Carlos, da UFSCar, ela veio como amiga”; Paulo completa dizendo que “se [ela] não tivesse fazendo o que faz, nós não estaríamos nesse projeto. Esse projeto vive em função da entrega que a Ilza está fazendo [...] Ela está fazendo uma entrega que tem contribuído e muito, tem sido fundamental para que esse grupo pudesse estar se expressando com esse sentimento de fraternidade”. Tais afirmações atestam a gratidão que os membros do “Entre Amigos” têm em relação a sua regente, por todo o seu empenho em função do desenvolvimento das habilidades musicais e humanas de seus integrantes. 7

Na sequência de tudo o que haviam dito e em complemento aos discursos mencionados naquele momento na casa da Solange e Paulo, Rosane e Mariana pronunciaram algumas palavras na mesma direção de todos que haviam respondido a questão da Ilza, ou seja, sobre o que significou aquele ano para elas. Porém, elas não discursaram no mesmo local dos demais, na casa do Paulo e da Solange, mas proferiram suas opiniões onde residem, num vídeo feito à parte e em outro momento logo posterior a aquele.

Rosane inicia sua exposição com a afirmativa de que aquele foi um ano difícil, porém, em seguida, teceu considerações a respeito do que mais considerou positivo. Ressaltou que a música “é muito importante na vida da gente em todos os momentos, [...] [ela] faz parte mesmo da vida da gente”. Com isso lembra que por incentivo do grupo o Adalberto conseguiu realizar um de seus grandes sonhos, o de tocar violão.

¹⁷⁸ Aqui Paulo se refere à participação de Rosane na apresentação realizada no Saguão da BCo/UFSCar (São Carlos), no dia 4/12/2006, fato mencionado no Diário de Campo X.

¹⁷⁹ Essa visita do grupo à casa da Rosane e do Adalberto, no dia 14/12/2006, à tardinha, veio a acontecer logo após a apresentação do grupo no GACC (Grupo de Apoio à Criança com Câncer) de Leme. Isso está relatado e descrito no Diário de Campo XI.

¹⁸⁰ De certa forma ele nunca saiu do “Entre Amigos”, especialmente se pensarmos que suas ações, seu temperamento amigável e seu bom humor, deixaram marcas positivas e indeléveis no grupo – sua presença se faz sentir pela importância de sua trajetória curta, mas altamente colaborativa e transformadora junto aos demais integrantes.

O crescimento dos laços de amizade, as ações solidárias e o desenvolvimento da aprendizagem musical são algumas de suas observações que estão em consonância com muitas das afirmações feitas por seu irmão e por suas amigas. Para ela, as visitas às instituições trouxeram resultados humanos muito positivos: “foram apresentações bonitas. A gente sabe que foram muito humanas [as] que [fizemos] no lar e no [abrigo] [...] trazendo alegria para outras pessoas que têm tão pouco”.

Ainda na casa daquela família, Mariana começa seu discurso com a seguinte observação: “Estou aqui no cantinho do aluno mais dedicado do grupo [...] do meu pai”. Nisso, o vídeo enquadra ângulos sobre um quarto, inclusive de fotografias da família e, entre elas, as de Adalberto. Em seguida, a cantora que até então havia sido das mais jovens integrantes do grupo, afirma que “foi maravilhoso participar do grupo” e que seus/suas integrantes tiveram um papel afetivo importante em sua vida: “foi mais do que amigos, todos parentes muito próximos”. Por fim, reconhece a solidariedade de todos e todas do “Entre Amigos”, um alento para o que estavam passando desde a metade do ano: “agradeço a todos vocês por estar lutando do nosso lado”.

Todas as declarações desses momentos que finalizam o ano de 2006 se reportam a um elemento comum, o fortalecimento da amizade. Propiciado pela recente reaproximação dos antigos amigos, a partir do início do ano, esse é o mais evidente fundamento, o alicerce e o grande motivo para a existência do grupo. Com o aumento dos laços afetivos, tanto em processos dinâmicos re-instaurados quanto os recém-inaugurados nas vidas de seus protagonistas, os desdobramentos mostraram-se sintomáticos: como exemplo, a superação do sentimento de solidão (frequente devido, por exemplo, a saída dos filhos para fora de uma casa – frequentemente para trabalhar ou estudar noutra cidade, o que produz um fenômeno o qual a psicologia denomina “síndrome do ninho vazio”) e a motivação são dois fatores dos mais importantes levantados na roda de conversa.

Esse momento foi importante para o grupo também porque nele as opiniões foram compartilhadas e a experiência comunitária foi ordenada coletivamente através de reflexões pessoais, percepções externadas e trocas de saberes. Essa foi mais uma oportunidade para a construção de uma estética sobre a alteridade, coisa que tem sido feita continuamente por meio do conhecimento sobre o outro e por meio da existência singular imprimida na expressão verbal – que por sua vez é somada a experiência do fazer musical, dialogicamente construída ao longo desse tempo de um ano de vida do “Entre Amigos”. 8

Os Saraus de 2007 e a elaboração dos primeiros arranjos endereçados ao grupo

Os saraus realizados pelo grupo a partir de 2007 trouxeram a ele repercussões na construção e nas trocas de saberes, na formulação e ampliação da experiência e na aproximação entre pessoas. Esses eventos musicais tiveram repercussões educativas e sociais de grande significação, tanto para os integrantes do grupo quanto para aqueles que participaram colaborativamente desses momentos de fazer musical em coletividade.

Esse item de texto descreve não somente esses encontros especiais – voltados tanto para os integrantes do grupo quanto para os que não se integram a ele, mas também discorre a respeito de alguns encontros e ensaios que os antecederam. Também será exposto um breve panorama sobre os processos criativos desenvolvidos para os arranjos, uma vez que esses últimos estão imbricados aos procedimentos históricos, contextuais e específicos de ensaios e apresentações realizados pelo grupo, especialmente porque os arranjos foram elaborados a partir das

observações sobre os potenciais, propósitos e ações do grupo em 2006, sobretudo voltados para processos de um agir-refletir com peculiaridades pessoais e coletivos, que se amplia nas relações de troca que se desenvolveram em 2007.

o **Diário XIII – O primeiro Sarau do grupo**

A partir de uma ideia da regente de, em cooperação com os/as integrantes do conjunto musical, realizar uma apresentação que os/as motivasse, o grupo promoveu o seu primeiro sarau que aconteceu na noite de 9 de julho em Leme, na casa de Solange e Paulo. Mesmo nessa ocasião tão inicial, houve uma forte participação de pessoas da comunidade no evento, incluindo oito ou nove instrumentistas (em sua maioria de convidados e homenageados), os integrantes do “Entre Amigos” e uma plateia relativamente numerosa para o local. 1

Antes de anoitecer e antes do público chegar, um quarteto instrumental (que teve Ilza ao piano, juntamente com a violoncelista Maria Carolina – Carol, sua filha, e mais dois convidados – a violinista Araceli e o clarinetista Pedro), já ensaiava “La Vie en Rose”, nesse momento juntamente com Rita e Solange em seus acordeons. De certa forma, essa acabou sendo uma maneira muito informal de iniciar o evento, se considerarmos o fato de que aos poucos as demais pessoas foram chegando e se acomodando ao som das primeiras músicas tocadas pelos instrumentistas. 2

As cadeiras arrumadas em fileiras, como num teatro tradicional, acomodaram na pequena sala cerca de trinta a quarenta pessoas que lá foram assistir e/ou tocar. Em sua maioria, eram de parentes e amigos dos integrantes do “Entre Amigos”, especialmente senhoras da melhor idade.

A partir do discurso do Paulo, deu-se formalmente o início do evento, momento em que ele se dirige ao público tecendo algumas considerações sobre o “Entre Amigos”, esclarecendo que o grupo promove encontro entre as pessoas e também se apresenta para instituições sociais da cidade.

Com seu bom humor, logo correspondido pelos sorrisos do público, afirma: “... o espaço mais gostoso é o de depois da música, porque a gente começa a comer e a conversar. Esse ambiente de amizade faz com que, cada vez mais, a gente se aproxime um do outro”. Essa introdução descontra os presentes e informa a plateia sobre o que virá em seguida no fazer musical, além de esclarecer sobre um dos principais motivos da existência do grupo: o de promover a aproximação entre as pessoas num ambiente propício a amizade.

Em seguida Paulo fala a respeito de algumas pessoas-chave do evento: da Norma, uma senhora ali presente que foi professora de muitos dos que ali estavam (incluindo os integrantes do grupo), menciona sobre algumas atuações da Ilza, especialmente o fato de que ela atualmente os rege, e sobre a Dona Mari que os regeu por algum tempo, além de também ter sido professora de alguns dos que estavam presentes. 3

Na sequência, o “Entre Amigos”, acompanhado do mencionado quarteto instrumental, cantou uma série de músicas de seu repertório, como o cânone “Dona Nobis Pacem” e as canções “Araruna”¹⁸¹ e Arroz com Leche (do folclore musical argentino).

Com o auxílio dos instrumentos de corda executados por Araceli e Carol, o grupo encerra sua apresentação com o arranjo de “É Tarde Ela Dorme”. Segundo a explicação de Ilza, no momento anterior a execução da música, trata-se de uma espécie de cantiga de ninar “de alguém que está dormindo na rua”. É possível que esta explicação tenha estimulado a atenção dos espectadores para uma realidade muito frequente do cotidiano brasileiro: a dos moradores de rua, oprimidos e desfavorecidos economicamente.

Provavelmente, essa explicação prévia teve o poder de induzir aos co-participantes a um novo significado poético para a canção, enfatizando a condição de penúria da personagem, sem necessariamente se desfazer do tom romântico que a letra reporta à musa. Agora talvez seja possível ao público de ouvir e compreender a canção numa estreita divisa entre a ficção e a realidade, entre uma poética romântica e uma crítica social.

Isso nos faz refletir sobre as muitas possibilidades comunicativas que se pode oferecer em eventos como esse, tendo como propósito sensibilizar a todos/as sobre realidades adversas às condições dignas de sobrevivência humana, em muitas das vezes contrastantes com as de pessoas presentes. Na falta de experiência vivencial dessas, mantidas distantes daquelas (por estarem à margem do convívio social), a esperança é que tais esclarecimentos (que costumeiramente cumprem uma função primária ao longo da apresentação musical: a de servir de fio condutor para uma série de músicas num programa de concerto), também possam conduzir o/a ouvinte a um processo de educar-se para a humanização, estimulando-o/a a um despertar, a um pensar crítico, a um tipo de conscientização que resulte num fazer concreto que, enfim, culmine em realizações solidárias palpáveis. 4

Depois desse momento em que o grupo executou as músicas de seu repertório, foram chamadas a se apresentar as senhoras Norma e Mari, pianistas e docentes escolhidas como homenageadas daquele evento. Elas foram professoras de música de boa parte das pessoas presentes, incluindo integrantes do grupo, motivo para que fossem carinhosamente reverenciadas naquela ocasião.

Possuindo estilos musicais distintos e abordagens muito pessoais sobre a arte sonora, elas executaram ao piano arranjos e composições próprias, além de fazer comentários sobre suas trajetórias e sobre as músicas que executaram. Como as singularidades criativas aí apresentadas somam-se ao fato de que as músicas foram tocadas de cor, é evidente que as práticas musicais de ambas requereram larga experiência e memória sobre repertório e sobre *performance* instrumental.

É possível perceber nessa conjuntura valores e significados sociais implícitos, mas atribuíveis a elas como: o de serem elas responsáveis por tantos desdobramentos na arte musical da cidade; o de terem tantos “filhos” na arte, continuadores e multiplicadores de suas existências como musicistas; o de encarnarem e/ou fazerem parte de um processo educativo transformador, no encontro entre realizações passadas, realizações presentes e possibilidades realizáveis do futuro. 5

¹⁸¹ Nessa música, Carol acompanhou os cantores tocando pandeiro, juntamente com a Araceli no violino e o Pedro na clarineta.

Em seguida a apresentação das musicistas homenageadas, Rita e Solange, integrantes do “Entre Amigos”, executaram algumas músicas em seus acordeons, na maior parte do tempo fazendo uso da leitura atenta às partituras, mas com uma atitude de descontração e alegria. Para encerrar o evento, o quarteto instrumental apresentam algumas músicas, algumas das quais cantadas pelos que lá estavam assistindo¹⁸². 6

Finalmente, após o sarau, todos se dirigiram a uma outra parte da casa para uma confraternização em que puderam conversar e cear juntos.

Tanto esse sarau quanto os que serão posteriormente descritos podem ser considerados como grandes oportunidades de aproximação entre pessoas, como ocorrências propiciadoras de diálogo e de estímulo à convivência em comunidade. Distintamente de situações tradicionais em que exclusivamente a plateia ouve passivamente o que lhe é apresentado num concerto, por exemplo, e distanciada de quem produz o espetáculo, os saraus foram marcados pela participação ativa dos presentes que, juntos aos principais promotores do evento, cantaram e tocaram durante o fazer musical. 7

Nas ceias, a predominância do diálogo musical deu lugar ao costumeiro diálogo verbal, momento em que foi possível travar outra modalidade de trocas de saberes, frequentemente voltada para a manifestação e permuta de experiências pessoais e coletivas.

Assim como já vinha ocorrendo em outras ocasiões, nesse momento as trocas entre os integrantes do conjunto musical em questão e entre esses e os de fora apontam para a possibilidade de relações cognitivas e experienciais que se fazem interna e externamente (fenômeno já comentado nesse trabalho, e que foi percebido como fator relevante ao menos desde a primeira apresentação do grupo, realizada no abrigo de idosos “São Vicente de Paula”¹⁸³, em 2006).

Essas trocas se revelaram como elementos constantes nos encontros promovidos pelo “Entre Amigos”, especialmente nesse tipo de ajuntamento que une aspectos comunitários. Nesse sentido, especularemos que tais trocas partem de elementos contextuais ao mesmo tempo caseiros (como a alegria e a informalidade) e públicos (como a organização do conteúdo programático da apresentação e o culturalmente esperado “comportamento de concerto”)¹⁸⁴. 8

○ **Diário XIV – O segundo Sarau do grupo e Sueli – a nova acompanhadora do “Entre Amigos”**

¹⁸² Provavelmente estavam tocando e cantando músicas de Tom Jobim, pois eram frequentes no repertório do grupo nessa época.

¹⁸³ A descrição sobre esse fato foi feita no Diário de Campo II.

¹⁸⁴ Ao separarmos esses aspectos relativos aos elementos contextuais (de tudo o que é considerado caseiro daquilo que é considerado público), temos uma dualidade, um artifício, uma redução, que no caso é apenas para reforçar a ideia contrastante sobre as trocas que se fazem internamente (entre os integrantes do grupo) e externamente (entre esses e essas e os/as não integrantes do grupo). Assim, de certa maneira, é possível afirmar que as trocas e as relações internas têm aspectos tipicamente caseiros, assim como as trocas e as relações externas têm aspectos tipicamente públicos.

O segundo sarau promovido pelo “Entre Amigos” foi realizado na casa da Sueli Godoi, no dia 25 de agosto, portanto apenas dois meses depois do primeiro. Dessa vez o evento foi em homenagem ao maestro Ary Bacciotti, responsável pela formação de muitos músicos da cidade de Leme e regente de banda.

Nesse dia os preparativos começaram à tarde, com aquecimento e ensaio do grupo e de outros pequenos grupos que iam se apresentar. Nos momentos que antecederam o sarau, alguns músicos já estavam tocando as primeiras notas em seus instrumentos quando os integrantes do grupo foram chegando pouco a pouco, até compor um número suficiente de pessoas para um último ensaio antes de começar a série de apresentações.

Ainda nesse momento, o grupo requisitou que eu fizesse um rápido arranjo de “Tem Gato na Tuba”¹⁸⁵, que funcionasse para a apresentação que se daria logo em seguida. Em resumo, com essa música a ideia era a de prestar uma homenagem ao maestro mencionado. No entanto, tal fato acabou constituindo-se também numa imprevista situação problema na qual foi preciso obter uma solução rápida e funcional, por um processo que requer alguma prática e criatividade. Foi necessário grafar o tema musical à mão, rapidamente numa partitura, e em seguida escolher alguns acordes para acompanhá-lo (que foram cifrados e posteriormente executados ao piano) e finalmente compor uma melodia introdutória que foi tocada por uma clarineta e uma flauta doce contralto¹⁸⁶, nos moldes de escrita de uma banda marcial. Após ensaiá-la algumas vezes estava pronta para a apresentação.

Tal proposta, vinda de alguém do “Entre Amigos”, os procedimentos de escrita, concebidos pelo arranjador em colaboração com Mirella, uma de suas vocalistas, e as *performances* dos músicos, foram configurados em colaboração e através de uma troca onde cada um foi responsável por uma parte da elaboração até a sua realização, quando enfim a música foi executada a contento pelos cantores e instrumentistas, numa homenagem carinhosa e bem humorada ao ilustre e querido maestro daquela cidade. 1

Como aconteceu no primeiro sarau, Paulo fez algumas considerações sobre os objetivos do grupo, de aproximar e reunir os amigos e de “visitar algumas instituições beneficentes para que [pudessem] levar um pouco de alegria e de [...] amizade para eles”, além de proporcionar um momento gostoso para as conversas e para a confraternização. 2

Grupos se apresentaram um a um, mais ou menos nos moldes anteriormente descritos para o primeiro sarau: os instrumentistas e os grupos instrumentais se apresentaram no começo, dessa vez com mais convidados e com um programa mais longo., músicas de repertório “erudito” e “popular”, porém sem fazer menção a tais termos, muito menos de sentidos pejorativos que faz distinção entre “música séria” e “outras músicas”.

Apesar de alguns procedimentos da apresentação se repetirem, seguindo um padrão mais ou menos parecido com o do sarau anterior, entre outras situações houve uma em especial que ajudou a indicar uma nova e promissora perspectiva para as elaborações dos arranjos endereçadas ao grupo: com a *performance* pianística de

¹⁸⁵ Inicialmente presumi que “Tem Gato na Tuba” havia sido conhecida pelos/pelas integrantes do grupo por meio do programa de TV “Balão Mágico”, veiculado nos anos oitenta pela Rede Globo. No entanto como ela foi composta em 1948 por Carlos Alberto Ferreira Braga, mais conhecido como João de Barro ou Braguinha (informação disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u764.jhtm>>), o mais provável é que algumas dessas pessoas já a conheciam através de outros meios de comunicação, tais como programas de rádio e discos anteriormente gravados.

¹⁸⁶ Os músicos que participaram da execução desse arranjo foram o clarinetista Alessandro – convidado e professor na Licenciatura em Música da UFSCar, e a Ilza que tocou flauta doce contralto.

Sueli, vislumbrei como poderia proceder na escrita voltada para o “Entre Amigos”. Como ela havia tocado muito bem duas canções folclóricas de José Siqueira e a Fantasia e Improviso de Chopin. Essa última me inspirou a escrever a parte de piano para os próximos arranjos endereçados ao grupo, que acabaram tendo arpejos, uma delas nos moldes das peças para piano do autor polonês e também das de Debussy (além de progressões harmônicas mais típicas da música de Tom Jobim, fortemente influenciado pelos dois autores mencionados). As novas escolhas foram feitas, portanto, também para contemplar alguns estilos apreciados pelo grupo.

Nesse momento, a percepção do arranjador serviu como um ponto de partida para que planejasse a elaboração de maneira a aproveitar os potenciais da intérprete, em sua musicalidade e habilidades como acompanhadora – papel que Sueli vinha assumindo no grupo¹⁸⁷. Observando a maneira como preferia acompanhar¹⁸⁸, parti da intenção de criar um modelo de acompanhamento para “Smile” de Chaplin, uma das músicas suscitadas para o repertório do grupo. Além do mais, vi ali a possibilidade de enfatizar a estratégia geral da regente voltada para motivar os integrantes do grupo, ressaltando o que de melhor cada um podia oferecer – tal como os saraus permitiam. 3

Além de pontos como esses, observados subjetivamente sobre os fenômenos que se desenvolviam (como é o caso do anteriormente descrito, voltado para a *performance* e o potencial da Sueli), houve uma variedade maior de acontecimentos diferentes nesse sarau em relação ao anterior como, por exemplo, um número maior de músicos e de grupos se apresentando, além da apresentação de músicas antigas cujas partituras a mãe de Rita, acordeonista e integrante do grupo, copiava a mão (o que gerou interesse especial, mesmo antes da execução de tais músicas). 4

Um outro fato que destaco é a apresentação verbal de uma das integrantes do grupo, que fez uma explicação numa perspectiva diferente das de Paulo e Ilza – que costumeiramente são os que tecem considerações sobre as músicas e sobre os conjuntos. Nesse momento, Nelma discursou com grande desenvoltura, apresentando o trio instrumental que iria tocar em seguida. Pouco antes de anunciar o número musical, ela demonstrou conhecimento sobre diferentes mundos musicais, além de sua experiência de vida que compreende uma percepção peculiar sobre os fatos que giraram em torno da música de outrora.

Tomando a palavra Nelma fala do que acontecia nos anos 40 e 50, de que todos os artistas passavam pelo rádio. Ela fala de um programa daquela época que, segundo ela, sempre começava com a seguinte locução: “Ao soar das doze badaladas do meio-dia a Radio Nacional do Rio de Janeiro tem o orgulho de apresentar o Programa Francisco Alves – o Rei da Voz”. Em seguida, a integrante do grupo explica que a música que o grupo irá tocar chama-se “Boa Noite Amor” que é o prefixo do referido programa de rádio.

Esse é um dos episódios do sarau que ressaltam e valorizam a memória sobre um fato significativo ocorrido no passado, mas que valoriza o feito musical que viria em seguida. O público aplaude a oratória da integrante do “Entre Amigos” e, em seguida, o pequeno grupo anunciado começa a tocar uma valsa, a referida música. 5

¹⁸⁷ Numa primeira fase do grupo, Adalberto foi o principal acompanhador do grupo, o violonista que sempre estava pronto a tocar para ele. Nessa outra fase, Sueli que havia entrado a poucas semanas no grupo aos poucos foi consolidando seu papel de acompanhadora do grupo, no entanto em moldes bem diferentes das de Adalberto.

¹⁸⁸ Tal preferência podia ser confirmada pelas músicas que escolhia para seu repertório pessoal e pela maneira convincente e musical com a qual as tocava.

Somente no fim a série de músicas é encerrada com a apresentação do “Entre Amigos”, seguido de uma confraternização ainda maior que a do primeiro sarau (pois havia nesse evento um número superior ao do anterior – por volta de sessenta pessoas, incluindo os integrantes do grupo e músicos convidados). 6

Nessa ocasião, o grupo executou pela primeira vez em público o arranjo de “Yesterday” de John Lennon e Paul Mc Cartney que havia elaborado a ele no ano anterior, em agosto de 2006. No entanto, após algumas tentativas, algumas mudanças foram feitas de forma que das ideias originais restou apenas o que havia sido confeccionado como acompanhamento de piano, o que foi realizado pela Sueli. As vozes que anteriormente haviam sido encadeadas harmonicamente na elaboração, deram lugar a execução em uníssono. Agora a ênfase era explorar o contraste dos timbres das vozes e trabalhar com a sonoridade de cada uma delas. Com isso, posteriormente escolhi com a orientadora como se daria a ordem dessas alternâncias e coloquei-as numa nova versão. 7

Em meio a tantos solos, duos, trios e quartetos que se apresentaram na ocasião, também participei tocando algumas músicas com Alessandro, professor de música e clarinetista convidado. No entanto, a maior novidade para mim estava reservada para um momento posterior: já não era uma novidade que eu participasse em público de um evento com o grupo, cantando boa parte do repertório¹⁸⁹, mas essa foi a primeira vez que toquei algumas de suas músicas acompanhando-o ao piano numa situação que não a de um ensaio. Essa foi uma boa oportunidade de aprendizado, uma outra perspectiva de ouvir, pois isso se deu ao mesmo tempo por um fazer musical dialógico com os integrantes do grupo: procurei a todo o instante produzir um acompanhamento improvisado em sintonia com a maneira como interpretavam, correspondendo o meu modo de tocar as nuances produzidas pelas vozes (especialmente numa correspondência sobre as rítmicas, as acentuações, as dinâmicas e os andamentos produzidos pelo grupo), mas procurando sugerir modos de cantar com rearmonizações e rítmicas que ia produzindo no piano.

Dentre os músicos convidados, Seu Geraldo, pai de Nailor Proveta, também esteve presente e tocou muito nesse dia, especialmente durante os momentos de confraternização. Com esse músico simples, inteligente e muito generoso, muitos quiseram tocar, apenas perguntando a ele: “você sabe tocar essa música?” Era muito raro que não soubesse.

Foi assim que o fazer musical daquele evento atravessou todas as suas fases, desde as preparações, passando pelas apresentações dos solistas e dos grupos, para finalmente se prolongar de maneira bem informal durante a confraternização: em meio às conversas e no momento da ceia farta, participaram de uma espécie de *jam session*¹⁹⁰ à brasileira todos os instrumentistas presentes e todos que queriam cantar. Foi um momento de maior liberdade para criar, para improvisar e para arriscar temas desconhecidos por muitos dos presentes. Numa quebra completa da formalidade e de qualquer censura, todos puderam se expressar por meio de instrumentos e

¹⁸⁹ Como mencionado nesse trabalho (veja o item “As apresentações do final do ano e um balanço de 2006 – o grupo nas ações e nas vozes de seus integrantes”), a primeira vez em que participei de um evento público cantando juntamente com o Entre Amigos foi em dezembro de 2006, no GACC de Leme.

¹⁹⁰ Esse é um termo originado de culturas do universo jazzístico e que se refere a um tipo de reunião descontraída de instrumentistas e cantores para improvisar e executar música, na maioria das ocasiões, de forma lúdica e, às vezes, desafiadora. Tal prática é muito frequente entre músicos estadunidenses, mas não é exclusiva de seus contextos sociais: assim como em muitas outras localidades ao redor do mundo, o Brasil tem muitos exemplos de práticas musicais semelhantes, como no caso do que acontece entre músicos de choro.

vozes, passando por tipos de repertórios bem diversos, especialmente dentro do quadro de vertentes da música popular brasileira. 8

o **Diário XV – Um ensaio padrão e suas exceções**

Os encontros do grupo, realizados ao longo do ano de 2007, segue praticamente o mesmo padrão do ano anterior: começa com um momento inicial de saudações, seguido de ensaio (quando são feitos exercícios de relaxamento, de aquecimento, depois as músicas do repertório são treinadas e o ensaio termina com exercícios de desaquecimento). Logo após, algumas músicas são apresentadas mais informalmente pelos integrantes do grupo, que tocam e cantam algumas canções de sua predileção e muitas vezes escolhidas naquele momento. Em seguida ao ensaio e as cantorias e execuções musicais livres, todos se deslocam para a sala de jantar onde ceiam e conversam a vontade numa espécie de roda de conversa em torno da mesa. 1

No entanto, esse dia reservou algumas peculiaridades. Uma delas é que parte do planejamento desse ensaio, ou a finalização da preparação do mesmo, foi feita no carro da regente, ao longo de seu itinerário de São Carlos, onde reside, a Leme, onde é realizada a maioria dos encontros do grupo. Dentro do carro, seguia com ela de carona eu e Mirella. Além de integrante do grupo naquela época, a estudante da Licenciatura em Música da UFSCar havia sido convidada por Ilza para auxiliá-la na condução do grupo.

Para tanto, Mirella deveria preparar algumas atividades para o grupo. Nesse momento, então, ela apresentou a Ilza uma dinâmica que havia preparado em que todos deveriam improvisar cantando, tendo como suporte um acompanhamento instrumental – o que fiz com o uso de um ostinato simples. Na outra dinâmica todos se movimentariam enquanto ouvissem uma gravação de “Smile”, numa versão de letra em português e com a voz de Djavan na gravação. 2

Ao ouvir a gravação, ali mesmo no carro lembrei-me que essa música havia sido cogitada num momento de conversa do grupo como uma possível inclusão no repertório, no entanto conferi que ela não constava entre as listadas anteriormente pelos integrantes do “Entre Amigos”. Por isso, perguntei ao final do ensaio, quando todos e todas já haviam ouvido a referida gravação, se eles e elas desejariam que eu fizesse um arranjo para que o grupo a cantasse.

Logo após o consentimento do grupo, já tinha em mente organizar a elaboração com uma sonoridade e instrumentação próximas a da gravação. Contudo, posteriormente as escolhas mudaram, especialmente porque havia me deparado semanas antes¹⁹¹ com a potencialidade da pianista Sueli, que estava começando a participar com entusiasmo das atividades do grupo acompanhando-o. 3

Com esse episódio é possível ao leitor perceber que, além de planejamento criterioso, há momentos espontâneos de escolha das ações que são tomadas para o grupo. De fato, no contexto do estudo há padrões e generalizações passíveis de serem configurados e representados. Por outro lado há situações que não se enquadram na rotina do grupo e, conseqüentemente, numa representação esquemática. 4

¹⁹¹ Esse fato ocorreu durante o Segundo Sarau do grupo.

o **Diário XVI – Os ensaios de preparação para o terceiro Sarau do grupo**

As semanas que antecederam o terceiro Sarau do “Entre Amigos” foram reservadas para ensaios preparatórios das músicas que o grupo viria a cantar e tocar naquele dia. Apesar de ter havido outros encontros para esse fim, nessa época foi oportuno participar em apenas dois deles. No entanto, algumas observações serviram de acréscimo importante na coleta de dados.

O encontro realizado no dia 2 de dezembro de 2007 teve o Laboratório de Musicalização da UFSCar como sede. O grupo já havia se reunido nesse local em outras ocasiões com o propósito de realizar ensaios¹⁹² e, por essa razão, já estavam acostumados com o ambiente do prédio e com a sala – bem diferente do que aquele em que se reúnem semanalmente, apesar de alguns inusitados aspectos caseiros para uma sala num campus universitário: entre cartazes, brinquedos e instrumentos utilizados nas aulas de musicalização infantil, os coralistas, como das outras vezes, se sentiram a vontade para cantar e fazer uso dos pequenos instrumentos de percussão que, diferentemente dessa ocasião, são disponíveis para as referidas aulas.

No dia 14 de dezembro de 2007, o grupo se reuniu na casa de Solange e Paulo, seguindo a sucessão de episódios de um ensaio comum, a não ser pela roda de conversa realizada em torno de decisões sobre o próximo evento público promovido pelo “Entre Amigos”. Na antevéspera do terceiro Sarau do grupo, a sucessão de suas músicas, bem como a ordem dos solistas e conjuntos convidados, foi aí ordenada para o evento. **1**

Os repertórios ensaiados em ambos os ensaios eram de canções outrora apresentadas pelo grupo, porém dessa vez incluíam músicas de natal que seriam cantadas em uníssono no terceiro Sarau do “Entre Amigos”.

o **Diário XVII – O terceiro Sarau do grupo e a casa da Sueli como o novo local dos saraus**

No dia 16 de Dezembro de 2007 realizou-se o Terceiro Sarau do “Entre Amigos” na casa da Sueli Godoi. A pianista que já frequentava a meses os encontros semanais do grupo e não faltava aos seus ensaios, nesse momento se encontra completamente integrada ao dia a dia e aos trabalhos do “Entre Amigos”. Tanto que sua casa passou a ser o local preferencial para os saraus.

Como aconteceu em outros saraus, o grupo chegou antes para fazer alguns vocalizes e para passar algumas músicas. Logo em seguida os convidados começam a chegar, tanto espectadores quanto músicos e todos se cumprimentam e conversam, alguns animadamente. O público é em sua maioria de pessoas da cidade de Leme. Nesse momento, as trocas de palavras se misturam a algumas preparações dos músicos presentes: tanto os convidados quanto as pessoas ligadas mais diretamente ao fazer musical do “Entre Amigos” (aqueles que são músicos colaboradores ou integrantes do grupo) arrumam suas pastas, recebem partituras, montam estantes, tocam trechos ainda inseguros de músicas que serão apresentadas, etc. **1**

¹⁹² O grupo ensaiou nesse local, por exemplo, a quase um ano antes.

Pouco antes das dezessete horas e com um microfone para amplificar a voz (pois o ambiente é amplo e o público se espalha por todo o seu espaço), Ilza cumprimenta o público e faz um pronunciamento para apresentar o Sarau, contando a história do grupo a partir de sua criação, realçando os antigos encontros e contando fatos mais recentes. Em seguida, apresenta os que irão tocar logo em seguida.

Um a um, os grupos e solistas apresentam suas músicas, começando pelo duo composto pela Ilza no piano e pela Carol no violoncelo e na sequência a Célia, pianista convidada que tocou duas de suas composições.

Norma, pianista homenageada no Primeiro Sarau do Grupo, também se apresenta, tocando “Eu sei que vou te Amar”, de Jobim e Vinícius. Nesse momento, todos sussurram a melodia do tema conhecido. Após a professora de música, eu toco no piano “La Muerte del Angel”, de Piazzolla e “Odeon”, de Nazareth.

Até então o repertório apresentado era bem variado, mas como se não bastasse havia mais música a ser tocada, provindas de diferentes vertentes e âmbitos musicais. Nesse ínterim, Sueli faz duas belas *performances*, uma tocando “Passepied”, quarto movimento da Suíte Bergamasque de Debussy e a outra executando uma peça de Chopin. Tais escolhas atestam minhas observações sobre suas preferências musicais e que, por isso, os arranjos deveriam estar mesmo bem adequados às suas habilidades e às suas preferências como pianista. 2

Há um momento em que Rita fala a respeito da música que viria a tocar. Segundo ela, sua melodia havia sido transcrita pelo irmão dela em 1961, quando ele estava no seminário. Nos momentos de folga, ele vinha para casa e tocava enquanto a mãe deles cantava. A partir dessa memória compartilhada com os presentes, de valor afetivo e de um contexto familiar, a integrante do grupo (que antes de seu surgimento praticamente tinha desistido de tocar acordeom), executa como solista a música por ela mencionada. Mais uma vez, havia ali uma demonstração de superação: tornara-se comum que ela apresentasse com os grupos em outros eventos¹⁹³, o que era uma demonstração de sua motivação. Ela executa a música sozinha em seu instrumento.

Além desses momentos em que Sueli e Rita se apresentam, a pianista se junta a Ilza e Carol para compor um trio.

Como era de se esperar, o “Entre Amigos” se apresenta por último. Nesse dia participo tocando e cantando algumas músicas juntamente com o grupo, Sueli toca a maioria das músicas. O grupo soma quatorze pessoas naquele dia, contando com a minha participação.

São realizadas as primeiras músicas, “Minha Canção”¹⁹⁴ e “Eu sei cantar”, quando em seguida Carol distribui tigelas com pipoca para os integrantes do coral. Daí o grupo executa um arranjo muito divertido com o título “Pipoca”. No final, ainda cantando, os componentes do grupo distribuem as pipocas aos espectadores presentes.

Para completar o repertório de músicas cujas letras ainda não se referiam às festividades de Natal, o grupo executa “Tum dum...”, de Carlos Kater. Nesse momento, eu toco piano e Carol toca pandeiro.

¹⁹³ Essas ocasiões foram relatadas e demonstradas nas figuras ao longo do texto até aqui.

¹⁹⁴ Composição de Sérgio Bardotti, Luiz Enriquez Bacalov e Chico Buarque, cujas primeiras sílabas de cada verso coincidem com os nomes das notas musicais (“Dorme a cidade, Resta um Coração, Misteriosa...”).

Para finalizar o programa do evento, músicas de Natal, como “Creio em Ti” e “Quero ver você não chorar”, são cantadas, algumas com participações de um outro estudante da Licenciatura em Música da UFSCar, o Caio. 3

Como havia ocorrido nos outros saraus, os momentos finais desses foram reservados a confraternização (com uma ceia farta e longas conversas dos presentes) e muita música tocada e cantada livremente pelas pessoas que lá estavam. 4

Os ensaios do começo de 2008 e as novas perspectivas para os arranjos

o **Diário XVIII:**

No dia 4 de janeiro, vindos de São Carlos, chego com Ilza e Tadeu, seu marido, a casa de Solange e Paulo onde somos recebidos com saudações e conversas pendentes sobre como foram as festas natalinas e as revelações de amigo secreto (eles me aguardavam com presentes das festividades de ano novo).

O grupo começa as atividades do ano de 2008 com um encontro relativamente típico: todos vão chegando com saudações e conversas animadas. Já em mente com algumas questões observo as ações que se seguem ao longo do ensaio. 1

É feito um aquecimento, por meio do apalpamento de partes do corpo (pescoço, ombros, braços, rosto...) e, em seguida, “um alongamento imitando um gato”, como sugeriu a regente. “Agora esticando os braços, flexionando e esticando os dedos” – essa imagem é facilmente entendida pelos presentes que logo fazem o exercício sugerido.

Na sequência, eles são conduzidos aos exercícios de Vocalize, primeiramente com o som de “trr” e depois com exercícios melódicos do “método” de Tânia Vaz (do grave para o agudo, cromaticamente, com fonemas silábicos, etc.).

A regente conduz a uma canção para findar o aquecimento e segue com o treinamento do arranjo de “Smile”, ensaiado desde outubro pelo grupo, mas interrompido pelas festas de final do ano. Toco a música, para que tenham uma ideia de como eu gostaria que ela soasse. Em seguida passo as vozes. 2

Em seguida, a regente promove uma roda de conversa para a tomada de decisões sobre a almejada gravação de um CD – como já foi mencionado nesse estudo, tratava-se de um ideal traçado desde a criação do “Entre Amigos”.

Já sabendo do assunto que ia ser tratado naquela ocasião, ajudei a recuperar a antiga lista de músicas desejadas pelo grupo: através de uma carta escrita para a Ilza e, originalmente, de listas manuscritas pelos integrantes, obtive a sequência completa partir das três listas elaboradas pelos integrantes no começo de 2006 e que chegaram às minhas mãos.

A discussão tinha como pauta a criação e escolha de um conceito endereçado ao CD, ponto que gerou muita discussão, ideias contrárias e alternativas, especialmente no que se referia às músicas sugeridas que não fossem brasileiras – como, por exemplo, quando alguém sugeriu “Over The Rainbow”.

Ao final da reunião, uma lista de músicas candidatas havia sido gerada. Foram escolhidas naquela ocasião: “É Tarde Ela Dorme” – no entanto com minha promessa de inserir no arranjo original um acompanhamento de piano; “Gente Humilde” – que mais tarde também faria o mesmo, mas aproveitando a elaboração vocal registrada numa partitura impressa por outrem, “Eu Sei que Vou Te Amar” (Jobim e Vinicius); “O Trenzinho do Caipira”; “Canção da América” (Milton Nascimento); “Romaria”; “Smile” e “Yesterday” – aproveitando as elaborações até então feitas para ambos os temas; “Correnteza” (Jobim) – aproveitando a partitura impressa de um belo arranjo de Paulo Jobim sobre a música de seu pai; e “Pela Luz dos Olhos Teus” (Jobim e Vinicius). A estratégia embrionária é que duas músicas fossem captadas em cada sessão de gravação. 3

o **Diário XIX:**

O encontro do dia 8 de janeiro também ocorreu na casa de Solange e Paulo. Após o aquecimento vocal, todos e todas do grupo ensaiaram Gente Humilde, até aquele momento por um arranjo simples e que não havia sido feito sob encomenda ao “Entre Amigos”.

Logo depois, o grupo ensaiou meu arranjo sobre “Yesterday”, mas com a perspectiva escolhida a mais de um ano antes pelos seus integrantes e pela regente, de que as vozes cantassem em uníssono. Porém, algo essencial se manteve, pois os naipes continuaram a manter a ideia de alternância entre eles para cantar a melodia principal e as progressões harmônicas originalmente idealizadas continuaram a ser tocadas ao piano. Desde então, meu entendimento sobre o grupo, no que tange ao seu desenvolvimento musical naquela fase de sua existência, passou a ser mais em torno da exploração dos timbres vocais e não tanto a exploração de alturas diferentes entoadas simultaneamente. Esse ainda era um momento em que esse tipo de parâmetro mostrava-se mais interessante aos vocalistas, uma vez que o consideraram como uma possibilidade de exploração mais viável e prazerosa.

Nessa ocasião, demonstro alguma modificação sobre o arranjo de “Smile”: mostro a nova versão ligeiramente modificada tocando os acordes no piano e passando as vozes, aproveitando a ideia que foi escolhida para a execução de “Yesterday”: a de um jogo de alternância entre os naipes. Em seguida, o grupo passa o arranjo de “É Tarde Ela Dorme”, que na ocasião ainda era cantado *à capela* (a não ser nas ocasiões em que as cordas da Camerata Vivace, da UFSCar, tocou, simplesmente dobrando as vozes cantadas).

Após o ensaio, os integrantes do grupo tiveram aquele momento costumeiro já de apresentações musicais, no formato mencionado anteriormente nesse estudo. No entanto, dessa vez eles e elas começam cantando juntos uma série de músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (“Eu Sei que Vou te Amar”, “A Luz dos Olhos Teus”...) todas acompanhadas pela Sueli que competentemente lê as partituras impressas para piano. Somente depois, Célia (uma das pessoas convidadas a tocar no terceiro Sarau do grupo, no final do ano anterior), toca no piano da sala duas de suas músicas, dentro do padrão de eventos ocorridos costumeiramente nos encontros do grupo. 1

○ **Diário XX:**

O encontro do dia 15 de janeiro, na residência de Solange e Paulo, ficou mais por conta de um jantar no pátio da casa. Nele, os integrantes do grupo tiveram a oportunidade de passar quase todo o tempo conversando sobre assuntos familiares, trocas de receitas (pois a ceia era resultado de um “ajunta-pratos”: cada pessoa trouxe uma prato preparado em sua casa) e música.

Nessa ocasião, João, marido da Fernanda (integrante do grupo) perguntou se eu sabia tocar “Por Causa de Você” de Tom Jobim e Dolores Duran. Não sabia de cor, mas coincidentemente estava com uma partitura da canção na mochila, o que me permitiu toca-la no piano que estava logo ao lado, a poucos metros da mesa. 1

○ **Diário XXI:**

No dia 22 de janeiro, o grupo recebe a visita de Glauber, professor da Licenciatura em Música da UFSCar. Ele traz consigo um tipo de percepção sobre a prática musical do grupo que foi muito útil para a melhoria de alguns de seus aspectos e para o empreendimento a que se submetia: o de gravar um CD.

No local costumeiro, o encontro do dia 29 de janeiro segue a sequência dos demais ensaios, visando o treinamento das músicas escolhidas para a referida gravação. São feitas algumas escolhas a respeito da produção do CD e alguns esclarecimentos foram feitos por Silvia (integrante incumbida dessa tarefa), no que concerne aos direitos autorais das músicas: após um exame geral da situação ela passou qual poderia ser a situação da gravação das músicas escolhidas mediante o ECAD. 1

○ **Diário XXII:**

No dia 9 de maio de 2008, depois de mais de dois anos de um sonho manifesto e em meio a uma grande expectativa (pois muitos estavam entusiasmados e outros temerosos na ocasião), o grupo entra num estúdio de Leme, o ProStudio, para gravar “Smile” e “Yesterday”. Porém, devido a um problema técnico, dos dois arranjos apenas o segundo é gravado naquele dia. Com a direção do Glauber e a regência da Ilza, procuro auxiliar o grupo cantando juntamente com os seus integrantes.

No final do mesmo mês, finalmente entrego o quinto arranjo ao grupo, sobre o tema “Gente Humilde”, de Chico Buarque, Vinicius de Moraes e Garoto. 1

APÊNDICE R – Mensagens (e-mails)

1. Mensagem escrita em 4/11/2006

Oi Ilza,

Eis as respostas para os itens (vê se consegui acertar):

- Farei o mais breve possível um novo arranjo para o "Yesterday".

- Lista das músicas solicitadas pelos integrantes do coral: Emoções (R. Carlos); Nossa Senhora (idem); Itapuã; Trocando em Miúdos; O Bêbado e a Equilibrista; Como uma Onda; O que é, o que é (Gonzaguinha); Bate Coração; Regra Três; De Volta para o meu Aconchego; Noite dos Mascarados ("Quem é Você..."); Tristeza do Jeca; Bolinha de Sabão; A banda; O Circo; Na direção do dia ("Vem morena, ouve comigo esta cantiga..."); Gente Humilde; Travessia; Esperando na Janela; Rancho das Flores; Taí; Romaria; Funiculi funiculá; Ciribiribim; Eu sei q Vou te Amar; Como é grande o meu Amor por Você; Riacho Fundo (OBS: acho que é Rancho Fundo); Máscara Negra; Emoções; Eu só quero um xodó; Águas de março; Se todos fossem = a vc; Para Viver um grande Amor; Deslizes; Anos Dourados; Pra não dizer q não falei de Flores; O Amanhã;; Manias; Bilhete; Imagine; Only You; Yesterday; Unforgettable; Dor de Cotovelo; El dia que mi quieras; Maluco Beleza; Domingo no Parque; Explode Coração; alguma da Rita Lee

Bom... a lista é, digamos... um pouquinho extensa. Aproveitando aquela conversa q tivemos uma vez, sobre arranjar o mais simples possível (no máximo para 2 vozes e às vezes em uníssono) e sobre um produto final que compreendesse o CD propriamente dito e um CD de "play-back", sugiro a seguinte forma de trabalho: vai escolhendo com eles nos ensaios e me passando coordenadas para os arranjos, tais como tonalidades, se esta ou aquela música é desejável ficar em uníssono ou a duas vozes, etc... Creio q os arranjos vão "carregar" mais na parte instrumental.

Um abraço,

Fred.

2. Mensagem escrita em 27/10/2007

Oi Ilza,

Aí está a parte que compreende o piano e as vozes, daquela maneira que tratamos ser mais apropriada para o grupo: em uníssono e deixando margem para escolhas de frases pelos naipes, com "perguntas-respostas" e etc.

Além da partitura (que tem letra na melodia), mandei também a letra do "Smile", com apenas os versos, para distribuir para os integrantes, pois acho que é até mais prático para o grupo do que a partitura: ela tem muita poluição visual de "enxame" de notas, além de letrinhas minúsculas, quase microscópicas.

Creio que esse arquivo do Word é, ao menos, uma opção à mais. No entanto, se achar melhor, posso facilmente extrair uma partitura com apenas a melodia e a letra, tendo caracteres maiores e compassos de espera além de indicações sobre o que acontece com o instrumental para ajudá-los na compreensão e na percepção do arranjo.

Pensei em te mandar também a grade completa (que já é a 4a versão), com a redução das cordas para uma partitura de um outro piano (ou teclado), mas não tem muito sentido que ela vá agora, visto que depois farei uma nova versão com as cordas escritas separadamente (por naipes: 1o e 2o violinos, cellos e baixo).

Pensando nessa junção da Sueli com a camerata, que tal pegar carona naquele meu arranjo do "Odeon" que havia mandado a vc noutra ocasião? Lembra-se? Aquele que havia feito para o Ad Libitum. Eu fiquei de refazê-la para apenas as cordas, mas pensando nessa possibilidade de tocar com a Sueli... A desvantagem é que não seria possível tocar em qualquer ocasião, pois depende da disponibilidade de um piano.

Até e um abraço.

Fred.

3. Mensagem escrita por Ilza em 10/01/2008:

Não sei se enviei o anexo que eu havia rascunhado da programação de 2008. Just in case, aqui vai. Um abraço

Grupo vocal "Entre Amigos"

Objetivos 2008:

- 1) Realizar 4 "saraus" nas seguintes datas:
 - a. Março 22
 - b. Junho 21
 - c. Outubro 20
 - d. Dezembro 20
- 2) Fazer apresentações a entidades beneficentes
 - a. Abrigo - Maio - 10
 - b. Lar Outubro 12
- 3) Produzir um CD/DVD
 - a. Até julho

Repertório: o repertório estará orientado a músicas brasileiras e outras cujo sentido encontre espaço na proposta do grupo: músicas "pra cima" que enfatizem o amor à vida, a felicidade e o encantamento da amizade. Além disso as músicas estarão condizentes com a capacidade vocal do grupo. Buscar-se-á fazer arranjos para duas vozes. Fred fará arranjos para as músicas selecionadas.

As músicas selecionadas para o repertório são: Sorri (Smile), Yesterday, Gente Humilde, A correnteza, É tarde ela dorme, Calix Bento, Amigo sincero, É tão lindo meu amor por você.

A produção do CD/DVD contará também com algumas músicas instrumentais com a participação de piano, sanfona, flauta, violoncelo, etc.

O estúdio para gravação do máster será definido após análise das alternativas (São Carlos e Leme – Faculdades Anhanguera, Rogério – Fábrica de Música)

Paulo visitou Rogério que colocou o estúdio à disposição.

4) Promover o lançamento do CD/DVD em evento a ser realizado em (Julho) um clube da cidade buscando levar um mínimo de 200 pessoas com pagamento de um valor importante por pessoa cuja arrecadação seja dirigida a uma entidade beneficente.

Direitos autorais: uma vez selecionadas as músicas, iremos enviar cartas aos detentores dos direitos autorais explicando a função do grupo, o caráter não comercial da produção do CD/DVD solicitando a isenção do pagamento dos direitos ou a minimização dos mesmos. Dra. Silvinha elaborará um rascunho da carta.

4. Mensagem escrita por Ilza em 23/01/2008:

Queridos amigos e colegas,

Estou escrevendo para ir formalizando o trabalho a ser desenvolvido em Leme. Fiquei muito feliz com a ida do Glauber e Carol a Leme porque acho que eles serão importantes para a concretização do trabalho do CD e com certeza trarão contribuições significativas para o meu trabalho com o grupo vocal e para o trabalho de doutorado do Fred.

Dessa forma, gostaria de agradecer Glauber e Carol pela visita de ontem, agradecer ao Fred por todo trabalho e ao Paulo pela dedicação para viabilizar o trabalho.

Bem, acho que tivermos muitos avanços ontem, especialmente considerando toda a conversa que tivemos no carro, no caminho de volta. Fred, espero que você tenha melhorado! Das próximas vezes a frente do carro será sempre sua.

Estou pensando que devemos ter metas pequenas a curto prazo para atingir as metas maiores para gravação do CD. Penso que esse será um processo muito rico para o coral porque trará avanços de qualidade no produto musical do grupo. Penso que será muito bom. Por outro lado sabemos que o trabalho será grande e por isso, gostaria de combinar algumas coisas para a próxima semana. Vejam o que acham da ideia.

1. Vou preparar um ensaio com técnicas vocais que possam melhorar fraseado, articulações e expressões.
2. O Fred pode utilizar o ensaio para definir as tonalidades com as quais as músicas serão cantadas e gravadas porque assim na outra semana os arranjos já estarão adaptados nas novas tonalidades.
3. Preparar a gravação do CD de ensaio o mais rápido possível para o que os participantes do grupo já possam começar os estudos em casa.
4. Deixar a música "É tarde é ela dorme" para um aprofundamento no ensaio porque me parece que ela já está na tonalidade correta para o grupo.

Peço que Glauber e Carol pensem em um orçamento para produção do CD e para o desenvolvimento do trabalho deles. Penso que podemos imaginar alguns pagamentos por tarefas, tais como: participar e desenvolver algo específico em ensaios, produzir material, auxiliar na gravação do CD de ensaio e depois nas funções específicas da gravação e produção do CD. Precisamos dessa estimativa de orçamento para ir atrás de patrocínio, não é Paulo.

O que vocês acham desse planejamento?

Um abraço

Ilza

5. Mensagem escrita por Paulo em 24/01/2008 (as 11h07min):

Ilza, vc já deve ter notado que eu sou uma pessoa que, pela minha vida profissional, fui treinado fortemente em "planejamento". A partir deste input e das definições de ordem "artística" que vcs estão fazendo, sim, necessitamos de detalhar o processo para atingir o fim. Tudo o que já passou serve de plataforma para nossos passos a seguir. O projeto e construção do Empire State Building levou em sua fase fase de planejamento e detalhamento do projeto 7 anos. A construção foi realizada em 13 meses!!! São 101 andares. A cada semana construíram 2 andares inteiros!!!! No centro de Manhattann. A estrutura é toda de aço. Enfim, o que quero salientar é que, definida uma meta, temos de detalhar os passos para chegar lá. Vamos ver como ficamos na próxima semana. Um beijo a todos.

6. Mensagem escrita por Ilza em 24/01/2008 (as 11h26min):

Prezado Paulo e Pessoal,

Você tem razão com relação ao planejamento. Nesse ponto acredito que a visita do Glauber foi estratégica.

Bem, conversamos na próxima terça, mas acho que seria importante já termos o planejamento do próximo ensaio, sempre com vistas a chegar no CD, o que implica um melhoramento musical do grupo.

Volto a colocar as metas para a próxima semana. Pode ser Fred?

1. Definir as tonalidades para os arranjos das músicas: Smile, Yesterday e Correnteza
2. Ensaiar "É tarde ela dorme" e checar se a tonalidade está adequada.
3. Preparar o CD de ensaio.

Um abraço

Ilza

7. Mensagem escrita por Ilza em 28/01/2008:

Oi Fred,

Acho que podemos nos concentrar na definição das tonalidades das músicas Smile, Yesterday e Correnteza.

Eu estarei ensaiando "é tarde ela dorme" e acho que você pode ajudar na percepção daquilo que é preciso fazer para melhorar a performance do grupo.

Para definição do que faremos para o CD, acho que devemos sentar eu, você e Carol.

Quanto ao orçamento, amanhã vou sentar com o Paulo para ver como faremos com relação à busca de patrocínio.

Gostaria de ir discutindo com você amanhã os outros itens:

01. Preparação dos materiais (definição do repertório, das tonalidades das músicas, definição dos instrumentos participantes, arranjos, confecção de partituras, CD de ensaio, autorizações sobre o uso das músicas - direitos autorais, pagamentos ao Ecad, papelada sobre registro do CD...).

1. Acho que estamos com o repertório mais ou menos definido. Penso que também temos a definição dos instrumentos: temos violino (pensando em Araceli ou Deiviti, violoncelo, flauta doce (soprano, contralto, tenor e baixo), clarinete (tenho o Pedro que toca com a gente e está sempre disponível e temos ainda o Max de Leme, que Paulo gostaria de ver incluído), em alguma música pode ser incluído um trompete porque temos o Lucas que poderá gravar também.

2. Tonalidades das músicas: definindo as tonalidades de Smile e Yesterday amanhã, acredito que teremos as tonalidades das outras músicas e ficará mais fácil pensar nos arranjos.
3. arranjos: você acha que os arranjos podem fazer parte da sua coleta de dados do doutorado? Isso faz sentido para você ou não?
4. Confeção das partituras: isso pode ser por minha conta. É só enviar os arranjos e eu imprimo e faço o xerox. É só isso, ou você acha que teremos que ter alguém para editar partituras para os seus arranjos?
5. Preparação do CD de ensaio. Quem poderá fazer isso? É fácil e pouco custoso para você fazer isso na sua casa, pelo menos no que diz respeito a um CD com as melodias tocadas em timbre de piano? Se isso for difícil para você, falo com Glauber para incluir nas funções dele.
6. Direitos autorais, pagamentos ao Ecad, papelada sobre o registro do CD, etc., eu acho que posso tentar fazer isso com Paulo.

02. Ensaios (preparação das vozes, trabalhos direcionados de percepção e de performance...).

Eu tenho feito os ensaios e vou solicitar à Jane que me dê algumas sugestões, mas acho que esse trabalho é meu, talvez também com sugestões suas e da Carol.

03. Arregimentação.

Estou entendendo que arregimentação é chamar os músicos e organizar as sessões de gravação e ensaios. Tenho feito isso com facilidade, com ajuda da Nelma e Paulo. Carol irá entrar para me ajudar a fazer isso com mais precisão.

04. Captação das vozes e instrumentos (duas ou três de cada vez).

Não estou entendendo porque a captação será de duas a três vozes de cada vez. Pelo que entendi do Glauber, o melhor será gravar o coral e o piano de uma só vez. Quanto aos instrumentos, gravamos com facilidade porque são poucos e acho que já temos prática em fazer isso com Glauber.

05. Mixagem (estúdio).

Eu estava entendendo que o Glauber é que faria a mixagem, com auxílio da Carol. Eles já fizeram isso juntos em vários CDs.

06. Masterização (na minha opinião, somente em estúdio especializado em São Paulo).

O Glauber e a Carol sempre fizeram a masterização dos nossos CDs no próprio estúdio da Federal, se não me engano. Mas vou conferir isso com Glauber porque acho que se tivermos muitas coisas extras isso poderá dificultar a elaboração do CD. Penso que precisamos considerar que o CD é apenas um registro de um trabalho amador, no qual as pessoas querem estar juntas através da música. Sei que esse CD não sairá da melhor qualidade possível, mas penso que será um bom registro daquilo que somos capazes de fazer com aquele grupo específico. Isso precisa estar registrado no encarte para que as pessoas entendam os limites e as possibilidades. Dessa forma, todos estarão contemplados, e a qualidade musical será preservada.

07. Confeção da capa (com os devidos créditos e com a arte das capas e encarte).

Eu farei isso com ajuda da Solange, da Rita e da Silvia que escrevem muito bem. Contamos com a arte da Solange, as fotos dos conhecidos do Paulo, correção da Rita.

08. Prensagem.

Penso que podemos fazer isso aqui em São Carlos mesmo, dentro dos nossos limites e possibilidades.

09. Preparação para apresentação de lançamento do CD que, no caso, pode ser um Sarau...

A preparação para apresentação e lançamento do CD eu farei junto com o coral, como já tenho feito todos os outros. Quanto ao evento, eu e Paulo já pensamos que será um pequeno sarau com convidados especiais.

10. Divulgação e apresentação.

O próprio grupo Entre Amigos se encarregará disso.

Itens para orçamento: vou discutir esses itens com Paulo, Glauber e Carol. Glauber e Carol já me indicaram e deram liberdade para negociação do orçamento que diz respeito a eles.

01. Produção, Arranjos e Direção

02. Músicos (quando contratados para o trabalho)

Não teremos músicos contratados, teremos alguns amigos que já toparam fazer a gravação por conta da participação no CD.

03. Captação e Mixagem

04. Masterização

05. Prensagem

06. Ecad

07. Documentações e registros

Bem Fred, já guardei esses itens em um arquivo e vou levá-los amanhã para conversar com você e Paulo. Podemos então deixar certo que iremos tentar definir as tonalidades das músicas?

Um abraço e até amanhã.

Ilza

8. Escrita no dia 30/01/2008

Olá pessoal,

Também considero que tivemos um dia bem proveitoso com importantes avanços no trabalho. Fico muito grato ao Glauber pelas observações e ideias, o que me trouxe perspectivas claras sobre a gravação e sobre o desempenho do coral, especialmente objetivado na gravação.

Quanto a funções, só não entendi o que exatamente cada um fará no CD e se haverá mais alguma coisa que eu faça além de arranjar as músicas: por acaso acompanharei as captações ou participarei nas mixagens? Caberá a mim alguma função de auxílio na direção ou na produção?

Não faço questão por nada, a não ser naquilo que eu for mais útil. Mesmo assim gostaria, se possível, saber isso de antemão. Assim poderei me preparar e me organizar melhor. E se por acaso for somente arranjar, com certeza é porque as outras áreas estarão bem supridas e me concentrarei ainda mais na função de arranjador.

Ilza, já me recobrei e voltei a minha cor normal. Obrigado pela gentileza de me dispor o banco da frente Ilza.

Paulo, Ilza, Carol e Glauber,

Abraços a vocês!

Fred.

APÊNDICE S – Lista de músicas cantadas pelo grupo no período de janeiro de 2006 a maio de 2008¹⁹⁵

CANÇÃO	OBSERVAÇÕES ¹⁹⁶	COMPOSITOR	ARRANJADOR(A)
Abra a Roda	Cultura popular brasileira		Ilza e Carol Joly
Arararuna			Marcus Rocha Feitosa
Arroz com Leche	Folclore argentino		
Calix Bento		Milton Nascimento e Fernando Brant	M. C. Aguillar e Coelho de Moraes
Canto de um Povo de um Lugar		Caetano Veloso	
Correnteza		Tom Jobim	
Dona Nobis Pacem	Cânone		
É tarde ela dorme	Cultura popular brasileira (MA)		Fred S. Cavalcante
Eu Sei que Vou Te Amar		Tom Jobim e Vinicius de Moraes	
Feliz Natal		H. Villa-Lobos	
Gente Humilde			
Maracangalha	Solos de Rita e Fernanda	Dorival Caymi	
Noite Feliz			
Oh, When the saints go marchin' in	Folclore estadunidense		Edu Fernandes
Periquito Maracanã	Cultura popular brasileira (RN)		Fred S. Cavalcante
Samba Lê-Lê	Cultura popular brasileira (RJ)		
Smile		C. Chaplin	Fred S. Cavalcante
Tocam sinos			Emerson Batagini
Trenzinho Caipira	Poema de Ferreira Gullar	H. Villa-Lobos	Roberto Anzai
Tum dum...	Criação sobre uma Parlenda brasileira	Carlos Kater	
Yesterday		John Lennon e Paul McCartney	Fred S. Cavalcante

¹⁹⁵ Listadas a partir dos trechos de Diários de Campo: *DC I – 4, DC IX – 1, DC X – 1, DC XIV – 7, DC XVIII – 3 e DC XIII – 4.*

¹⁹⁶ Observações relativas à procedência, forma, tratamento de performance...

ANEXOS¹⁹⁷

ANEXO A – Arranjos para coral de “Abra a roda”

ANEXO B – Arranjos para coral de “Arararuna”

ANEXO C – Arranjos para coral de “Arroz com Leche”

ANEXO D – Arranjos para coral de “Calix Bento”

ANEXO E – Arranjos para coral de “Dona Nobis Pacem”

ANEXO F – Arranjos para coral de “Feliz Natal”

ANEXO G – Arranjos para coral de “Oh, When the saints go marchin’ in”

ANEXO H – Arranjos para coral de “Tocam sinos”

ANEXO I – Arranjos para coral de “Trenzinho Caipira”

ANEXO J – Arranjos para coral de “Tum dum...”

¹⁹⁷ Todas as partituras acima são de músicas utilizadas no trabalho do grupo vocal “Entre Amigos” e foram escolhidas pela sua regente ao longo do período de coleta de dados. Nenhum dos arranjos e composições é de autoria do pesquisador.

ANEXO A – Arranjos para coral de “Abra a roda”

Abra a roda

Cultura popular
Arr. Ilza e Carol Joly
G#dim

Voz fem. 1
A - braa ro-da tin-do - le - lê A braa ro-da tin-do - la -

Voz fem. 2
tin-do-lê-lê

Voz masc.
Tin - do - - lê lê Tin - do - lá -

Guitar
lá Abraa ro-da tin-do - lê - lê oi tin-do - lê - lê oi tin - do - lá - lá
tin-do-lá-lá Ro - da Ro - da Tin - do - lá - lá
lá Ro - da ro - da tin - do - lá - lá

Am G D G

It can be sung by two or three voices or with choir of flutes.
 Para coro de flautas, violão e percussão livre.

ANEXO B – Arranjos para coral de “Arararuna”

ARARUNA

ARR: Marcus Rocha Feitosa

eu te-nhoum pás - sa - ro pre-toa ra ru na que vei - o lá de na

5 tal a - ra - ru - na eu xô! xô! xô! a - ra - ru - na xô! xô!

9 xô! a - ra - ru - na xô! xô! xô! a - ra - ru - na não deixa nin guemte pe

13 1. - gar a - ra - ru - na 2. gar a - ra - ru - na eu gar a - ra - ru - na

ANEXO C – Arranjos para coral de “Arroz com Leche”

Arroz com Leche

Folclore Argentino

F

Ten - gou - ma - mu - ñe - ca ves - ti
 La sa - quea - pas - siar y se me

Ar - roz con - le - che me
 Vo - soy la viu - vi - ta du

Gm

da - dea - zul con su ves - ti -
 res - fri - ó la pu seen la

que - ro ca del - sar com u - ma se - ño
 bar - rio del rey me quie - ro ca -

C Gm C F

di - ti y su ca - ma uni mu - cho - ma dor - su
 sar - ta y da no ca se - pi con - tal
 sar y da no ca se - pi con - tal
 sar y da no ca se - pi con - tal

ANEXO D – Arranjos para coral de “Calix Bento”

CALIX BENTO

Arr.: M. C. Aguilfar
Coelho De Morais

Nascimento e Brant

sop

alt

T/B

La La

La La

6

Ó Deus

On-de

11

sal-veos o - ra - tó - rio. Ó Deus sal-veo o - ra - tó - rio on - de Deus fez a mo-

mo- rao Cá-lix Bento, on- de mo- rao Cá-lix Ben- to e a hóstia con- sa-

16

ra- daoi ai meu Deus! On- de Deus fez a mo - ra- daoi ah!

gra- daoi ai meu Deus e a hóstia consa- gra- daoi ah

De Jessé nasceu a vara (bis), da vara nas eu a flor, oiá meu Deus (bis)
E da flor nasceu Maria (bis), de Maria o Salvador, oiá meu Deus (bis)

NovaMente97

ANEXO E – Arranjos para coral de “Dona Nobis Pacem”

DONA NOBIS PACEM
Cânone

1

Do - na no - bi pa - cem pa cem

Do - na no - bis pa - - cem.

2

Do - na no - bi pa - cem

Do - na no - bis pa - - cem.

3

Do - na no - bis pa - cem

Do - na no - bi pa - - cem.

ANEXO F – Arranjos para coral de “Feliz Natal”

Feliz Natal

H. Villa Lobos

Viola

S e T

C e B

Fe - liz na - tal, é o que nós de - se - ja - mos a to - da a

Fe - liz na - tal, é o que nós de - se - ja - mos a to - da a

3

gen - te de bo - a von - ta - de. Fe - liz na -

gen - te de bo - a von - ta - de. Fe - liz na -

5

tal pa - ra o ri - co e pa - ra o po - bre. Na - tal de

tal pa - ra o ri - co e pa - ra o po - bre. Na - tal de

7

fê, na - tal de paz e de bon - da - de.

fê, na - tal de paz e de bon - da - de.

COPYRIGHT®
Direitos Reservados

ANEXO G – Arranjos para coral de “Oh, When the saints go marchin’ in”

Oh, when the saints go marchin' in

arr: Edu Fernandes folk song

Soprano
 Oh when the saints go mar-chin' in oh, when the
 be-gin to shine

Contralto
 Oh when the saints go mar-chin' in
 be-gin to shine

Vz. Masc.
 when the saints mar chin' in
 be-gin to shine

4
 saints go mar - chin' in I want to be a - mong that
 be - gin to shine

saints go mar - chin' in I want to be a - mong that
 be - gin to shine

saints go mar - chin' in, go mar - chin' in be a - mong that
 be - gin to shine, be - gin to shine

7
 num - ber oh, when the saints go mar - chin' in oh, when the
 be - gin to shine

num - ber oh, when the saints go mar - chin' in
 be - gin to shine

num - ber when the saints go mar - chin' in
 be - gin to shine

ANEXO H – Arranjos para coral de “Tocam sinos”

Tocam Sinos

Arr. Emerson Batagini

The musical score is arranged in four systems. The first system features Soprano and Contralto vocal parts with lyrics: "Ho-jea noi te é be-la Juntos eu e - la va mosa ca pe la fe li zes a can tar". The second system continues the vocal parts with lyrics: "Ao so ar o si - no si - no pe que ni no vai o Deus me - ni - no nos a -ben - ço - ar". The third system includes piano accompaniment (piano and bass) and vocal parts with lyrics: "To cam si nos pe que ni nos si nos de Be lem Já nasceu o Deus me ni no pa ra o nos so bem". The fourth system continues the piano accompaniment and vocal parts with lyrics: "Paz na ter ra pe de o si no a legre a to car a ben coe ó Deus me ni no es te nos so lar". The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a 4/4 time signature.

ANEXO I – Arranjos para coral de “Trenzinho Caipira”

L12

Trenzinho Caipira

H. Villa-Lobos
poema de Ferreira Gullar
arr. Roberto Anzai (fev/96)

1

sopr. Lá vai o trem com'o me - ni - no lá vai a vi -

contr. Lá vai, vai o trem me ni no c'o trem... Trem, lá vai a vi - da

cles Vai me ni - no c'o trem... Trem, lá vai a

7

da'a ro - dar. Lá vai ci - ran - da'c des - ti - no.

a ro - dar, a ro - dar. Lá vai ci - ran - da'c des - ti - no.

ro - dar. Lá vai ci - ran - da c o des - ti - no c'o des -

13

Ci - da - de, noi - te's gi - rar. (Uh)

Ci - da - de, noi - te's gi - rar. (Uh)

ti - no. Ci - da - de, noi - te's gi - rar, a gi - rar. Lá vai o trem

19

pro di - a em con - tar.

pro di - a no - vo'em con - tar.

sem des - ti - no pro di - a no - vo'em con - tar.

Trenzinho Caipira (2)

21

25

Cor - ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra vai
Cor - ren - do vai... Ter - ra, vai... Ser - ra vai
Cor - ren do vai... Ter - ra, vai... Ser ra vai

31

pe - lo mar... Can - tan do pe - la ser - ra do lu - ar...
pe - lo mar... Can - tar... lu - ar...
pe lo mar... Can - tar... lu - ar...

37

Cor - ren - do en - tre as es - tre - las a vo - ar...
Cor - ren - do a vo - ar...
Cor - ren do a vo ar...

41

No ar... No ar...
No ar... No ar...
No ar... No ar...

"Tum dum..."

1

Criacao C.Kater
sobre uma Parlenda brasileira

The musical score is written on a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of six lines of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Tum dum Ja - cu - tin - ga la - ia bis - ca - tun - ga ga - ri - be - ra bis - ca - tun - ga tin - ga U - e - se - ri - be - ri ba - ia bis - ca - tun - ga ga - ri - be - ra bis - ca - tun - ga Min - ga Tum dum". The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line at the end of the sixth line.

Tum dum Ja - cu - tin - ga la

4 - ia bis - ca - tun - ga ga - ri - be - ra bis - ca -

7 tun - ga tin - ga U -

10 e - se - ri - be - ri ba - ia bis - ca -

13 tun - ga ga - ri - be - ra bis - ca - tun - ga Min

16 - ga Tum dum

