

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA**

CRISTIANE FERRONATO

**JOVENS QUE CANTAM EM BANDO: UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR E
CONTEMPORÂNEA DE CANTO CORAL EM CAXIAS DO SUL**

CAXIAS DO SUL

2020

CRISTIANE FERRONATO

**JOVENS QUE CANTAM EM BANDO: UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR E
CONTEMPORÂNEA DE CANTO CORAL EM CAXIAS DO SUL**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em História, apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Caxias do Sul (Mestrado Profissional). Área de concentração: Ensino de História: Fontes e Linguagens. Linha de pesquisa: Linguagens e Cultura no Ensino de História.

Orientadora Profa.: Dra. Eliana Gasparini Xerri

CAXIAS DO SUL

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS – Processamento Técnico

F396j Ferronato, Cristiane

Jovens que cantam em bando: uma prática interdisciplinar e contemporânea de canto coral em Caxias do Sul / Cristiane Ferronato. – 2020.

198 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

Orientação: Eliana Gasparini Xerri.

1. História – Estudo e ensino. 2. Canto coral infanto-juvenil. 3. Canto coral – Caxias do Sul. 1. Xerri, Eliana Gasparini, orient. II. Título.

CDU 2 ed.: 37.016:94

JOVENS QUE CANTAM EM BANDO: UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR E CONTEMPORÂNEA DE CANTO CORAL EM CAXIAS DO SUL

Cristiane Ferronato

Trabalho de Conclusão de Mestrado submetido à Banca Examinadora pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração: Ensino de História: Fontes e Linguagens. Linha de Pesquisa: Linguagens e Cultura no Ensino de História.

Caxias do Sul, 13 de março de 2020.

Banca Examinadora:

Dra. Eliana Gasparini Xerri
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Katani Maria Monteiro Ruffato
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maristela de Oliveira Mosca
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dra. Patrícia Soares Santos Costa
Colégio São Vicente de Paulo/RJ

AGRADECIMENTOS

Eliana Xerri, ma chérie! Gratidão pelo companheirismo e pela paciência nos meus momentos de desorientação com a vida, mas, principalmente, obrigada pela confiança depositada em mim para realizar (e driblar) tantas polifonias concomitantemente desafiadoras nessa vida. Também à Cássia Gianni, pela prontidão e precisão cirúrgica da revisão do texto.

Às inspiradoras Katani Monteiro, Maristela Mosca e Patrícia Costa, por toparem voar comigo na leitura de meus artistamentos.

Aos meus pais, por serem um oásis de apoio incondicional, e por me lembrarem, desde sempre, que eu sou intrépida e mandona. Assim cresci e obedeci! Virei regente. Acima de tudo, obrigada pelo arejamento, força e amor.

Alex Ferronato, obrigada por ser meu primeiro sinal de Wi-Fi na vida, minha conexão mental, cósmica e espiritual com uma existência menos ordinária.

Ao meu querido parceiro musical e amigo, Alexandre Fritzen da Rocha, por me ensinar sempre que afinação vai muito além de tocar bem. Obrigada por fazer de mim uma pessoa “mais qualificada” durante o desenvolvimento desta pesquisa, e por todas as contribuições na construção do *Contrapontos*. Gratidão eterna também pelo valioso presente que foi a trilha sonora do documentário. Evoé! Xandi fortaleza! A. F. Rocha!

Lauren Fogaça e João Vargas! Que sorte a minha! Que presente COJmico tê-los juntos nesta vida (eu ia escrever trabalho, mas é vida mesmo!). Obrigada por artistar tão lindamente o documentário, com tanto carinho, delicadeza, aderência epidérmica.

Eto Aver! É tu, Ever! Quero seguir aprendendo contigo a dar passos firmes, convictos, certos e ao mesmo tempo leves. És o arquiteto mais afinado que eu conheço!

A ti, Fábio Schmidt, agradeço em especial pela perseverança, confiança, carinho e leveza brincante e profissional com que atuas como produtor cultural. És, na verdade, um produtor de vida pra todos que têm a sorte de estar ao teu lado. Festival Corearte, obrigada pela herança!

A Lucia Passos, “maga” da técnica vocal e da vida, por ensinar que afinar vai muito além de cantar, e por conduzir coletivos vocais sempre com tanta inteireza e amor. És inspiração!

Ricardo Alvarenga, meu amigo-colega-amante-arteiro do corpo-Arte, obrigada por me lembrar sempre que a vida é um filme e que, a cada passo, nossa existência pode ser redimensionada, pervertida, descaretizada e reinventada amorosamente.

Teco Galati, transcriador de arranjos e de identidades possíveis nesse devir-coral, sem teu engajamento, curadoria, sensibilidade e eficiência, nada disso teria se tornado o que é.

A Julia Webber, por me lembrar que a gente é o que a gente veste, e que o que a gente veste pode ser reinventado a todo momento, numa transmutação extraordinária.

A todos os profissionais e amigos que fizeram e/ou fazem parte da concepção do *Contrapontos* (e que eu ainda não citei aqui), e que contribuíram diretamente também para esta pesquisa de mestrado: Maurício Concatto, Paula Lix, Vinicius Santos Rocha, Pepe Pessoa, Paula Suzuki, Natália Borges Polesso e Cristian Beltrán, que fez registros cruciais de ensaios e de processos durante o ano de 2017 para esta pesquisa. Agradeço também a todos que contribuíram ou contribuem ativamente para perpetuar as histórias “COJmicas”: Sandra Kuwer, Daniel Vagas, Beto Herrera, Daniela Cavalcanti, Lenna Bahule, Carlinhos Santos, Karine Silva, Marina Mendo, Caroline Piccoli, Brenda Baratieri e Vinicius Agliardi.

Aos amigos que ajudaram a constituir o Coro Juvenil do Moinho: Orisa S. Bianchin, Rosa Gianni, Renato Filippini, Florencia Nieto, Cristina Nora Calcagnotto, equipe do Teatro Moinho da Estação e da UCS.

Agradeço em especial aos cantores e cantoras Alice, Brenda, Carol Pi., Clara, Deise, Emerson, Felipe, Marotto, Gui, João, Luizinha, Marina M., Paulo, Simone, Sofia, Tayná e Tamyres, pela contribuição extra com o envio das respostas do questionário desta pesquisa.

Vitor Manzke, Patrícia Porto e Xandi (de novo), estimados colegas do Curso de Música da UCS, sem vocês eu não teria dado conta, não! Ninguém solta a mão de ninguém.

Agradeço a todos os cantores e cantoras do Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis (1999-2013), às Meninas Cantoras de Nova Petrópolis (2010-2017), ao Coro Infantil e Infanto-Juvenil do Colégio La Salle Caxias, (2007-2013), e ao Grupo Zingado. Também a todos os alunos das escolas e projetos onde atuei como professora de música, desde 1997, e também do Curso e Licenciatura em Música da UCS, por tantos ensinamentos constituintes de minhas identidades mutantes em busca de uma “didática-artista”.

Aos meus colegas cantores do CORUCS e do Coro Cênico Eco Dei Monti, que ajudaram a me constituir e a afinar caminhos.

À Cibele Tedesco, por ser engenheira-brincante de uma ponte que mudou minha vida, me levando até o grande artistador de histórias, Renato Filippini. Tudo começou aí.

Por fim, mas que na verdade é o começo, agradeço a todos os cantores que fizeram ou fazem parte do Coro Juvenil do Moinho/UCS, pela confiança, inteireza, parceria, amor, paciência, respeito, eficiência, entrega. Vocês são e sempre foram os protagonistas desta história.

*Há um cio vegetal
na voz do artista.
Ele vai ter que envesgar
seu idioma ao ponto de
alcançar o murmúrio das águas
nas folhas das árvores.
Não terá mais o condão
de refletir sobre as coisas.
Mas terá o condão de sê-las.*

Manoel de Barros

RESUMO

Nesta dissertação, analiso, a partir da observação de uma prática coral juvenil contemporânea, se a Arte pode se constituir como ferramenta reflexiva e interdisciplinar na Educação e, em especial, para a ampliação da consciência histórica, potencializando uma existência cidadã. Na busca por respostas, investigo os processos de composição, conceituação e execução do espetáculo Contrapontos pelo o Coro Juvenil do Moinho/UCS, além do contexto histórico sob o qual o projeto foi concebido, e sua relevância. A Arte, a Educação e especialmente a prática vocal coletiva são discutidas aqui como um devir para o desenvolvimento humano, tendo em vista uma vivência contemporânea e interdisciplinar de canto coral juvenil, conectada a uma formação multifacetada em *artistamentos*, dialogando com possibilidades de *transcrições*. Busco a comprovação dessas premissas a partir da análise de relatos dos cantores e de depoimentos de profissionais participantes do espetáculo, registros que também originaram a criação do documentário “Moinhos Artistadores de Histórias”, produto desta pesquisa. Costurando sentidos entre teorias de diversos autores que fundamentam este trabalho, como Gilles Deleuze e Felix Guattari, Ernani Maletta, Roberto Crema, Sandra Mara Corazza, Murray Schafer, Howard Gardner, José D’Assumpção Barros e Jörn Rüsen, apresento alguns conceitos como: rizoma polifônico, afinção de si, normose e consciência histórica, tecendo ideias que poderão servir de aporte e inspiração para profissionais de distintas áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Ensino de História. Coro Juvenil. Artistamentos. Vídeo-documentário. Rizoma Polifônico.

ABSTRACT

Based on my observation of a contemporary youth choir practice I analyse in this dissertation whether Art may constitute itself as a reflexive and interdisciplinary tool in Education and, in particular, for the expansion of historical awareness, potentializing a citizenly existence. In the search for answers I investigate the processes of composition, conceptualization and execution of the “Contrapontos” performance by the Moinho UCS Youth Choir, beyond the relevance of the historical context under which it was conceived. Art, Education and collective vocal practice, particularly, are discussed here as the development of the human on becoming in view of a contemporary and interdisciplinary experience of youth choir singing connected to a multifaceted formation in artistry, dialoguing with possibilities of transcreations. I seek to prove these premises from the analysis of the singers' reports and from the testimonies of professionals participating in the performance, which also resulted in the product of this research, the documentary “Stories Artisting Mills”. Sewing meanings among theories from different authors, such as Gilles Deleuze and Felix Guattari, Ernani Maletta, Roberto Crema, Sandra Mara Corazza, Murray Schafer, Howard Gardner, José D’Assumpção Barros and Jörn Rüsen, who support this work, I present some concepts like: polyphonic rhizome, self-tuning, normosis and historical awareness, weaving ideas that may serve as input and inspiration for professionals from different areas of knowledge.

Keywords: *History Teaching. Youth Choir. Artistry. Documentary Video. Polyphonic Rhizome.*



Paula Lix, 2018



**CORO JUVENIL
DO MOINHO - UCS**
UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Partitura rizomática.....	31
Figura 2 - Representação de rizoma	32
Figura 3 - Exemplos de frases para audição e reconhecimento da tessitura vocal	53
Figura 4 - Perguntas e respostas: exercício de audição vocal.....	54
Figura 5 - Pílula vermelha da Matrix.....	59
Figura 6 - Cojmo: elenco 2019	80
Figura 7 - Cojmo: elenco 2018	81
Figura 8 - Cojmo: elenco 2017	81
Figura 9 - Cojmo: elenco 2016 – Espetáculo Tanto Mar	82
Figura 10 - Cojmo: elenco 2014 e 2015	82
Figura 11 - Cena da música "Oração ao tempo"	84
Figura 12 - Registros de ensaios 1	85
Figura 13 - Registros de ensaios 2.....	85
Figura 14 - Registros de ensaios 3.....	86
Figura 15 - Contrapontos Ano 1	91
Figura 16 - Contrapontos Ano 2	91
Figura 17 - Contrapontos Ano 3.....	91
Figura 18 - Arte Gráfica-Capa de evento no Facebook.....	92
Figura 19 - Parte interna do programa impresso: ficha técnica 2017	93
Figura 20 - Parte interna do programa impresso: ficha técnica 2018.....	94
Figura 21 - Retiro de imersão artística	95
Figura 22 - Retiro de imersão artística 2	96
Figura 23 - Oficina com Teco Galati.....	97
Figura 24 - Repertório do espetáculo Contrapontos 2018.....	98
Figura 25 - Reticências	99
Figura 26 - Não recomendado	101
Figura 27 - Lenda: closes.....	101
Figura 28 - Triste, louca ou má.....	101
Figura 29 - Tô.....	102
Figura 30 - Canto de Caça dos Mebêngôkre	102
Figura 31 - Diaiporum Avanhacá	103
Figura 32 - Asa branca.....	103
Figura 33 - Xangô Houénou	104
Figura 34 - Ame.....	105
Figura 35 - Oração ao tempo	106
Figura 36 - Saco cheio	107
Figura 37 - Fatou yo	107
Figura 38 - Partituras : recorte.....	109
Figura 39 - Ensaio de repertório	110
Figura 40 - Set instrumental e instrumentistas	111
Figura 41 - Oficinas de percepção harmônica e rítmica.....	111

Figura 42 - Oficina de orientação vocal e vocalize	113
Figura 43 - Julia Webber e seus croquis.....	114
Figura 44 - Oficina de customização de figurinos, 2017.....	115
Figura 45 - Oficina de customização de figurinos, 2017 e 2018.....	115
Figura 46 - Elenco 2017 após oficinas de figurinos e maquiagem.....	116
Figura 47 - Figurinos em cena.....	117
Figura 48 - Cartaz Contrapontos 2018	118
Figura 49 - Arte gráfica: travesti	119
Figura 50 - Arte gráfica: caras e bocas	119
Figura 51 - Arte Gráfica: programa 2018, frente e verso	120
Figura 52 - Portraits.....	121
Figura 53 - Cenário: antes e depois	122
Figura 54 - Cenário e iluminação	122
Figura 55 - Cena: Saco cheio.....	123
Figura 56 - Oficina de consciência de si e cênica.....	124
Figura 57 - Oficina de consciência de si e cênica 2.....	126
Figura 58 - Oficina de consciência de si e cênica 3.....	127
Figura 59 - Cena: Saco Cheio 2.....	128
Figura 60 - Círculo mágico	128

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tópico 1: Quem é o COJmo?	134
Quadro 2 - Tópico 2: Contrapontos para e no COJmo	135
Quadro 3 - Tópico 3: Contrapontos, em uma frase	136
Quadro 4 - Tópico 4: Influência do Contrapontos na vida e nas relações com o mundo.....	137
Quadro 5 - Tópico 5: Repertório	139
Quadro 6 - Tópico 6: Consciência de corporal e de si.....	140
Quadro 7 - Tópico 7: Figurino.....	141
Quadro 8 - Tópico 8: Consciência vocal	143
Quadro 9 - Tópico 9: Processos de ensaio.....	143

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - A importância do coletivo	146
Tabela 2 - A importância da Arte	146
Tabela 3 - A importância da conscientização cidadã	147

LISTA DE SIGLAS

ABRAORFF	Associação Orff-Schulwerk do Brasil
CEP	Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul
COJmo	Coro Juvenil do Moinho/UCS
COMIC	Comissão Municipal de Incentivo à Cultura
LIC	Lei de Incentivo à Cultura
RAMA	The Royal Academy of Music
TALE	Termo de Assentimento Livre e Esclarecido
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TME	Teatro Moinho da Estação
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRN	Universidade do Rio Grande do Norte
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNESP	Universidade do Estado de São Paulo
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
VOPA	Voice Painting

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 RIZOMA POLIFÔNICO	29
2.1 ARTE/EDUCAÇÃO	36
2.1.1 Música vocal coletiva.....	38
2.1.2 Comunicação e representação; sensibilidade e movimento	42
2.2 ARTISTANDO A ARTE	48
2.3 AFINAÇÃO DE SI.....	53
2.3.1 Normose – a patologia da normalidade	57
2.3.2 A Arte e a consciência histórica.....	64
2.3.3 Artistando a História.....	70
2.3.4 Interdisciplinaridade – uma atitude polifônica	76
3 CORO JUVENIL DO MOINHO/UCS.....	80
3.1 CONTRAPONTO – O PROJETO	92
3.1.1 Contrapontos: aspectos musicais	96
3.1.2 Contrapontos: aspectos visuais	114
3.1.3 Contrapontos: consciência de si	123
3.1.4 Contrapontos: reverberações	129
3.2 DOCUMENTÁRIO: MOINHOS ARTISTADORES DE HISTÓRIAS	148
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICES	158
APÊNDICE A – TLCE	158
APÊNDICE B – TALE.....	160
APÊNDICE C – TERMO DE LIBERAÇÃO DE IMAGEM (MAIORES)	162
APÊNDICE D – TERMO DE LIBERAÇÃO DE IMAGEM (MENORES).....	163
APÊNDICE E – MODELO DO QUESTIONÁRIO.....	164
ANEXOS	166
ANEXO A – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP/UCS.....	166
ANEXO B – APROVAÇÃO DO PROJETO CONTRAPONTO-2017	170
ANEXO C – APROVAÇÃO DO PROJETO CONTRAPONTO-2018.....	171
ANEXO D – RELATOS: SAULO, TAMYRES, DEZ. 2017	172
ANEXO E – RELATO CAROLINE PICCOLI, DEZ. 2017	173
ANEXO F – MOSAICO DE RELATOS VIRTUAIS	174
ANEXO G – POSTAGENS DE S. ALVES, MÃE DA CANTORA TAMYRES.....	175
ANEXO H – POSTAGEM DE G. HOLSTEIN, MÃE DA CANTORA LUIZA	176

ANEXO I – POSTAGEM DE MARTA GUERRA SFREDDO E VOLNEI CANONICA (PLATEIA)	177
ANEXO J – TÓPICOS DE 1 A 9: SELEÇÃO COMPLETA DAS RESPOSTAS DOS CANTORES.....	178
ANEXO K – QUESTIONÁRIOS ORIGINAIS NA ÍNTEGRA: EXEMPLOS.....	188

1 INTRODUÇÃO

“Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade, que é o entendimento do corpo; E o da inteligência, que é o entendimento do espírito . Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender, mas para incorporar Entender é parede; Procure ser árvore”.

Manoel de Barros

Buscando caminhos não só para compreender, mas para incorporar poesias, furei paredes, movi afetos e encontrei mais do que a possibilidade de ser árvore. Descobri o rizoma. Tal qual a aliança derivada da fusão de orquídeas e vespas, devires rizomáticos movidos por coletivos de pessoas que cantam em bando acionaram mapas de desvios, de expansões e conquistas, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga encenadas sobre um platô. “Um rizoma é feito de platôs. Platôs estão sempre no meio, eles não têm um início nem fim” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33).

Chamamos de “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. Escrevemos este livro como um rizoma. Compusemo-lo em platôs. Demos a ele uma forma circular, mas isto foi feito para rir [...] Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação a qualquer outro. [...] Um livro rizoma, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado. Nunca fazer raiz, nem plantar, se bem que seja difícil não recair em velhos procedimentos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33-34).

Movida por esse tipo sensações e por essas perspectivas, iniciei uma análise estrutural do meu trabalho com o Coro Juvenil do Moinho/UCS e, mais especificamente, sobre a montagem do espetáculo *Contrapontos*. A partir de inquietações, de investigações e de conexões com diversas e distintas vozes, e entre diferentes áreas do saber humano, surgiu a indagação: seria a Arte, particularmente o canto coral juvenil, capaz de se constituir como uma ferramenta reflexiva e interdisciplinar na Educação e, em especial, para a ampliação da consciência histórica, visando potencializar uma existência cidadã? Essa é a questão central que orienta esta pesquisa de mestrado, através de um olhar inspirado pelas relações com os campos do saber da Arte/Música, Pedagogia, Psicologia e, mais recentemente, da História. A potencialização da existência, por sua vez, abrange diálogos também com a Filosofia: “a realidade, como um todo, é um devir de produção e criação. [...] Existir é a capacidade de afetar e ser afetado, é agir no mundo” (TRINDADE, 2014).

Tal questionamento nasceu atrelado, também, à minha trajetória e a vivências práticas na área da Arte/Educação e do canto coral. A relação pessoal com o tema de estudos desta pesquisa é descrita, como experiência, também por Costa (2009, p.1) em sua dissertação de mestrado “Coro Juvenil: uma abordagem diferenciada”. A autora assim justificou a escolha de sua narrativa:

Na busca por material que atendesse a necessidade de aprofundamento dos assuntos inerentes ao coro juvenil, não foram encontradas muitas pesquisas específicas, tornando a presente dissertação permeada de questões e constatações baseadas em minha experiência prática. Por conseguinte, embora não muito aceito no meio acadêmico, utilizarei a primeira pessoa do singular nos assuntos considerados como relato de experiência (COSTA, 2009, p.1).

Atualmente, 11 anos depois da pesquisa de Costa, ainda é muito escassa a realização de trabalhos acadêmicos sobre canto coral juvenil no Brasil, bem como a existência de bibliografia sobre o assunto. Tal como a autora, então, utilizarei uma narrativa em primeira pessoa do singular, por igualmente conduzir uma pesquisa baseada em uma produção pessoal. Outra justificativa para essa escolha é o argumento de Nóvoa (2015, p.31), que diz que: “a escrita acadêmica – e muito em particular a escrita da história – não é apenas um modo de apresentar dados ou resultados, é sobretudo uma forma de expressão pessoal e até de criação artística”. Declaro, contudo, ciência sobre as armadilhas que podem advir do “eu”, resultando numa possibilidade de cair, como argumenta Corazza (2013), numa prisão identitária, mas sabendo que “um modo de aliviar esse caráter identitário do ‘eu’ é lembrar que, quando ele é mencionado, aglutina muitos ‘eus’: meus e, mais ainda, dos outros” (CORAZZA, 2013, p.1).

Sobre a proposição desta pesquisa, é relevante citar Barros, que questiona se “a Música, ou a imaginação musical dela decorrente, não poderia ser tomada como um importante âmbito de inspirações interdisciplinares para diversos outros campos de saber” (BARROS, 2019, p.152). Distanciando-se das relações mais comuns acerca da música como objeto de estudo de historiadores, como a História da Música ou a História através da Música, Barros investiga o uso da Música como “interface interdisciplinar capaz de oferecer meios para a renovação da própria História como disciplina”, e questiona se poderia a Música funcionar como tal para outros campos do conhecimento.

Esse autor, ao questionar e ao mesmo tempo propor que a imaginação musical poderia lançar novas possibilidades de análise e de recursos expressivos para renovar modos de interpretar já típicos dos historiadores, geógrafos, psicólogos, linguistas e assim por diante, enfoca o conceito de “polifonia” e seus potenciais interdisciplinares. Maletta (2005; 2015;

2016), por sua vez, cunhou o conceito de “atuação polifônica” para descrever processos simultâneos de ações envolvendo diferentes linguagens. A confluência das analogias de Maletta e Barros sobre a polifonia, conferindo-lhe uma significação interdisciplinar, será abordada nesta dissertação. E, ancorada também na possibilidade de desenvolvimento humano sob um viés “rizomático”, a partir da abordagem de Deleuze e Guattari (1995), proponho um *crossover*¹ desses conceitos, analisando-os aqui como uma espécie de síntese que resulta em uma das ideias chave deste trabalho: a de rizoma polifônico.

O tema desta pesquisa configurou-se a partir de duas sensações e percepções contrastantes que marcaram meu cotidiano nos anos de 2017 a 2019. De um lado, um sentimento de perplexidade com os atuais cenários políticos, nacional e mundial, nos quais afluíam pensamentos e ações conservadoras em relação à diversidade e às formas de existência, e proliferavam ações excludentes ou contrárias ao estudo e à manutenção da cultura, das Artes e do ensino de História, entre outras áreas das ciências humanas que instigam pensamentos críticos. De outro, a vivência do espetáculo *Contrapontos*, que concebi em parceria com um grupo de jovens cantores e uma equipe de profissionais afetuosa e engajada: juntos, em bando, com vozes e energias afinadas, conferimos vida a um microcosmo de emoções, transformações, resistências, consciências e afetos. O espetáculo, durante sua realização e após algumas apresentações, mostrou-se ainda maior do que o previsto enquanto produto artístico e estético para seus sujeitos. Ouvindo relatos de cantores e percebendo suas transformações, evidenciadas por suas ações a partir daquela experiência vivida – e vendo também como tal repertório e tais interpretações dos cantores reverberavam em quem os assistia – notei que havia algo maior sendo movido. Entendi-o como um produto a ser investigado em seu potencial poder de transformação social e humana, pautado no compartilhamento, através da Arte, de sentimentos de empatia, autonomia e autoestima, além de, essencialmente, reverberar o poder de uma ação coletiva, afetuosa e harmônica de um bando de jovens. Um devir-coral.

Compondo a motivação pela busca de legitimação da Arte como ferramenta de conscientização histórica, nesta pesquisa de dissertação pretendo, então, refletir e analisar, a partir do espetáculo *Contrapontos*, a vivência dos jovens na prática, buscando, além da

¹ No contexto das técnicas literárias, o termo *crossover* designa a possibilidade de misturar diversos personagens, cenários ou acontecimentos de distintos núcleos, originalmente sem qualquer relação anterior, criando uma interação entre eles. Nessa interseção, o *crossover* designa a interação deles num mesmo produto (CROSSOVER, 21 dez. 2019). Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/crossover>> e <<https://www.dicionarioinformal.com.br/crossover>> Acesso em: 21 dez. 2019.

verificação de sua qualidade na formação artística dos envolvidos, o fomento às possibilidades de resistência, à formação cidadã.

O espetáculo *Contrapontos* é oriundo de um projeto interdisciplinar que tem, em sua base estrutural e conceitual, um rizoma de embasamentos relevantes para a formação e qualificação humana no exercício da plenitude, emancipação e alteridade. Tais diálogos interdisciplinares confluem, por conta dessas relações, com as buscas realizadas no campo da História Cultural através da mediação e empreendimento de esforços para compreensão de uma cultura através da outra, de um mundo através de outro, “atentando para aspectos discursivos e simbólicos da vida sociocultural” (BARROS, 2011, p.41). A possibilidade de corroborar premissas como essas, através da experiência de realização do espetáculo, foi possível devido a relatos espontâneos fornecidos por seus participantes (cantores e elenco), que compartilhavam, de forma pública e privada, em encontros presenciais ou em redes e grupos sociais online, os efeitos, reverberações e sensações causadas a partir dessa vivência. Esses relatos instigaram, então, a realização do produto final desta dissertação.

É pertinente apontar que minha imersão no Mestrado em História trouxe outra perspectiva sobre os fundamentos conceituais do meu trabalho com Arte/Educação, e por consequência, sobre o espetáculo *Contrapontos*, que inevitavelmente tornou-se tema de pesquisa. Constatei, ao começar a investigar as teorias e os autores que atuam nos mais diversos campos da História, que meu trabalho e a forma como exerço minha profissão poderiam facilmente ser descritos como uma ação ativa para o ensino de História. A promoção de práticas que agem como ferramentas de resistência às normoses² sociais e visam à expansão de consciências mais críticas, buscando o exercício da cidadania, por exemplo, fomentam, segundo Albuquerque (2012), uma das “tarefas” contemporâneas da História, cuja visão diferenciada e em perspectiva, pode “ensinar e permitir a construção de maneiras de olhar o mundo, de perceber o social, de entender a temporalidade e a vida humana” (ALBUQUERQUE, 2012, p.31).

Sendo assim, esta dissertação vê a Arte como um fenômeno que aciona transformações sociais, tendo as práticas coletivas, especialmente as práticas vocais, e em especial o canto coral, como formas de ver e explicar o mundo sob o viés da criatividade, da estética, da ética, e, acima de tudo, da liberdade. Colabora com essa premissa Hermann (2019, informação verbal), ao afirmar que:

² Normoses são “hábitos considerados normais pelo consenso social que, na realidade, são patogênicos em graus distintos e nos levam à infelicidade, à doença e à perda de sentido na vida” (BERGIER, 2016).

A sensibilização promovida pela experiência estética não é uma mera excitação da capacidade do sujeito de ser afetado. A experiência estética é o que o sujeito faz consigo mesmo, e por meio do qual nós aprendemos algo sobre nossas próprias possibilidades, a saber, que nós, em virtude da nossa liberdade, de poder fazer de qualquer coisa um objeto de prazer para nós mesmos, somos aptos para a realização de um tipo de reflexão que desta forma não conhecíamos, e que nos abre para uma nova dimensão para nossos juízos (HERMANN, 2019, informação verbal³).

No contexto dessa fala, a autora apontou uma série de aspectos que são mobilizados pela dimensão estética, perpassando pela importante formação do gosto, e afirmando que o cultivo das Artes é capaz de: mobilizar a revisão de crenças; libertar de formas rudes de convivência; integrar diferentes competências humanas; introduzir a imaginação criativa, sem a qual de nada adiantaria o conhecimento, qualificando, assim, a capacidade de julgamento; fortalecer o conhecimento sobre como as paixões agem sobre nós, aprimorando a sensibilidade ética e política.

Diálogos entre as ideias apresentadas com teorias e abordagens como a das múltiplas inteligências, música e movimento, normose, consciência histórica e interdisciplinaridade permitem associar Filosofia, Psicologia, Música, História e Educação, num processo de *artistagem* na narrativa desta dissertação, concebendo um arranjo não musical, mas de entrelaçamento de pensamentos que se emaranham, onde o “escritor-artista”, como denomina Corazza (2006), é um faxineiro:

[...] ele esvazia, raspa, escova, limpa (cf. Deleuze, 2002). Ele escreve sobre os códigos, palavras de ordem, regimes de signos, para rechaçá-los, embaralhá-los, invertê-los, subvertê-los. No entanto, ele distingue entre o que lá pulula: aquilo que favorece a escrita, o que a obstaculiza, aquilo que a bloqueia, o que deixa passar intensidades. Porque ele sabe que, se apenas desmanchar reativamente o que encontra na folha, engendrará outros clichês [...]. Portanto, é entre a cópia e a criação que o escritor faz marcas: livres, acidentais, irracionais, involuntárias, ao acaso. Agora, essas marcas podem não dar em nada, estragar a folha, não eliminar os dados. Acontece que o escritor sabe o que quer fazer, mas não sabe como fazê-lo, nem no que vai dar. Uma questão de maneiras de pensar e de modos de agir: *artistagens da vida...* (CORAZZA, 2006, p.25-26).

Essas “*artistagens da vida*” surgiram em minhas práticas como necessidade de integrar polifonias complementares, e tomaram forma a partir de 1995. Atuando no Coro da Universidade de Caxias do Sul (UCS) e no Coro Cênico Eco dei Monti, ambos sob a regência de Renato Filippini⁴, tal prática despertou e moveu uma percepção de mundo até então

³ Palestra proferida por HERMANN, Nadja. **A formação e a dimensão da sensibilidade** [08.10. 2020]. Gravação: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo mp4 (1h01).

⁴ A potência do coletivo como ferramenta criadora foi vivenciada no trabalho realizado pelo regente Renato Filippini e à sua forma de fazer/pensar o canto coral. Como profissional entendedor de várias linguagens além da música, fazia-me notar conceitos existenciais e profissionais que fundamentavam as escolhas estéticas,

desconhecida, que, com o tempo, se tornou uma necessidade. Novamente, Hermann (2005) enuncia esse movimento de descoberta da Arte como experiência transformadora quando afirma que:

[...], a experiência estética nos permitiria enfrentar a dimensão trágica da existência, sem que tudo tivesse que ser subsumido pelos ideais e pela lógica da identidade, que se afastam da vida. [...] Na medida em que a arte denuncia a lógica dominante da totalidade ela permite a fuga daquilo que aprisiona, um saber diferente do saber científico e da lógica da reflexão (HERMANN, 2005, p.22-23).

A Arte e as relações estéticas, sensoriais e sociais por ela proporcionadas expandiram meu entendimento sobre pertencimento e existência, sobre liberdade, e sobre poder de ação individual e coletiva. “Pode-se dizer que a força subversiva da consciência estética atua como um turbilhão diante dos efeitos normalizadores da ordem social e moral e cria novas formas de compreensão do mundo” (HERMANN, 2005, p.22-23).

Colabora com esta perspectiva a fala de Almeida (2019, informação verbal), quando argumenta que a sobrevivência da espécie humana, do ponto de vista biológico, não reside na premissa de um bem sucedido uso da força sobre a natureza, como muitos defendem, mas sim, na sociabilidade e na capacidade de cooperação da espécie humana. Era assim que caçavam um mamute, por exemplo, como membros de uma mesma espécie se comunicando para um mesmo fim, e não agindo individualmente pela lei do mais forte. Segundo ela, é utilizando a “cultura da solidariedade” que a espécie humana conseguirá, assim como em outras épocas o fez, superar adversidades e criar novas formas de adaptação para sobreviver (ALMEIDA, 2019, informação verbal).

Práticas coletivas e dessa “cultura da solidariedade” sempre permearam meu trabalho, que foi nutrido por uma formação nômade, híbrida e frequentemente empírica, mesclando conhecimentos aprendidos na Licenciatura em Pedagogia, nos estudos de Capacitação Docente em Música Brasileira, na formação como Educadora Brincante, como especialista na abordagem *Orff-Schulwerk*⁵ e também na atuação docente como professora de Música em

afetivas e conceituais com que conduzia ensaios e projetos junto aos coros que regia. Filippini conferia uma identidade própria e bem específica a seu trabalho. Dialogava com a dança, o teatro, as artes visuais e literárias. Essa conexão artística foi minha primeira experiência rizomática com a Arte.

⁵ Orff-Schulwerk é uma abordagem da educação musical pautada em pressupostos da música e do movimento elementares na educação. Traduzido literalmente como “obra escolar”, sua pedagogia foi concebida por Carl Orff e Gunild Keetman, durante a década de 1920. Firmou-se como prática musical que se conecta com diferentes linguagens e culturas, não se configurando como um método, mas como uma proposta passível de adaptação de acordo com o contexto cultural onde é inserido. Trata-se de uma abordagem sobretudo prática, que defende, num jogo de redundância proposital, que “música se faz fazendo”. Informações sobre suas atividades no Brasil podem ser consultadas através do portal da ABRAORFF - Associação Orff-Schulwerk no Brasil. Disponível em: <<http://www.abraorff.org.br/>>. Acesso em: 03 out. 2018.

escolas e, mais recentemente, no Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul. Vivências e referências artísticas, musicais e profissionais, somaram-se e potencializaram-se, enfim, na prática coral como elemento central e regular das minhas produções. Decidi ser professora, afinal, quando descobri o canto coral como forma de sensibilização poética, de “transcrição” e emancipação, como mecanismo de fomento à consciência histórica, à cidadania e à resistência a padrões sociais impostos.

Sob esta abordagem de prática coral, fui regente e diretora artística dos seguintes grupos:

- a) Meninas Cantoras de Nova Petrópolis, de 2010 a 2017.
- b) Coro Infantil e Infanto-Juvenil do Colégio La Salle Caxias, de 2007 a 2013.
- c) Coro Infantil do Colégio Medianeira, de Bento Gonçalves, de 2003 a 2004.
- d) Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis, de 1999 a 2011.

Com eles, concebi e dirigi diversos espetáculos musicais, como o *Cantos do Nosso Chão e Outros Cantos*, com o Grupo Zingado e o Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis, e *Entre Elas*, com as Meninas Cantoras de Nova Petrópolis, ambos em 2011. O primeiro espetáculo levava ao palco, de forma poética e com uma roupagem mais urbana, um repertório tradicional brasileiro, “de enraizamento” e de um povo “à margem da sociedade”, sem voz e sem vez, como comumente acontece com as classes menos favorecidas. Conforme descreve Vilela no seu livro *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*, “os valores e referências construídos por nós, como povo, durante séculos foram dissipados abruptamente, imersos no advento de uma ideologia modernizante que não soube integrar em seu processo de crescimento as experiências do passado vivido” (VILELA, 2015, p.27).

No espetáculo *Cantos do Nosso Chão e Outros Cantos*, distintos estilos e ritmos musicais brasileiros, que eram praticamente desconhecidos pelos jovens cantores do Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis, acabaram sendo naturalmente absorvidos, internalizados, decodificados e, principalmente, significados por eles. Na realização de um repertório cultural “marginal”, também como forma de resistência e ampliação de consciências, justifica-se o “enraizamento”. Tal termo foi elaborado pela filósofa francesa Simone Weil, em 1943, que afirma ser o enraizamento, potencialmente, “a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana”. Segundo ela, o ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro (WEIL, 1996, p.411). “Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes” – e aqui se faz um encontro rizomático com Deleuze e Guattari, por proximidade de pensamento conceitual, filosófico e ideológico.

No segundo espetáculo de 2011, *Entre Elas*, estavam presentes diversas versões de canções que representavam protagonismos de resistência e existência femininos, de Edith Piaf a Mercedes Sosa, passando por Dolores Duran, Cassia Eller e Janis Joplin. A ideia era fazer ressoar possibilidades múltiplas de identidades possíveis, especialmente por se tratar de um tradicional e ao mesmo tempo contemporâneo coro de Meninas Cantoras, deixando reverberar, nas entrelinhas das mais despretensiosas canções aos discursos mais pungentes, esse encontro com a diversidade que constitui o ser humano. E, naquele caso em especial, as mulheres.

Sob estas perspectivas, as motivações de escolha de repertório tornam-se elementos centrais para uma prática coral contemporânea, aderida a conceitos pertencentes também ao Ensino de História. A seleção de repertório tem, conforme veremos no capítulo 3, papel central na potencialização do espetáculo *Contrapontos*.

O Coro Juvenil do Moinho/UCS também é chamado de “Coro do Moinho”, “Coro Jovem do Moinho” ou “COJmo”, denominações que utilizarei ao longo desta narrativa ou que serão utilizadas durante a citação de terceiros, referindo-se a ele. O grupo começou a traçar sua história a partir do final de 2013, e, desde então, dirigi quatro espetáculos junto a ele: Tanto Mar – 2016; Contrapontos – 2017 (em andamento); Os Saltimbancos – 2018; Moinho Nômade – 2019 (em andamento).

O recorte histórico desta pesquisa refere-se aos dois primeiros anos de apresentação do espetáculo *Contrapontos*, portanto 2017 e 2018, não considerando, aqui, análises de seus feitos entre os anos de 2019 e 2020. Embora, vale ressaltar, o fato de um mesmo espetáculo permanecer em cartaz durante quatro anos consecutivos, sendo protagonizado por um coro juvenil, também seja, por si só, memorável. A prática coral juvenil caracteriza-se pela rotatividade frequente de cantores, por isso, tal façanha atesta a aderência, permanência, qualificação e pertencimento dos cantores do coro em seus projetos e atividades.

Visando teorizar sobre a possibilidade de ser o canto coral juvenil um lugar de resistência à normose e a mecanismos de dominação, são apresentadas, nesta pesquisa, analogias sobre processos que considero rizomáticos dentro da Arte/Educação, das práticas vocais coletivas e do desenvolvimento da consciência histórica. Assim, chamarei de “rizoma polifônico” a descrição metodológica junto ao COJmo e à montagem do espetáculo *Contrapontos*.

O capítulo dois desta pesquisa intitula-se “Rizoma polifônico”. A análise sobre a possibilidade de ser a Arte, especialmente a prática vocal coletiva, uma ferramenta de transformação social e identitária através desse *rizoma polifônico* ocorre em diferentes e

entrelaçados momentos, inspirada por distintos autores. A Arte/Educação abre um guarda-chuva de abordagens, entre elas: o conceito de *audiação* e de um *ouvido pensante*, a partir de Gordon (2000) e Schafer (1997), respectivamente; a abordagem *Orff-Schulwerk* para uma educação musical multifacetada, concebida por Orff (1963), a partir de argumentos também de Cunha (2015), Maschat (1999); a teoria das *múltiplas inteligências* e estudos sobre as *Artes do desenvolvimento humano*, de Gardner (1995; 1997); os estudos para uma *Educação para a sensibilidade*, de Cruz (2005). Os conceitos de *consciência histórica* e *resistência* são abordados pelas teorias de Rüsen (2001) e Cerri (2011), sendo a conceituação de *normose - a patologia da normalidade*, a partir de Crema (2012; 2017; 2018).

Ainda no capítulo dois, conceitos e estudos sobre *Ensino de História, artistagem, interdisciplinaridade, História Cultural e Filosofia da diferença* serão abordados a partir de diálogos com teorias de Corazza (2003; 2006; 2008; 2013; 2014), Barros (2011; 2019), Sloboda (2008), Gordon (2000), Albuquerque (2012), Pesavento (2018), Burke (2005), Gaiarsa (1990) e Silva (2000), que ajudam a tecer os fundamentos das análises.

Estudos de regentes de coros juvenis - Costa (2009; 2017) e Paro (2015) - também são parte das fundamentações teóricas, por terem produzido pesquisas acadêmicas no Brasil que se aproximam dos tópicos por mim problematizados e questionados neste trabalho, e, também, por atuarem junto a seus grupos de forma similar à minha visão de canto coral contemporâneo. Cito também as regentes Cruz (2019) e Schimiti (2003), cujos trabalhos são referência na produção coral infantil e juvenil.

Esta pesquisa é qualitativa. Seu método abrange revisão bibliográfica, que se encontra diluída ao longo do texto, e análise documental que se vale de distintas fontes, inclusive relatos em redes sociais. Essas redes tornam o compartilhamento de ideias e sensações por escrito cada vez mais frequentes, especialmente entre jovens, ávidos usuários das ferramentas de comunicação e, assim, multiplicadores de registros virtuais sobre as características e os efeitos de suas experiências e sensações.

Assim, o terceiro capítulo apresenta um pequeno histórico sobre o Coro Juvenil do Moinho/UCS e então analisa as premissas discutidas, a partir da observação do processo de criação, concepção e execução do espetáculo *Contrapontos* durante os anos de 2017 e 2018. Neste capítulo, são citados alguns trechos de relatos da experiência vivida, compartilhados em comunidades e redes sociais online durante os processos de realização e apresentação do espetáculo por parte dos cantores no ano de sua estreia, em 2017, e de reverberações por parte de pais e plateia ao conhecer o trabalho. A partir deles e, principalmente, inspirada por eles, propus aos cantores um questionário semiestruturado com perguntas específicas para servir de

análise para esta pesquisa, que foi respondido no segundo semestre de 2019 – dois anos após a estreia do espetáculo -, contendo relatos de suas memórias dos processos vividos. Enviei o questionário para o CEP: Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul (Anexo A), juntamente com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), e obtive sua aprovação para seguir com a pesquisa (Apêndices A e B).

Há um contraponto nessas formas de compartilhamento de informações por parte dos cantores. Ele se dá, de um lado, pelos relatos espontâneos compartilhados via redes sociais no calor da hora, com as emoções ainda à flor da pele devido à proximidade com a estreia e/ou apresentações do espetáculo, que citarei neste trabalho de forma breve, por não ser viável operacionalizar uma investigação *arqueológica digital* de forma devida. De outro, tem-se o envio desse questionário em outro formato, momento histórico e contexto, visando analisar, em outra perspectiva temporal, o que ficou na consciência e na memória dos cantores após o fervor da eclosão daqueles sentimentos, e instigando detalhes sobre a permanência de suas experiências e suas significações.

Como produto final, foi produzido um documentário em média-metragem com imagens dos bastidores da produção do espetáculo *Contrapontos* e seus ensaios. Os arquivos que deram origem ao produto desta pesquisa são fruto de um armazenamento de dados de mais de 300GB em fotos e vídeos do espetáculo, ensaios, oficinas e momentos informais de sua realização, que foram captados durante os anos de 2017 e 2018 e também durante o período de realização desta dissertação. Textos, áudios e/ou vídeos com relatos e depoimentos dos cantores e elenco, e em diálogo com alguns conceitos abordados nesta pesquisa, também foram utilizados durante a roteirização. Nos Apêndices C e D, constam os modelos dos termos de liberação de uso de som e imagem por parte dos participantes do COJmo (maiores e menores de idade), igualmente aprovados pelo CEP.

Em parceria com a documentarista Lauren Fogaça e o estudante de design e cantor do COJmo, João Paulo Vargas, o material foi analisado e as imagens selecionadas, roteirizadas e decupadas para a produção do documentário. A montagem contou com uma trilha sonora original gravada por Alexandre Fritzen da Rocha, em versões para piano das músicas do espetáculo e uma suíte em cinco movimentos, composta por ele, além de trechos das músicas do espetáculo em si. Dentre os protagonistas da feitura do *Contrapontos*, convidei os profissionais que atuaram de forma direta com os cantores nos anos de 2017 e 2018 para que enviassem depoimentos sobre suas percepções sobre esse trabalho com o COJmo, que pudessem ser usados no documentário. Assim, Teco Galati, Julia Webber, Ricardo Alvarenga

e Lucia Passos contribuíram com o envio de depoimentos em áudios ou textos via redes sociais. Paula Lix também contribuiu com um pequeno relato sobre seu trabalho. Esse material acabou servindo também de conteúdo para esta dissertação, pela aderência de suas informações à produção desta pesquisa, tendo então parte de seus conteúdos citados, de maneira informal, no capítulo três. O documentário foi publicado em um canal do Youtube denominado Rizoma Polifônico⁶, criado especificamente para hospedar esta produção, e que futuramente poderá ser local de aporte de outros subprodutos do trabalho realizado pelo COJmo, como o videoclipe da música AME⁷. Foi publicado também nas redes sociais⁸ do COJmo: fanpage no Facebook, conta no Instagram e canal no Youtube, e no meu site pessoal⁹. Poderá, também, vir a ser compartilhado em redes sociais da Universidade de Caxias do Sul e do Curso de Licenciatura em Música da UCS, tendo em vista o apoio institucional que a Universidade fornece às atividades do coro.

Assim, com esta pesquisa, aponto caminhos possíveis que podem instrumentalizar regentes, artistas, educadores, professores de História e de Música e de diversas áreas das ciências humanas sobre as potencialidades do cantar em bando para um aguçamento dos sentidos e de consciências e para inspirações na condução de outros trabalhos coletivos que visem objetivos em comum, artistando histórias.

⁶ Canal Rizoma Polifônico. Disponível em:

< https://www.youtube.com/channel/UCizF0KuggI2lkCrveA3FFdQ?view_as=subscriber > Acesso em: 15 jan. 2020.

⁷ AME, 2018. Videoclipe. Direção: Ricardo Alvarenga. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=V57TIAp2D7g>> Acesso em: 24 maio 2019.

⁸ Fan page do COJmo no Facebook. Disponível em: < <https://www.facebook.com/CoroJuvenilDoMoinho/> >

Conta no Instagram @corojuvenilDOMOINHOUCS. Disponível em: <

<https://www.instagram.com/corojuvenildomoinhoucs/> >

Canal no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCwtivWHYc28R8UY5mJZkKTQ>>

Acessos em: 31 dez. 2019.

⁹ Artistamentos em bando. Disponível em: < <http://artistamentosembando.wixsite.com/cristianeferronato> >

Acesso em 19 jan. 2020.

2 RIZOMA POLIFÔNICO

“Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade.”

Gilles Deleuze; Félix Guattari

Em contraponto à unidade, a multiplicidade; à homogeneidade, a heterogeneidade; à hierarquia, a horizontalidade. Em contraponto à árvore, o rizoma. Gilles Deleuze e Félix Guattari tomaram emprestado, da botânica, o termo rizoma¹⁰ para conceber um novo conceito sobre os processos de formação e transformação humana, contestando concepções cartesianas e comparações entre os processos de desenvolvimento humano que, diferentemente das árvores ou de suas raízes, conectam rizomaticamente “um ponto qualquer a outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32). Não há uma linha cronológica que possui um ponto central e um caminho específico para sua evolução.

Num rizoma, pelo contrário, tais devires não podem ser lineares, pré-determinados ou sistematizados, pois assim contrariariam o significado mesmo do termo. Segundo Vogl, um rizoma é “um labirinto sem começo nem fim, sem centro nem periferia” (VOGL, 2012, informação verbal). Em entrevista¹¹, ele afirma:

Rizoma é uma estrutura de passagens disposta em confusão métrica. É um sistema de atalhos e desvios, jamais de retas e vias diretas. Esses três elementos: nenhum começo e nenhum fim, nenhum fio de Ariadne, sem centro e sem periferia, e finalmente um sistema de passagens feito apenas de atalhos e desvios, caracterizam o Rizoma. É um lugar de encontros imprevistos (VOGL, 2012).

De acordo com Deleuze e Guattari (1995), um rizoma é composto por partes autônomas, e só pode evoluir se houver um sistema aberto, mutável, que permita *encontros*

¹⁰ “O rizoma, na botânica, é um caule subterrâneo cujo crescimento é horizontal. Segundo Trindade (2013), rizoma é uma raiz com crescimento diferenciado, polimorfo, sem direção clara e definida. O substantivo e o conceito diferenciam-se” (TRINDADE, 2013). Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>>. Acesso em: 18 out. 2018.

¹¹ Joseph Vogl é escritor, filósofo, professor de Literatura, Mídias e Estudos Culturais da Universidade de Humboldt de Berlim, e tradutor de obras de Deleuze e Guattari (PRIME TIME, 2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2k-wWziPk-g&t=84s>>. Acesso em: 18 out. 2018.

surpresa, pois ele “procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32). Oposto a formas definidas e decalques, “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Ibid.). Um rizoma transborda:

[...] O rizoma não se deixa conduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções *movediças*. *Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda*. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32, grifo nosso).

Segundo os autores, essa mudança exibida no plano de consistência, onde o Uno (n) é subtraído ($n-1$), configura-se uma metamorfose, que varia suas dimensões mudando sua natureza. Essa mudança de dimensões, esse estado *movediço*, confere ao rizoma status de oposição a uma estrutura definida por pontos e correlações binárias. “O rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização” (Ibid, p.23).

Contra sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, “o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados” (Ibid, p.33). Nele, não há um ponto de início nem fim, as coisas são percebidas pelo meio, não de cima para baixo ou de um lado para o outro. É um platô.

Os autores propõem um nomadismo na busca para entender o *fora*, o desenraizamento, e um agenciamento de sujeitos que, conscientes da importância desta *Nomadologia*, compreendam que “a história sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado” (Ibid., p.35), e, assim, agenciem outros caminhos nômades, sendo resistência a caminhos únicos e impostos. “Os nômades inventaram uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. Nunca a história compreendeu o nomadismo, nunca o livro compreendeu o fora” (Ibid, p.36). Com isso, eles argumentam também que há, nas pretensões do Estado, uma intenção de enraizar o homem, colocar ordem no mundo. Em contraponto a essas pretensões, propõem:

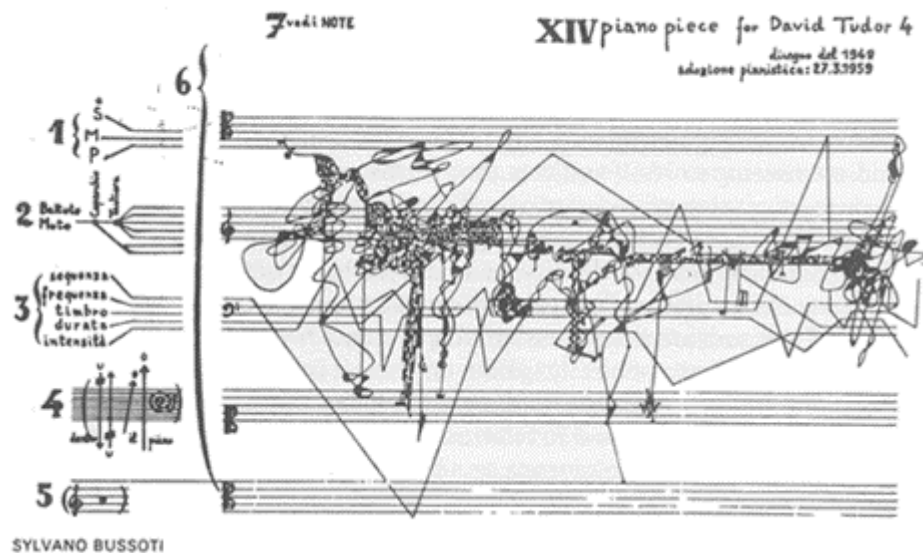
Faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de

cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca idéias justas, junto uma idéia (Godard). Tenha idéias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos. Seja a Pantera-cor-de-rosa e que vossos amores sejam como a vespa e a orquídea, o gato e o babuíno (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.36).

Ao transpor esses princípios para a Educação, por exemplo, pode-se pensar um currículo sem centro, rizomaticamente. Ou, então, em um aprendizado rizomático, que é dependente de conexões feitas pelo estudante, de sentidos particulares a ele, e não vinculado a uma hierarquia previa. O professor é, nesse caso, um agenciador da autonomia do aluno, indicando costuras e linhas de fuga criadoras para seus devires.

Também a Música pode ser percebida como forma de potencializar uma ação rizomática e as possibilidades de percurso para se chegar a um fim, sem engessar um caminho como único ou uma meta como derradeira. No capítulo 1 de seu livro, Deleuze e Guattari (1995) apresentam a imagem de uma partitura não convencional que, fugindo dos padrões de significação dos códigos de leitura e escrita musical, possibilita múltiplas interpretações personalizadas (Figura 1).

Figura 1 - Partitura rizomática



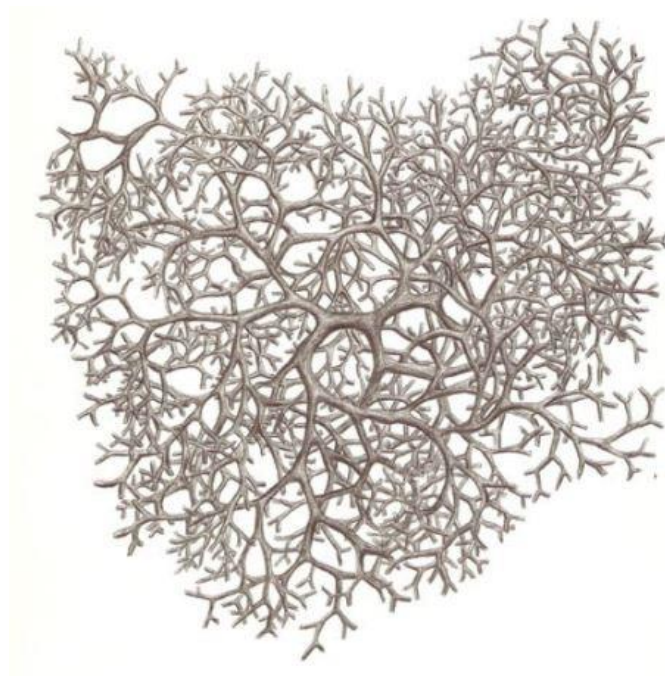
Fonte: DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.9.

Um currículo rizomático permite criações de fluxos pessoais e, portanto, um processo próprio de desenvolvimento. Na multiplicidade, não há um só currículo ou um só processo educativo – há o encontro do inédito, não do banal e da repetição. Talvez, nessa imagem de uma partitura que descreve sons de uma forma não convencional e sem se valer de signos

normatizados que representem precisamente como deve soar tal melodia ou ritmo, esteja a representação de um rizoma sonoro, cujo sentido depende de uma nova forma de olhar para suas estruturas. Cria-se, assim, um agenciamento diferente: “um crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.17).

Outra imagem capaz de ilustrar o que aqui se entende por conceito de rizoma e da decorrência de uma abordagem rizomática é esta ilustração (Figura 2):

Figura 2 - Representação de rizoma



Fonte: <https://razaoinadequada.com/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

A ilustração acima é uma representação poética de um rizoma que, além de referenciar a própria forma de um rizoma na botânica, sugere o formato de um coração humano, conferindo ao seu conceito um viés também afetivo, pois que passível do entendimento da existência de múltiplas ações simultâneas, convergentes ou divergentes, para sua constituição, tal qual é a formação da vida. A busca por equilíbrio nas relações sociais perpassa, pois, os afetos e os desafetos, características inerentes às trocas humanas, e pode ser também uma ação rizomática, permeada por linhas, não pontos.

Tais relações também podem ser ancoradas no conceito de inteligência inter e intrapessoal, cunhado por Gardner (1995), quando essas inteligências são acionadas na tentativa de resolver problemas significativos para os indivíduos. Compreender os outros e

trabalhar com eles é uma capacidade da inteligência interpessoal, enquanto compreender nós mesmos e trabalhar com nossa individualidade é intrapessoal. Na fusão dos componentes inter e intrapessoais é que, segundo Gardner, emerge a invenção humana do “sendo do eu [...] como um símbolo que representa todos os tipos de informações sobre uma pessoa e é, ao mesmo tempo, uma invenção que todos os indivíduos constroem para si mesmos” (GARDNER, 1995, p.29). A teoria de Deleuze e Guattari faz rizoma com a teoria de Gardner, ao descrever que a habilidade de aprimorar as qualidades sociais pelo viés da emoção e afetos pode também ser aprendida e expandida, “porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz. Toda vez que o desejo segue uma árvore acontecem as quedas internas que o fazem declinar e o conduzem à morte; mas o rizoma opera sobre o desejo por impulsões exteriores e produtivas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.23).

Trindade¹², por sua vez, cita o conceito de rizoma proposto pelos teóricos franceses e o descreve, ainda, como um modelo de resistência:

O rizoma é um modelo de resistência ético-estético-político, trata-se de linhas e não de formas. Por isso o rizoma pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho. Não que existam caminhos certos, talvez o correto seja o mais intensivo (e não o caminho do meio). As linhas de fuga são aquelas que escapam da tentativa totalizadora e fazem contato com outras raízes, seguem outras direções. Não é uma forma fechada, não há ligação definitiva. São linhas de intensidade, apenas linhas de intensidade (TRINDADE, 2013).

De fato, creio ser possível aplicar esse conceito a muitas esferas das áreas do conhecimento, como os próprios Deleuze e Guattari sugerem, criando linhas de fuga, de conexões e de intensidade próprias. A prática coral, pelo menos quando considero o meu trabalho como regente, e especificamente falando do COJmo, prevê o envolvimento do elenco de cantores no processo de aprendizagem musical e de consciência de si, a partir da troca com os outros, das relações estabelecidas entre os participantes sobre a qualidade dos sons e atitudes produzidas e aprimoradas. Uma troca intrinsecamente afetiva e interdisciplinar, pois que também diz respeito à tomada de conhecimento sobre outros campos do saber envolvidos na produção do trabalho do coro, desde escolha de repertório, figurino, design gráfico, atuação cênica, entre outros. O mesmo ocorre nas apresentações do grupo e nos intercâmbios sociais, em que os cantores sempre são consultados e informados sobre onde irão cantar e para quem, e se discutem os impactos que tal compartilhamento de processos poderá gerar,

¹² Rafael Trindade é um dos criadores e autores do canal online *Razão Inadequada*. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/sobre/>>. Acesso em: 04 ago. 2019.

tanto para eles, como artistas, como para a plateia. Nessa relação de devir coral, a troca é sempre horizontal.

Sob essa perspectiva, a prática coral tende a ser beneficiada com uma liderança eficaz na tomada de decisões, consciente do potencial individual de cada integrante e da importância de valorizar essas capacidades, de mudar percursos e expandir caminhos, sem perder a visão coletiva do processo e sua “afinação” com o coletivo. Tal forma de hierarquia, que costumo chamar de “hierarquia do respeito”, tem potencial enquanto ferramenta para o desenvolvimento de processos rizomáticos de aprendizagem e vivências cognitivas, sensoriais e sociais, desde que observada a premissa de não ser fechada em si mesma, mas, sim, de fazer uso de uma de suas funções, que é ajudar a organizar e fundamentar ações e metas a serem alcançadas.

Rizoma polifônico torna-se, então, uma denominação personificada para meu entendimento de interdisciplinaridade. Talvez um sinônimo, mas revisitado, configurando-se como uma forma de atuação no mundo. Uma atuação rizomática e polifônica tramada por afinações coletivas e movida por ações simultâneas, em bando, em cardume, em revoada. A ideia de polifonia, nesse contexto, não é pautada em sua definição mais costumeira, que a entende enquanto um evento sonoro, correspondendo à “sucessão simultânea de diversas vozes musicais, ou de diversas melodias que caminham juntas, estabelecendo contrapontos, diálogos, imitações, dialéticas de pergunta e resposta” (BARROS, 2019, p.153). Encontramos inúmeras construções polifônicas na obra de Johan Sebastian Bach e nos conjuntos de choro no Brasil, por exemplo.

[...] Podemos dizer que a escrita polifônica seria aquela na qual a composição se desenvolve em várias vozes que se sobrepõem ao mesmo tempo, avançando paralelamente e interagindo umas com as outras para a realização de um resultado maior. Opostos disso são a *monodia* (escrita em uma única voz, como nos cantos gregorianos) e a *homofonia*, modo de apresentação musical no qual uma melodia na voz superior comanda o discurso musical apoiada em uma base harmônica estabelecida a partir de uma sucessão de acordes (BARROS, 2019, p.153-154).

De acordo com Barros (2019, p.154), “numa polifonia autêntica, todas as vozes afirmam a sua identidade, que são tramadas coletivamente, sem que uma se sobreponha às outras em termos de importância”. Sua definição, possivelmente por ser ele um estudioso da interdisciplinaridade e seus efeitos na História e em outros campos do saber, indicam pontos de confluência com o conceito de rizoma, atenuando ou eliminando hierarquias composicionais, e caminhando ao encontro do conceito de atuação polifônica, uma definição compatível à capacidade que permite, aos indivíduos, administrar várias ações e pensamentos

simultaneamente, com relativa ou completa destreza. Vale observar em sua premissa a necessidade de redução na abrangência de hierarquias, a serem *atenuadas* ou *eliminadas*. A partir do princípio da *hierarquia do respeito*, sugeriria ainda outra opção: hierarquias a serem *reinventadas* a partir das relações de afeto.

Em consonância com Barros, Maletta (2016) apresenta um conceito – e uma proposta – de *atuação polifônica*, argumentando que a definição de um evento polifônico pode pautar-se em três conceitos: a multiplicidade de vozes, ou de pontos de vista; a simultaneidade deles, pois acontecem ao mesmo tempo; e a não hierarquia, pois nenhum deles é mais importante que o outro, mesmo que esses pontos de vista sejam em si contraditórios. “Todos esses elementos provocam pontos de vistas, provocam discursos” (MALETTA, 2016, informação verbal¹³). O autor pontua, ainda, que:

Não é a existência concreta de apenas um elemento (movimento dos corpos, luz ou cenário, imagens provocadas, sons, palavras ditas), mas a simultaneidade dos discursos que esses elementos provocam que geram novos pontos de vista. O entrelaçamento deles é que gera um resultado, ao chegar ao interlocutor, que “não é fruto de uma guerra, mas de uma simultaneidade de múltiplas ideias não hierárquicas” (MALETTA, 2016).

Maletta amplia, portanto, o conceito de polifonia, sobre o qual proponho, também, uma articulação com o conceito de rizoma, referindo-se a ela como uma característica de discursos que incorporam dialeticamente diversos pontos de vista, numa ação plural e multifacetada.

Segundo Maletta, o conceito de voz, na sua origem, é manifestação de um ponto de vista. O discurso dramático proveniente da confluência de elementos múltiplos, não exclusivamente sonoros ou não exclusivamente visuais, será capaz de criar um ponto de vista unitário. Com isso, argumenta: “parei de me considerar um músico da música, e passei a me considerar um músico do teatro” (MALETTA, 2015). O que é mais importante, a preparação corporal ou vocal? Sob essa abordagem polifônica, importam ambos, pois são indissociáveis e interdependentes. Como aprimorar potencialidades corporais e vocais em cena? A partir de caminhos que serão constantemente inventados por características individuais dos sujeitos envolvidos, e das demandas coletivas propostas, numa ação rizomática de observação e ação do fazer artístico. Um artístamento rizomático.

Discursos expressivos, simultâneos e equipotentes, estão presentes na maior parte da vida humana, e da profissão dos artistas em especial. Maletta (2015) vale-se de sua

¹³ Canal Agenda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ewc-B_rQGN0&feature=share>. Acesso em: 27 de julho de 2018.

versatilidade como matemático, regente e ator para fundamentar sua teoria, propondo que as habilidades de atuar polifonicamente residem na capacidade de processar e executar ações simultâneas com entendimento e autonomia, ampliando a apropriação cognitiva das práticas vivenciadas. Intuitivamente, Maletta criou e adaptou exercícios visando auxiliar pessoas a terem a “oportunidade de experimentar corporalmente a execução simultânea de diversas ações discursivas, por meio do canto e do movimento” (LEE, 2014, p.315).

Uma atuação polifônica e rizomática está, portanto, envolta num multifacetado emaranhado de informações, conceitos e ações multidisciplinares, simultâneas e equipotentes, não hierárquicas, visando à autonomia de seus agentes. Com efeito, há, no teatro, uma natureza polifônica muito similar à polifonia coral. A polifonia cênica e a polifonia coral são, ambas, *entrelaçamentos de múltiplos discursos* e cada uma dessas dimensões de polifonia poderia ser uma estratégia para o aprendizado da outra: “polifonia ensinando polifonia” (LEE, 2014, p.315).

Nessa trama de possibilidades, para chegar até a produção do espetáculo *Contrapontos*, fez-se necessário trilhar diversos caminhos complementares, ou mesmo divergentes, que originaram essa raiz rizomática e interdisciplinar que deu forma ao espetáculo. Arte, Educação, Música vocal, História e interdisciplinaridade são temas a serem vistos, aqui, como quem vê a radiografia de um projeto desde a sua criação. São elementos constituintes desse DNA que compõe o rizoma polifônico e fundamenta o espetáculo, desde a sua concepção até seus processos de ensaio e suas reverberações.

2.1 ARTE/EDUCAÇÃO

*“Pois minha imaginação não tem estrada.
Eu não gosto mesmo da estrada.
Gosto do desvio e do desver”.*

Manoel de Barros

Arte e Educação são práticas que tendem a andar juntas. No título deste subcapítulo, optei por escrever Arte/Educação com barra, e não com hífen, apropriando-me do conceito que Ana Mae Barbosa adotou por recomendação de um linguista que questionou o uso de “Arte-Educação”, por expressar sentido de pertencimento. “A barra, com base na linguagem de computador, é que significa ‘pertencer a’” (BARBOSA, 2010, p.21).

Silva (2014) afirma que “uma das funções sociais da Arte é a de ser um instrumento da educação” (p.39). Segundo ela, é função da Arte a formação de seres criativos, inventivos e

descobridores de novas verdades. A expressão das subjetividades envolvidas no processo criativo atende às necessidades, anseios, percepções e motivações do ser humano, permitindo com que ele expresse a si mesmo e à sua coletividade. Afirma ainda: “as questões ligadas à educação em arte não podem ser separadas das questões relacionadas com a própria arte, enquanto processo de civilização e objeto estético na sua dimensão política e pedagógica” (SILVA, 2014, p.39).

Daí reconhecer não só a necessidade da arte, mas a sua capacidade transformadora nas atitudes interdisciplinares dos educadores para que o acesso a ela seja um direito do homem. Aceitar que o fazer artístico e a fruição estética contribui para o desenvolvimento de crianças e de jovens é ter a certeza do seu potencial expressivo e criativo. Ostrower (1987, p.9) faz uma referência que aqui transita muito bem: “Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário” (SILVA, 2014, p.39).

Em muitas práticas artísticas o caráter pedagógico ou educativo de sua existência pode ser suprimido ou mesmo ser inexistente, tendo em vista o propósito para o qual tal obra é criada: uma exposição de Arte, uma performance, uma criação musical cuja intenção não é atuar na formação de seus agentes ou ouvintes, mas servir a outros fins que podem ser puramente estéticos, ritualísticos ou sensoriais. Porém, em muitos casos, mesmo não havendo a intenção, há processos educativos imbricados na prática artística. Quando essas práticas são coletivas, torna-se então, de certo modo, inerente à sua existência um viés educativo. Aprende-se com os processos de ensaios, com o aguçamento da imaginação, com o potencial de criação e execução de produtos artísticos, com as trocas entre colegas com pensamentos iguais e também distintos, com a identificação de percepções similares e o confronto e/ou com a soma das diferenças. Conforme atesta Silva (2014) sobre essa interação visando à criação:

A interação entre a concepção de arte e a concepção de educação encaminha-se na confluência do que conhecemos como arte-educação, conceito este que aponta para o entendimento de uma questão mais ampla que é a arte no espaço educativo. [...] Pensar arte é pensar interdisciplinarmente para recuperar o ser poético, por assim dizer, é um modo único de despertar a consciência e novos modos de descobrir o prazer da criação. Por fim é construir nosso próprio percurso em cada começo (SILVA, 2014, p. 41).

Significa-se a consciência, sob essa perspectiva, e o seu aguçamento pelo viés da criatividade, percebe-se a mutabilidade dos gostos, das visões de mundo, dos caminhos para aprender a ser e a viver. O sentido básico da Educação, então, evidencia-se. No trabalho coral – portanto coletivo – com jovens, essa premissa está constantemente presente, pelo menos a

partir de uma abordagem contemporânea e interdisciplinar desse *fazer* a prática coral, como ocorreu no *Contrapontos*.

O trabalho coral compactua, ainda, com princípios descritos por Silva (2014), de ser função da Arte a formação de seres criativos, inventivos e descobridores de novas verdades, perspectivas de teorias pós-estruturalistas e pós-críticas em Educação. Haroldo de Campos cunhou o termo *transcrição*, propondo linhas alternativas de tradução de mundo, a partir do Movimento da Poesia Concreta. De acordo com Gesser (2016), *transcrição* é uma prática de tradução, desdobrando, com tal ação, uma busca permeada somente pelo significado de um texto. Não é um conceito, mas um *processo* de tradução, que se caracteriza por ser criativo. “Diz mais respeito, portanto, a uma prática do que a uma teoria, e por não ter uma delimitação conceitual pré-estabelecida, facilmente torna-se escorregadio, servindo-se aos mais diferentes propósitos” (GESSER, 2016). O autor pontua:

A transcrição, portanto, prioriza o efeito estético, que em muitos casos pode estar na própria superfície formal de um texto, sendo que o significado é o resultado dessa articulação de formas; já a tradução literal estabelece em primeiro plano a significação do texto, busca reproduzir na língua de chegada os mesmos efeitos de sentidos obtidos na língua de partida, sendo que o aspecto formal, muitas vezes, é deixado em segundo plano (GESSER, 2016).

A partir destes princípios, elementos pertencentes ao campo do conhecimento da Educação perpassam inerentemente os argumentos, conceitos e abordagens desta pesquisa, num exercício também interdisciplinar, estabelecendo conexões entre seus subcapítulos, num entrelaçamento rizomático. Da mesma forma, artistagens poéticas e propostas de transcrição a partir de ações práticas estão aqui ancoradas em processos coletivos de música vocal.

2.1.1 Música vocal coletiva

Parafraseando a *atuação polifônica* proposta por Maletta (2005), toda forma de Arte é um evento polifônico se pensarmos que, historicamente, não havia disciplinarização de suas linguagens em áreas distintas. Não somente na História da Música Ocidental, como também na da Música Oriental, é factível, para muitos povos e grupos sociais, a complementaridade e a simultaneidade entre práticas de Dança, Música, Literatura, Pintura e Teatro, por exemplo. Historicamente, é possível encontrar artistas multifacetados, que dialogam com relativa ou completa fruição entre áreas artísticas, como os profissionais de teatros-musicais, ou dança-teatro, que comumente precisam ser hábeis cantores, atores e bailarinos.

Em outro contexto, Wagogos da Tanzânia, Maoris da Nova Zelândia e Kayapós do Pará, por exemplo, utilizam práticas que incluem, simultaneamente, dança, pintura corporal e canções, além de poderem assumir um viés de cunho ritualístico e espiritual, cuja conotação e significação são distintos de práticas similares presentes nos centros urbanos das grandes cidades, pautados muitas vezes em produzir deleites prioritariamente estéticos em suas performances.

Uma prática especialmente potencializadora do desenvolvimento de muitas habilidades polifônicas é a música vocal coletiva. Em especial, aquela prática vocal que naturalmente agrega o corpo, a consciência de sua presença e do que ele pode representar, para então se configurar numa atitude cênica aderida a uma presença vocal polifonicamente afinada nesta dupla inteireza: afinação sonora (atitude/voz) e afinação de intenção (atitude/corpo). Essa abordagem difere-se da concepção coral europeia tradicional, clássica, onde o corpo é comumente um coadjuvante, escondido por um figurino que o neutraliza, deixando-o o mais discreto possível, anulando o que se pode ver em detrimento de uma supervalorização do que se pode escutar, numa dicotomia entre o mental e o físico, o sonoro e o visual. Essa dicotomia não existe, porém, na maioria das práticas vocais coletivas de culturas populares, onde o corpo naturalmente dança aquilo que canta, fazendo soar o corpo e dançar a voz. Muitos trabalhos corais contemporâneos em centros urbanos também vêm reinventando conceitos sobre o canto coral tradicional, expandindo e revisitando suas possibilidades.

Cabe, então, analisar, mesmo que brevemente, os mecanismos que desnaturalizam a relação voz-corpo-movimento, e os caminhos promovidos por uma “disciplinarização” estrutural, fruto de um pensamento que separou corpo e mente, criando essa dicotomia em sua relação originalmente natural, e requerendo, da maioria das pessoas, um exercício cognitivo complexo para reestabelecer e retomar sua relação e interconexão.

Sloboda (2008), apresenta estudos que têm contestado a teoria do “filtro”, cujo princípio sustenta a ideia de que nosso sistema perceptivo incorpora um “canal” de atenção único e de capacidade limitada, através do qual apenas uma pequena parte de nossa experiência pode passar em um dado momento. Num estudo sobre o tema, pianistas foram convidados para que lessem à primeira vista uma peça para piano, ao mesmo tempo em que acompanhavam uma mensagem em prosa, tocada em fones de ouvido. Os pesquisadores concluíram que as *performances* nas duas tarefas eram igualmente boas quando aconteciam simultaneamente e quando aconteciam em separado. Não cabendo nesta análise a teoria do filtro, uma explicação possível para o fenômeno de atenção é de que “os processos *podem*

ocorrer simultaneamente, desde que eles não façam uso dos mesmos mecanismos cognitivos” (SLOBODA, 2008, p.218).

O tipo de análise, de mecanismo cognitivo, usado para quando dirigimos um carro, ouvimos rádio, executamos tarefas diárias, é distinto, mas “não conseguimos ouvir uma conversa no rádio enquanto estamos lendo um livro” (SLOBODA, 2008, p.219), pois a resposta que se espera dessa compreensão precisa passar por canais similares de análise, diferentemente do que aconteceu com os pianistas, que acionavam dois canais distintos para analisar simultaneamente duas ações distintas.

O uso eficiente de distintos mecanismos cognitivos enquanto se canta, dança e se interpreta uma canção simultaneamente é ação comumente natural para inúmeros praticantes de folgedos das culturas populares em diversos lugares do mundo, e mesmo para artistas de centros urbanos que então estudam e exercitam tal simultaneidade e polivalência de atuação. A polifonia de ações é, sob esta perspectiva, uma ação ensaiável, pois que sua conjugação é, de certa forma, inerente ao ser humano, e aderida também à esfera das emoções e sensibilidades sensoriais, que se somam num fazer múltiplo, tendo, no canto coral, a voz como elemento condutor.

O simbolismo de afinar e harmonizar vozes, no plural, perpassa a *paisagem sonora* a ser desenhada pela interpretação musical e se caracteriza também na ideia de afinação energética, afetiva, correlacional. Fazê-lo utilizando este instrumento que nos é inato, a voz, carrega em si uma dimensão da produção em conjunto distinta de outras práticas artísticas coletivas, como práticas especificamente de música instrumental, de balé ou Teatro, por exemplo.

Em consonância com estas afirmações e também buscando fundamentá-las, Schimiti¹⁴ (2003) aponta que “o corpo é o instrumento mais perfeito para a experimentação musical, talvez o meio mais rico para explorar um aspecto essencial da formação de todo músico: a audição interior”. A esse respeito, a autora elabora ainda:

Dessa forma, o canto ocupa lugar de destaque no processo educacional [de educação musical] ao oferecer possibilidades concretas de manifestação de parâmetros tais como altura, intensidade, ritmo, senso harmônico, aspectos de agógica e contrastes, de forma natural. [...] O Coro representa a oportunidade de construção coletiva do fazer musical através do corpo. Podemos fazer música de diversas formas, mas em nenhuma delas se participa tão ativamente do “fazer musical”, nenhuma delas é tão eficaz quanto o ato de cantar (SCHIMITI, 2003).

¹⁴ Lucy M. Schimiti foi professora da Universidade Federal de Londrina e regente dos coros infantis e juvenis daquela instituição, tendo desenvolvido um trabalho de referência nacional na área.

Afinando conceitos de multiplicidades aderidas ao canto coral, outro viés sobre a importância da voz como instrumento não só musical, social e afetivo, mas também identitário e político, foi compartilhado por Cruz¹⁵ (2019, informação verbal¹⁶) quando argumentou que “não há photoshop para a voz. Sua voz é você! Não dá pra inventar um perfil pra voz. Ela é presencial, tem que estar de verdade”. Cruz também pontuou sobre como é simbólico, atualmente, poder “ter voz quando todos estão sendo calados”. E seguiu: “O coro sempre vai ser uma atividade política. Política em sua essência. Há relações a serem administradas. Você ouve a si, ouve seu naipe, aciona muitas escutas sem precisar calar sua voz” (CRUZ, 2019).

Partindo desse viés enunciado por Cruz, é importante citar que a voz, quando utilizada coletivamente, em bando, adquire um significado simbólico que perpassa a estética de uma performance afinada, assumindo o papel do anúncio de pontos de vista, pensamentos e ideias, através de seu repertório, por indivíduos que respiram, pensam e se movem juntos.

A Arte, quando exercida em sua plenitude, sobretudo quando pautada num viés mais contemporâneo e amplo de sua definição, mais do que num purismo do “belo” ou do entretenimento, pode ser uma das ferramentas mais eficientes para o desenvolvimentismo da cidadania, da formação de consciências emancipadas e críticas, e para a compreensão de uma mutabilidade identitária – identidade aderida ao conceito de diferença, sob a luz da filosofia – concernente à vida humana. Os processos educativos podem, valendo-se de práticas Arte/Educativas profissionais¹⁷ e conectadas com esse viés holístico e multifacetado de sua significação, fomentar essa ação sensibilizadora e desencadear a vivência/experiência de princípios e procedimentos que levem à alteridade¹⁸. É necessária uma visão que ultrapasse a percepção da Arte como entretenimento, como performance puramente estética ou de cunho religioso/ritual, e a conecte com essa potencialidade de transformar pontos de vista, percepções de mundo, de inundar os sentidos e de alterar perspectivas e consciências históricas. Um profissional da Arte/Educação precisa, se desejar promover ações

¹⁵ Gisele Cruz concebeu um site para compartilhamento de informações sobre a prática coral. Disponível em: <<https://www.cantoecantoria.com.br/>> Acesso em: 18 dez. 2019.

¹⁶ Informação proferida em palestra na ocasião do 4º Seminário de Educação Musical da UCS, em Caxias do Sul, em 12 jul. 2020.

¹⁷ O caráter “profissional” da prática Arte/Educativa a que me refiro não exclui as práticas tidas como amadoras, nesse caso por serem espontâneas, de comunidades de sambistas, jongueiros ou congadeiros, por exemplo, nem superestima os artistas graduados em universidades ou conservatórios de música. Pontua, sim, a necessidade de aplicação de uma ação mais acolhedora de múltiplos sentidos, em um processo regular de experiências e vivências de aprendizagem e formação humana através da Arte.

¹⁸ “Alteridade diz respeito ao outro, do qual depende a própria identidade do eu. O outro e o eu estão numa relação complexa em que se remetem reciprocamente. Assim, o outro não só está fora, como dentro do indivíduo” (HERMANN, 2005, p.9).

contundentes para a emancipação de seus alunos sob este viés interdisciplinar e polifônico, estar conectado com essa vertente.

2.1.2 Comunicação e representação; sensibilidade e movimento

Gardner¹⁹ (1997) propôs algumas definições sobre os processos artísticos e seus conceitos, pontuando que toda estética envolve a tentativa intencional de comunicar algo a alguém, abarcando, pelo menos, dois sujeitos nesse processo. As Artes envolvem comunicação e, por consequência, são os seres humanos os envolvidos no processo artístico. Para que uma prática seja artística, é indispensável, portanto, segundo Gardner, uma intenção de comunicação de algo para alguém:

O artista, o poeta e – de uma maneira diferente – certos cientistas... têm a vocação e a habilidade para comunicar alguns aspectos daquilo que percebem, além da esfera do já familiar, àqueles que estão dispostos a e são capazes de ouvi-los ou de examinar suas comunicações (GARDNER, 1997, p. 54).

Nas práticas de comunicação artísticas, o simbolismo das representações e das metáforas é intrínseco. As representações encontradas em análises dos discursos da História, e revisitadas sob a luz da História Cultural, referem-se mais especificamente aos simbolismos interpretativos com que se narram os fatos históricos, e sobre como essas interpretações acabam conferindo uma representação do real, sendo tal representação o registro e a perpetuação de um fato, mais do que o fato em si. Na Arte, representar está diretamente ligado à prática da imitação, da reprodução da ação real sob um viés metafórico que sempre compartilha a tradução de seu intérprete sobre os fatos (como acontece com a pantomima, a dança e a música contemporânea, por exemplo), que comunica a uma plateia, a uma audiência, e que por sua vez irá criar sua própria tradução sobre o fato já reapropriado e traduzido pelo intérprete. Cria-se uma cena artística que representa uma sensação através de um roteiro, música ou dança, através de uma ação, estabelecendo-se uma relação antropofágica sobre a representação dos fatos e sua significação.

Os estudos da História Cultural, a partir dos anos 60, reorientaram a postura do historiador através do conceito de representação na mesma medida em que, no final do século

¹⁹ Howard Gardner concebeu a teoria das múltiplas inteligências e auxiliou a expandir o status da Arte para e no desenvolvimento humano. Um dos grandes *laboratórios* de estudos que embasaram suas pesquisas foi o *Project Zero*. Fundado pelo filósofo Nelson Goodman na Harvard Graduate School of Education, em 1967, o Projeto Zero começou com um foco na compreensão do aprendizado nas e através das Artes. “A missão do Projeto Zero é entender e aprimorar o aprendizado, o pensamento e a criatividade de indivíduos e grupos nas artes e outras disciplinas”. Disponível em: <<http://www.pz.harvard.edu/>> Acesso em: 18 dez. 2019.

XIX e início do século XX, a Arte Moderna reorientou as produções artísticas das sociedades urbanas. O olhar sobre o simbolismo das representações deu frescor às narrativas e as libertou de uma herança positivista e cartesiana com as quais a História redigia visões específicas do mundo e do percurso da civilização sob o cunho dos seus heróis e vencedores (nunca, até então, dos vencidos ou oprimidos). Conforme descreve Pesavento:

Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente, é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois a da substituição que recoloca uma ausência e torna sensível a presença. A representação é conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele (PESAVENTO, 2008, p.40).

De fato, dentre as várias definições para o que é uma representação, uma forma de compreendê-la é como “uma performance portadora de sentidos que remetem a determinadas ideias” (PESAVENTO, 2008, p.41). A autora afirma, ainda, que:

A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social. [...] Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças (PESAVENTO, 2018 p.41).

Nota-se que Pesavento e Gardner se afinam em seus conceitos, e um rizoma de suas hipóteses poderia resultar numa percepção de haver, na Arte, um mundo de representações simbólicas que, no exercício da comunicação entre distintos sujeitos que traduzem suas performances como “portadoras de ideias”, confirma seu sentido enquanto ferramenta de expansão de consciências e de percepções de mundo, potencializando ações mais cidadãs e empáticas.

Entre conceituações de realidade e imaginário, narrativa e ficção, Pesavento aborda um conceito que, para ela, está no cerne daquilo que o historiador pretende atingir: as *sensibilidades*. Uma sensibilidade para compreender as linguagens não verbais e as expressividades estéticas em suas diversas formas de manifestação de ideias e significados. O termo sensibilidade, para o discurso da História Cultural, permite indagações como: seria essa sensibilidade a mesma a que nos referimos quando falamos em Arte/Educação?

Pesavento (2008) esclarece que, no campo de atuação da História, as sensibilidades corresponderiam a um núcleo primário de percepção e tradução da existência humana no

mundo. Elas seriam um “assalto ao mundo cognitivo”, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade. Uma tradução do mundo pela via das emoções e dos sentidos:

[...] As sensibilidades seriam, pois as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos. Nessa medida, as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, àquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida. Na análise das sensibilidades, a História é uma espécie de ficção controlada, sobretudo pelas fontes, que atrelam a criação do historiador aos traços deixados pelo passado. [...] O historiador precisa, pois encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades (PESAVENTO, 2008, pg. 57-58).

Nesse sentido, esta pesquisa contém, por exemplo, uma historização materializada dos sentimentos envolvidos no processo de concepção, montagem e performance de um espetáculo artístico – o *Contrapontos* –, traduzindo suas subjetividades, seus rizomas e seus devires, vivenciados por seus sujeitos, para uma pretensamente tangível decodificação teórica, corroborando a funcionalidade dessas traduções de mundo ao serem representadas num produto artístico. É um processo envolvido na dimensão das sensibilidades.

Outro conceito de sensibilidade que serve nesta reflexão é fornecido por Cruz²⁰ (2006) em seus relatos de experiências das práticas vivenciadas junto a crianças de dois a seis anos de idade, nos quais pondera sobre a educação sensível:

A educação sensível tem como embasamento a compreensão do corpo e o brincar como a linguagem da criança. É uma educação que permite trazer a fluência do que a criança possui de dentro pra fora, possibilitando a manifestação e o reconhecimento do impulso da vida (CRUZ, 2006, p.70).

A autora indica caminhos, também, para uma atuação docente sob esse viés, da *Educação para a sensibilidade*:

O trabalho da Casa Redonda propõe integrar pensamento e coração, consciente e inconsciente, e os educadores se preparam para acolher a dimensão interna de cada criança, como ouvintes desta manifestação, aprendendo com cada uma delas o que traz de novo. A criança é respeitada na sua relação com um tempo uno, no “aqui e agora” e na sua vivência de unidade com a totalidade. Nesta proposta, o enfoque está

²⁰ Maria Cristina Cruz descreveu suas vivências como professora na Casa Redonda Centro de Estudos em sua dissertação “Uma educação para a sensibilidade”. “A Casa Redonda” localiza-se em Carapicuíba, grande São Paulo. Crianças se “re-unem” todas as manhãs para compartilhar sua infância num lugar da natureza. Nesse espaço, “elas convivem com a alegria nascida da liberdade de ir ao encontro de si mesmas através dos vínculos que diariamente vão estabelecendo consigo próprias, com seus companheiros e com os adultos presentes nesta jornada” (CASA REDONDA, s/d). Disponível em: <<http://www.acasaredonda.com.br/pagina/13>>. Acesso em: 03 out. 2018.

na importância do corpo como um receptáculo sensitivo, tanto das percepções físicas como das sutis, uma forma de expressão do inconsciente. Através do corpo, a criança estabelece uma relação de vínculo e afeto, aprendendo a sentir o que faz sentido, na relação consigo próprio, com os pais, educadores, amigos, com o mundo e a vida (CRUZ, 2006, p.70).

Na abordagem de Cruz, a sensibilidade é exercitada pela conexão de relações de afeto, onde as percepções de mundo passam através do corpo e de experiências sensoriais que agucem o consciente e inconsciente dos seus participantes, fomentando possibilidades de expressão que lhe são inatas, a partir da percepção de si e do outro. Consequentemente, “uma criança só vai juntar ideias na mente na mesma medida em que juntar objetos com as mãos” (GAIARSA²¹, 1990, informação verbal).

Nesse *Zeitgeist*²² de entendimento de mundo, em que muitos teóricos de distintas procedências e referências encontram-se no desenvolvimento de princípios pensados por caminhos similares; num espaço e tempo não geográfico e temporal, mas similar cognitivamente; nessa percepção de que o corpo é como um receptáculo eficiente para ativar sensações e cognições, encontra-se confluência com muitos outros pensadores, dos mais distintos campos do conhecimento.

O compositor alemão Carl Orff, desenvolveu, a partir da década de 20 – afinado também a conceitos do movimento expressionista alemão –, uma pedagogia e filosofia multifacetada para o ensino de música, a abordagem *Orff-Schulwerk*, percebendo a música e o movimento como grandes interfaces para o aprendizado artístico e da criatividade, a partir de seus aspectos mais elementares. Em discurso²³, citado na epígrafe do livro de Cunha (2015), Orff argumentou: “elementar significa um novo começo. Tudo o que é moderno se torna antigo com o correr dos anos; o elementar não tem tempo e existe em toda a Terra. Aí residem o entusiasmo e a esperança” (ORFF, 1963, apud CUNHA, 2015). Nas ideias pedagógico-musicais do século XX, pautadas em pedagogias ativas de educação como a abordagem proposta por Orff, residem essências musicais pluridimensionais, que estimulam a diversidade e a criatividade do e no universo educativo. “Estas ideias promovem o êxito e fortalecem a

²¹ José Angelo Gaiarsa foi psiquiatra, intelectual, influenciador de estudos de psicologia e educação e vanguardista nos estudos sobre novas constituições familiares no Brasil. Depoimento presente no documentário Laban-Movimento, realizado pela Fundação para o Desenvolvimento da Educação em 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_YYm7nrow4w&list=PLWmVqYG-E_cBNOPxLdPGCMh-CbV_R-m34&index=12&t=708s>. Acesso em: 19 dez. 2019.

²² Palavra alemã que pode ser traduzida como “espírito do tempo” ou “espírito da época”. Geralmente o termo é associado a Hegel, que acreditava que a arte reflete a cultura da época em que foi concebida.

²³ Discurso proferido por Carl Orff na abertura do Orff-Institut de Salzburgo em 25 de outubro de 1963. Tal discurso, “Orff-Schulwerk – Past and Future”, por sua vez, encontra-se originalmente citado, segundo consta no livro de Cunha (2015), na obra de Barbara Haselbach (2011): *Texts of Theory and Practice of Orff-Schulwerk – Basic Texts from the Years 1932-2010*.

vivência da música por vias diferenciadas (vocal, instrumental e corporal)” (CUNHA, 2015, p.13). Segundo Cunha, a Orff-Schulwerk “amplia aspectos globais da personalidade (sentidos/emoção/razão/sociabilidade) numa unidade estética, artística e humanista entre música, linguagem, movimento, dança, improvisação e criação” (Ibid., p.14). O autor pontua ainda que Orff “desenvolveu uma filosofia de vida voltada para o ser humano enquanto ser comunicativo e dotado de imaginação, no qual a música começa” (Ibid., p. 18). Corroborando estas perspectivas, de acordo com Maschat (1999), a abordagem *Orff-Schulwerk*:

Pressupõe o envolvimento ativo em múltiplas vertentes artísticas que de forma holística, proporcionam possibilidades de ensino/aprendizagem com base na descoberta, na experimentação, na partilha, na criação conjunta e na vivência social e emocional, que em boa verdade são necessidades humanas que não têm idade (MASCHAT, 1999, apud CUNHA, 2015, p.13).

Em trabalhos conjuntos com as pedagogas da dança Dorothee Günther e Gunild Keetman, Orff percebeu que um indivíduo tem mais facilidade pra tocar um instrumento ou tocar uma melodia que já tenha sido “vivenciada” pelo seu corpo, através do movimento. Observando vivências práticas envolvendo música e dança, concomitantemente, é possível perceber uma correlação na qual essas formas de expressão influenciam o aprendizado uma da outra. Orff e Günther procuraram, então, “mostrar que movimento e música são artes interativas, e que ao coexistirem se enriquecem mutuamente” (CUNHA, 2015, p.21), criando, segundo Maschat (1999), a possibilidades de criação, fruição, improvisação, e estímulos emocionais e racionais de forma integrada entre as artes performativas, “de forma integral, integrada e integradora” (s/p).

Há, nessa prática de música e movimento proposta pela *Orff-Schulwerk*, uma ação polifônica e retroalimentar entre dança e música, na mesma medida em que Maletta (2005) propõe, pelo viés das Artes Cênicas e Musicais, uma atuação polifônica entre Teatro e Música. Gaiarsa (1990, informação verbal), por sua vez, dialoga com essas perspectivas ao argumentar:

O terror da escola, das mães e dos pais é criança muito irrequieta. Criança tem que ser irrequieta. Ela está aprendendo a usar a máquina neuro-mecânica mais complexa do universo conhecido. São sete bilhões de neurônios que tem que funcionar coordenadamente. Mas como mexer-se muito incomoda muita gente, toda educação vai no sentido de: fique bonzinho, seja um bom menino, fique no seu lugar, não se mexa demais. [...] Educação restringe os movimentos. [...] Agora entra o importante: ao restringir os movimentos, a educação restringe a inteligência.

Gaiarsa afirma que se alguém é muito limitado de movimento, ou muito formal, muito tímido, se tem medo de se mexer, terá também medo de pensar: “quem é muito quadrado só entende quadrado” (GAIARSA, 1990, informação verbal). Para ele, a criança que não se mexe o bastante faz restringir não somente a sua inteligência, mas também os seus sentimentos e movimentos. Eis, então, a importância de uma confluência interdisciplinar e multifacetada de fazeres simultâneos, mesclando concomitantemente distintas áreas para aprimorar o desenvolvimento humano.

Nesse caminho rizomático por definições, representações, simbolismos, sensibilidades e polifonias, há outro termo que pode definir e unificar algumas ações e esse *Zeitgeist* de conceitos similares, concebidos atemporalmente por diferentes pensadores: *intenção*. É um termo recorrente nas narrativas dos teóricos aqui citados para ilustrar percepções de forma explícita ou implícita em muitos argumentos e ponderações. Intenção, vontade, desejo.

Passos costuma anunciar em suas oficinas de técnica vocal: “a primeira coisa que alguém precisa para cantar é ter *vontade*” (PASSOS, informação verbal²⁴). Schafer, por sua vez, apresenta uma descrição possível do conceito de música, após deliberação junto com seus alunos, tramando adequações narrativas pertinentes para uma definição mais precisa, concluindo que a “música é uma organização de sons (ritmo, melodia etc.) com a *intenção* de ser ouvida” (SCHAFER, 1997, p. 35). Ele indica que todo som pode ser considerado música se houver alguém disposto a ouvi-lo como tal, tendo a intenção de transformar tais sons em eventos musicais. Tal princípio é amplamente teorizado por ele no conceito de *Soundscape - Paisagem Sonora* -, apontando para a importância de educar para a percepção do ambiente sonoro, para uma limpeza de ouvidos.

A música depende, então, não somente de quem comunica seus sons, mas de quem os escuta e lhes atribui significado. Gardner (1997), já tendo pontuado sobre a necessidade de haver comunicação entre sujeitos para que o evento artístico possa assim ser considerado, sugere algo parecido sobre a Arte em geral:

Um padrão aleatoriamente produzido pode ser considerado belo, mas não funcionará como um objeto estético, a menos que um impulso comunicativo o tenha estimulado. [...] e cabe ao percebedor deduzir esses significados, independentemente daqueles que o artista pretendia comunicar. Isso também não tenta excluir a arte como auto-expressão, embora, como questão prática, eu acredite que em toda

²⁴ Relato proferido por Lucia Passos durante oficina realizada com o COJmo em março de 2017. Lucia é preparadora vocal de cantores e atores, sendo considerada uma referência no trabalho coral por distintos grupos no Brasil e na história do Movimento Coral do país. Atuou por quase 40 anos no Movimento Coral da Unisinos, junto com o maestro José Pedro Boésio. Atualmente coordena a PRESTO Produtora Artística. Disponível em: <<https://prestosl.com.br/>>. Acesso em 31 de dez. 2019.

atividade artística prolongada existe a intenção, pelo menos implicitamente, de comunicar algo a outras pessoas (GARDNER, 1997, p. 54).

As comunicações, vontades e intenções são sempre movidas, em princípio, por emoções significativas que instiguem tal pré-disposição para uma atitude ativa frente ao que se ouve, lê, vê, vivencia, de forma a atribuir-lhe sentido. Segundo Sloboda, a razão pela qual muitos de nós nos envolvemos em atividades musicais, de composição, execução ou escuta, é que a música consegue despertar emoções profundas e significativas (SLOBODA, 2008, p.3).

Se alguém de uma civilização sem música nos perguntasse por que nossa civilização mantém tantas atividades musicais, nossa resposta certamente apontaria para essa capacidade que a música tem de **melhorar nossa vida emocional**. É claro que há outras razões para que os indivíduos ou sociedades façam uso da música. Considerando que muitas atividades musicais são também atividades sociais [...], proporcionando uma série de retornos sociais para aqueles que dela participam (SLOBODA, 2008, p.3, grifo nosso).

Segundo o autor (2008, p.3), o fator emocional é intercultural, sem o qual não seria possível explicar a atração humana pelo “som organizado que transcende as barreiras culturais”. E pondera: “se os fatores emocionais são fundamentais para a existência da música, então a questão fundamental para uma investigação psicológica na música é *como* a música é capaz de afetar as pessoas”.

Essa composição de elementos sensoriais, de uma música vivida no corpo para então chegar à mente, pode lhe conferir maior significação por parte de quem a vivencia, pois que oriunda de uma experiência tridimensional dos sentidos, onde as intenções do corpo, mente e espírito alinham-se numa prática transformadora de percepções pela via das *sensibilidades* e, conseqüentemente, há a potencialização da ampliação de consciências históricas através da Arte.

2.2 ARTISTANDO A ARTE

“Assim, quando um professor brinca, um educador uiva, um pedagogo canta, um artista ensina, se isso for feito com bastante intensidade e paixão, o professor emite uma criança molecular; o educador, um lobo molecular; o pedagogo, um cantor molecular; o artista, um professor molecular. Não que um se torne o outro, como se mudassem de espécies moleculares, em suas formas e subjetividades; o que ocorre é uma emissão de partículas, que entram em vizinhança com moléculas compostas e produzem um professor-criança, um educador-lobo, um pedagogo-cantor, um artista-educador moleculares”.

Sandra Mara Corazza

A Arte – essa prática que perpassa distintas gerações e civilizações, e cuja conceituação é bastante complexa e abrangente, pois que depende das perspectivas e contextos temporais e espaciais que lhe conferem um ou outro sentido – já esteve, historicamente, diretamente conectada com o campo do saber da Ciência. Segundo Barros (2019), era comum, na Idade Média, o uso da designação “artes” como uma referência às práticas exercidas por pessoas livres, ou aos campos que deveriam fazer parte da educação universitária. Já em acepções anteriores, *ars*, em latim, significava *habilidade*, ou a capacidade de fazer alguma coisa, e entre os gregos, empregava-se a palavra *poiésis*, compreendida como a capacidade de fabricar algo que tenha significado. “*Poiésis* podia ser entendida como o próprio ‘processo criativo’ – trazer à existência algo que antes não existia” (Ibid., p. 100). Acerca da distinção e similaridades entre Arte e Ciência, Barros aponta para o conjunto das sete artes liberais definidas pelos antigos:

Trivium – formado pela lógica, gramática e retórica – e o Quadrivium, no qual se incluíam a Aritmética, Geometria, Música e Astronomia. Não deixa de ser curioso, para nossas divisões atuais, que a Música (hoje considerada uma “arte”) esteja lado a lado com a Astronomia, a Aritmética e a Geometria (hoje consideradas ciências) (BARROS, 2019, p.100).

Passando por definições e redefinições, consolidou-se, a partir do século XIX, a dicotomia entre Ciência e Arte, “situando-se nesse último grupo aquelas práticas que se relacionam com os interesses estéticos, criadores, voltados para as possibilidades de despertar emoções de diversos tipos” (BARROS, 2019, p. 101). Barros aponta, porém, que esse desligamento (ou não ligamento) da Arte com funções específicas que não iriam além de desencadear prazeres estéticos deve ser relativizado, pois que, em muitos campos do saber das ciências, destaca-se a presença estrutural de aspectos estéticos. “Se o historiador é um cientista no momento em que desenvolve sua pesquisa [...], é também um artista (um literato) no momento em que dá forma ao seu texto” (BARROS, 2019, p. 101).

Há, então, uma confluência de científicidades e *artistamentos* dependendo de como a produção tanto de um cientista (pesquisador) como de um artista (também pesquisador) acontecem. Se as provocações nas emoções, percepções e criticidades humanas causadas pela Arte podem levar à transcendência, e se os estudos científicos dos campos da História, Educação, Sociologia, Filosofia e Psicologia, por exemplo, podem levar a transformações de cunho social, político, ideológico, existencial, a transposição desses campos, contemporaneamente, tenderá a ser uma ferramenta de ação potencializadora de novas

consciências históricas e cidadãs, e conseqüentemente, de novas formas de ser e viver em sociedade.

A capacidade de transpor sensações para diferentes linguagens estéticas, concebendo obras simbólicas que representam toda uma parcela da subjetividade humana em diferentes níveis de abordagem carrega em si, igualmente, a potencialidade de atuar na área da Educação pelo viés da sensibilidade. Obras artísticas, concertos e espetáculos, por exemplo, podem fazer pensar e repensar a existência; mais do que deleitar esteticamente ou entreter culturalmente, podem agir no âmago das percepções e constatações sobre o mundo, seus devires, suas relações, conferindo ao trabalho artístico uma profundidade e significação que transbordam sua função estética, e invadem os princípios das Ciências Humanas.

Na ação e na identidade do Coro Juvenil do Moinho/UCS, para além da consciência interpretativa da Arte e de sua estética performática, há um trabalho politicamente engajado com conceitos culturais e históricos atuais, conferindo ao fazer artístico uma aderência sócio-formativa²⁵ tão presente quanto a busca pela excelência técnica da interpretação artística. A ampliação da consciência de si e da consciência histórica tornam-se, então, elementos atuantes no trabalho do grupo, conferindo-lhe uma identidade peculiar, conectada com o ensino de História, e mesmo com a Sociologia, Filosofia e Psicologia, complementando e expandindo os aspectos já citados sobre Arte/Educação, e configurando-se, por fim, num fazer interdisciplinar, repleto de polifonias. Os procedimentos de planejamento de ensaios, escolha de repertório, escolhas estéticas e conceituais de como conduzir a performance do grupo, dentro e fora do palco, lhe conferem um status procedimental rizomático.

O espetáculo configura-se, também, como ferramenta pertinente para o ensino, uma vez que se torna importante delimitar alguns conceitos imbricados nessa consciência histórica e conectá-los com esse rizoma polifônico de atuação. Corazza (2013) argumenta que os professores-simulacro são os únicos que têm condições de produzir novidades e de levar a Educação à diferença “não maldita”, “pois somente eles possuem forças inventivas orientadas para o porvir, fornecendo ferramentas conceituais para pensar um devir-alegre, um devir-criador, um devir-artista” (CORAZZA, 2013, p.25). Tais devires-simulacros são compostos de *processos transversais de aristagem*, que permeiam as diferentes subjetividades dos educadores, instauram-se através de cada um deles e dos grupos sociais que integram,

²⁵ No contexto da Pedagogia, o aspecto sócio-formativo refere-se a competências relativas a aprendizagens de habilidades como: abertura para interagir em grupo; relacionar-se com o outro respeitosamente; apresentar disposição para cooperação em grupo; ser sensível à escuta do outro (EJA: JORNADA PEDAGÓGICA, 2013). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/345437053/Aspectos-Cognitivo-Socio-Formativo-Prendizagem-Desejada-Conteudos-Tempos-Formativos-Jornada>> Acesso em: 31 dez. 2019.

“realizando uma crítica radical a formas determinadas e a funções legitimadas” (Ibid., loc. cit.).

Os educadores-artistas são tomados em segmentos de um devir-simulacro, cujas fibras levam de um devir a outros, transformados naquele e que atravessam limiares de poderes, saberes, subjetividades. Desse modo, quando professores-artistas compõem, pintam, estudam, escrevem, pesquisam, ensinam, orientam, eles têm apenas um único objetivo: desencadear devires (CORAZZA, 2013, p. 25-26).

Corazza (2013) nos apresenta o desencadeamento de uma série de devires, nomeando-os, conceituando-os, problematizando-os, e argumenta sobre novas maneiras de pensar e de realizar experimentações, num processo de artistagem inventiva da Educação.

Por essa via, buscam-se novas formas de expressão e de conteúdos, que derivam de percursos intensivos e de trajetos extensivos das produções que vêm sendo realizadas, já há alguns anos, no campo educacional; lutas contra a secura dos corações, a acídia nas relações e o agreste dos códigos; inspirações fornecidas por filósofos, escritores, educadores do Pensamento da Diferença [...] (CORAZZA, 2013, p.34-35).

Ela discorre de maneira cientificamente astuta e artisticamente poética sobre complexos e entrelaçados temas das ciências humanas, numa “escrileitura²⁶” sagaz e difícil de recortar aqui sem cometer alguma injustiça ao contexto e à orquestração de sua narrativa. No livro *Artistagens: filosofia da diferença e educação*, Corazza atrela o conceito de escrever como uma ação de tradução, de interpretação de arquivos, e propõe uma “escrita-artista”:

Quem escreve de modo artista? Ora, são os animais de rapina, os selvagens sagazes, os franco-atiradores, os ousados, terrestres, estrangeiros, guerreiros, legisladores, artistas, pensadores, poetas, afirmadores, experimentadores e criadores, que agem em nome da doutrina do círculo vicioso e dela fazem a condição sine qua non da escrita universal. Aqueles que escrevem excedendo-se e reservando-se o direito de malograr. Aqueles que escrevem não porque possuam um projeto de escrita e tentam realizá-lo, mas que encetam o ato de escrever para ver se existe uma intensidade que produza alguns efeitos. Escritores da inocência alegre de um en-fant que só sabe falar a única palavra ajuizada: – Sim! (CORAZZA, 2006, p.23-24).

A autora descreve a escrita-artista atribuindo-lhe distintas definições e significações. Numa delas, apresenta-a como uma prática provocadora de intensidades. Ela o faz sob um caráter filosófico pautado em suas próprias elucubrações e em conjectura com pensadores da filosofia, como Nietzsche e Deleuze.

²⁶ Projeto Escrileituras. Disponível em: <http://escrileituras.blogspot.com/2012/01/detalhamento-do-projeto-escrileituras_17.html>. Acesso em: 22 dez. 2019.

A escrita-artista constitui objetivamente o mundo da prática educacional, que não é independente da organização que lhe damos; nem tem sentido porque falta o ponto de vista transcendente para conferir-lhe uma finalidade; tampouco representa esse mundo, já que ela é anti-teológica, anti-substancialista e anti-realista (CORAZZA, 2006, p.25).

A importância do aspecto “prático” concernente a teorias sobre as ações imbricadas na vida humana será percebida, também, em confluência com aspectos da consciência histórica e da afinação de si, além de a escrita-artista encontrar ressonância com o conceito de rizoma. Há uma simplicidade e uma complexidade polifônicas na escrita-artista, que, segundo Corazza, nunca é simples.

Ela não normatiza, não representa, não conta história, não ilustra nem narra o que se passou. Algo passa por ela. Traços, riscos, setas, marcas de espírito nela se exprimem e arrancam a significância do texto. De qual texto? Ondas, cascatas, olhos de ciclones, as palavras desse texto não correspondem a formas, mas só captam forças, que se exercem na folha em branco. Em branco? De jeito nenhum; pois, se assim fosse, o escritor poderia reproduzir um fato exterior, que funcionasse como matriz da escrita. Uma folha nunca está em branco, à espera de ser preenchida. Uma folha está, desde sempre, cheia! Povoada de muitos clichês, opiniões, lembranças, fantasmas, significantes (CORAZZA, 2006, p.25-26).

Conceder à Arte status de verbo, conjugando-a a um “artistamento”, abre à possibilidade de pensar nela como uma lente que pode nos fornecer distintas perspectivas sobre a interpretação de mundo. Artistar a Arte é um caminho para observar os modos de pensar e de agir sobre produções estéticas, sugerindo uma prática do tempo presente, tal qual indica essa livre e poética conjugação verbal. Não é algo já feito ou a fazer, mas uma *acontecência*. Não é uma narrativa do passado (artistei), um desejo para o futuro (artistarei), ou um futuro a ser alcançado (artistaria). *Contrapontos* é um espetáculo que foi e está sendo constantemente atrelado a um processo de artistamento, pois que é suscetível ao tempo das pessoas que dele fazem parte, das suas histórias do tempo presente.

Artistar a Arte poderia ser também artistar a História, tanto como um campo do saber, como a um acontecimento no tempo. Artistar a História com Arte, quiçá, possa ser também um arranjo polifônico para a ampliação da consciência histórica, de pontos de vista, de gostos e percepções. E promover tal artistamento através do canto coral, cantando e afinando em bando, pode ser uma de suas estratégias operacionais. Artistar a voz em bando. Artistar a afinação. Afinar a si mesmo através também da afinação com o outro.

2.3 AFINAÇÃO DE SI

Antes mesmo de dar nome a este conceito de *afinação de si*, vivenciei uma experiência vocal, no ano 2000, com candidatos à vaga de cantores para o Coro Infanto-Juvenil de Veranópolis. Em março daquele ano, realizei uma série de audições vocais com alunos do ensino fundamental em escolas públicas na cidade de Veranópolis, buscando potenciais integrantes para o Coro Infanto-Juvenil daquele município. Em grupos de 2 a 3 alunos, numa sala específica para aquela atividade, eu propunha pequenos ostinatos melódicos, em intervalos ascendentes e descendentes, por exemplo, e com algumas modulações vocais a serem repetidas por eles a partir do meu modelo vocal. Com apoio de um piano, eu solicitava que repetissem aqueles sons em forma de “pergunta e resposta”, isto é, ao escutar a “pergunta” deveriam repeti-la em forma de “eco”, portanto, escutando primeiro, “imitando” depois. Eu propunha frases vocais, conforme exemplos (Figura 3):

Figura 3 - Exemplos de frases para audição e reconhecimento da tessitura vocal

The image shows three musical exercises on a single staff in 4/4 time. Each exercise is labeled 'Pergunta' followed by a number. Below the notes are the corresponding lyrics.

Pergunta 1: Lá lá lá lá iá

Pergunta 2: Mo - a Mo - a cir

Pergunta 3: Iô Pô Pô Pô Pô Pô Pô

Fonte: A autora.

Cada compasso apresenta um exemplo de ostinato melódico vocal que foi repetido pelos alunos. A quantidade de escalas a serem adicionadas (ascendentes ou descendentes) dependia da tessitura e musicalidade dos candidatos, e poderia começar já num registro mais agudo para então descer, ou o contrário. Os registros que faço aqui são lembranças aproximadas das minhas memórias, de como propus essa audição.

Durante a atividade, em média, três de cada quatro alunos repetiam sempre os mesmos sons no exercício do “eco”, quando não era sempre uma nota somente, sem alterar suas alturas, sem modular quando havia modulação, e, portanto, sem reproduzir fidedignamente as notas tal qual as haviam escutado (e as haviam escutado?). Ou então, reproduziam a frase com elementos parecidos com o proposto na “pergunta”, mas mudando seus intervalos, incluindo

percepção que precisava passar, primeiro, pelos sentidos cognitivos, mentais, para só depois ser interpretado e decodificado corretamente, transformando-se em som vocal “afinado”.

Comecei a usar o conceito de afinação de si muito “timidamente” durante os processos de ensaios com os coros com que trabalhei, e mais conscientemente – e constantemente – com o COJmo. Muitos candidatos à vaga nesse grupo chegavam alegando ter vontade, mas não ter voz para cantar, ou então, diziam ter muitos problemas pessoais para resolver e, por isso, quase desistiam de participar do grupo antes mesmo de adentrar nas atividades. Na premissa do trabalho do COJmo, a vontade de cantar e se dedicar aos projetos do grupo e “pertencer” àquele coletivo de *artisteiros* antecede uma necessidade prévia por uma qualidade vocal, pois pressupõe que tendo vontade a pessoa vai se dedicar mais e melhor ao que quer que se proponha a fazer. Sendo assim, eu respondia àqueles potenciais cantores: “se tu afinares no coro, vais afinar também na vida”. E muitos acabavam conseguindo entrar efetivamente no grupo. De fato, a partir das vivências nos ensaios de repertório e montagens das cenas, instigando a consciência sobre aquilo que cantavam, que era também corporal, pois o corpo é parte inerente e indissociável do instrumento “voz”, algo ali se reinventava e se aprimorava reciprocamente, não sei se a vida e depois a voz/corpo, ou se a voz/corpo e então a vida.

Tecnicamente, dentro do conceito musical ocidental, afinar pressupõe o ajuste da altura dos sons de um instrumento a partir de uma determinada frequência, que desde a década de 50 foi padronizada em 440Hz²⁸⁻²⁹ (440 vibrações por segundo). Para tal, um instrumento como o violão, por exemplo, tem suas cordas apertadas ou afrouxadas através de tarraxas, a partir do uso de um diapasão ou afinador eletrônico como medida de frequência para a afinação precisa da nota de cada corda, para se chegar ao ajuste adequado das alturas das ondas sonoras dessa frequência (440Hz). Desta forma, afinam-se os demais instrumentos, especialmente quando usados simultaneamente, de forma a estarem todos afinados numa mesma frequência e soarem “iguais” melódica e harmonicamente.

Com relação à voz humana, não há tarraxas como no violão ou instrumentos mecânicos que possam apertar ou afrouxar as pregas vocais durante a emissão de sons para garantir a exatidão de sua afinação. A afinação vocal é sempre analógica e requer,

²⁸ Hertz, ou Hz, é a unidade usada para medir a frequência de ondas e vibrações. Existem ondas de formas variadas. As pregas vocais, por exemplo, produzem ondas sonoras, enquanto as emissoras de rádio transmitem ondas eletromagnéticas (HERTZ, 20 dez. 2019). Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/hertz/>> Acesso em: 20 dez. 2019.

²⁹ 440Hz é a frequência padrão para afinar instrumentos musicais. Antes disso, havia outras possibilidades de afinação e distintas frequências. O ser humano consegue escutar sons entre 20 e 20.000 Hertz por segundo. Quanto maior a quantidade de ondas por segundo, maior a quantidade de Hertz, que então passam a chamar-se quilo-hertz e mega-hertz. Muitos animais, por sua vez, conseguem escutar e/ou emitir outras frequências, maiores ou menores.

fundamentalmente, que haja uma referência sonora prévia, que sirva de baliza para a afinação vocal tal qual o diapasão para afinar a corda “lá” do violão. Fisicamente, essa referência sonora deve passar, primeiramente, pelo aparelho auditivo e chegar ao cérebro, que por sua vez traduzirá aqueles sons ouvidos em informações que lhe permitam decodificá-los como referência e consciência tonal, harmônica e melódica, e enviar estas informações para as pregas vocais, para que então se reproduzam sons num encadeamento devido, executando intervalos sonoros em distintas alturas de notas musicais com precisão, de acordo com a frequência dada. Isso vale também para a expressão “pegar o tom”, isto é, compreender, pela percepção e decodificação mental, qual é o campo harmônico de uma música e quais são as notas e intervalos compatíveis com aquela escala musical, e não outra.

Afinar a voz para fazer música requer, portanto, o aguçamento da percepção auditiva e a ampliação de uma escuta ativa, consciente, presente. Requer um “ouvido pensante”, como nomeou Schafer, cuja ativação precede o simples movimento das pregas vocais para obter um resultado sonoro devido. Essa afinação dos ouvidos está ligada não somente ao funcionamento pleno do aparelho auditivo, posto que é possível escutar sem ouvir, assim como é possível olhar sem ver, mas ao funcionamento pleno da cognição, das conexões mentais, sensoriais e perceptivas, atrelando esse princípio com a necessidade de ter a *intenção* de escutar para que o som tenha significado. Afinar a voz requer audiação.

O exercício da audiação³⁰ pode, inclusive, manter-se preciso e operante mesmo se uma pessoa musicalmente consciente tornar-se surda. A surdez de Ludwig Van Beethoven não impediu que ele compusesse sua música, “escutando-a” mentalmente. Segundo Edwin Gordon (2000), audiação, termo cunhado por ele para se referir a esta forma de compreensão musical, é uma competência que não deveria ser comparada à imagética musical, à audição interna, ou à subvocalização, pois que elas não estão, necessariamente, aderidas ao processo de assimilação e compreensão musical. Para ele, “o som em si mesmo não é música. O som só se converte em música através da audiação, quando, como na linguagem, os sons são traduzidos na nossa mente, para lhes ser conferido um significado” (GORDON, 2000, p.18).

Tal ativação se dá pelo desejo em aprender, pela concentração e entrega a essa vontade, e só não irá acontecer se houver algum distúrbio cognitivo, neural ou físico que impeça o desenvolvimento de tal habilidade. Comumente a ativação dos sentidos auditivos e vocais acaba aguçando também outras formas de escuta, a nível mais filosófico, psicológico e

³⁰ Originalmente, “audiation”, termo desenvolvido por Edwin E. Gordon. Refere-se à reflexão sonora consciente, e não somente à simples imitação (DA SILVA; GOLDEMBERG, 2013). Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/86>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

espiritual, como a escuta de si, de suas capacidades perceptivas, interpretativas, inventivas, pois que o sujeito se descobre agente de sua própria afinação.

Outro fator que contribui significativamente para a ativação dessa intenção de “afinar-se” é o aspecto social do trabalho coral, onde o grupo instiga e fomenta desejos individuais de pertencimento àquela comunidade, àquelas ações em bando, e onde o cantor ou cantora dedica-se, então, ao exercício dessa ampliação de consciências sobre sua própria afinação vocal e cênica. Nesse exercício, eles não estudam para criar um personagem que está fora de si mesmo para ser levado ao palco, mas para capacitar sua própria atuação enquanto sujeitos no mundo real, no dia a dia. Esse sujeito, revisitado e reinventado a partir de suas próprias afinações internas, é que chegará ao palco representando, então sim, o melhor de si mesmo até aquele momento presente, com sua mais inteira legitimidade e plenitude.

Cantar em coro torna-se, então, uma ferramenta de investigação pessoal, de conhecimento de capacidades perceptivas, comparativas, analíticas. O corpo torna-se o palco da própria história de quem canta, e ali se desenham caminhos, prefácios, enredos e desfechos únicos, que somente caberá, a seu autor, entender plenamente.

Essa consciência de afinação de si, se incorporada efetivamente, tenderá a mobilizar percepções de seus agentes em ações paralelas ao uso da voz de forma afinada, permitindo também ações de resistência àquilo que lhes chega aos sentidos, aos pensamentos, às ideias, aguçando e filtrando sons, assim como reorientando compreensões sobre as possibilidades de ser no mundo. Dessa forma, essa afinação de si pode tornar-se, também, uma maneira de entender o mundo e de se posicionar nele com maior criticidade, resistindo às normoses sociais, especialmente quando conectada a um repertório musical que fomente tais percepções.

Esse reconhecimento de afinação de si poderá ocorrer, quase inevitavelmente, também a partir do reconhecimento do outro e com o outro, sobretudo num coletivo empático e emancipador, pois que consciente e ancorado, fundamentalmente, na alteridade. Afinar-se e potencializar tantos adjetivos polifonicamente, será também, possivelmente, um moinho agenciador de consciência ética sobre a sua própria vida e a dos demais.

2.3.1 Normose – a patologia da normalidade

“Desfazer o normal há de ser uma norma”

Manoel de Barros

Outros conceitos e ações surgem da prática de canto coral juvenil contemporâneo, entre eles, o seu poder de agir como “barricada”, como resistência às normoses sociais. Paro (2015) aborda a o canto coral como Arte e resistência, sugerindo *novos mundos* possíveis a partir da música vocal coletiva, e apresenta um viés que entende certas práticas corais como ações contra o pensamento decolonial³¹, isto é, de imposição de uma cultura sobre a outra, como forma de subjugação.

Entre outros exemplos, a autora cita o movimento Música Nova, criado na década de 60 por Gilberto Mendes, que trouxe para a prática coral um experimentalismo arrojado e contemporâneo, valendo-se de escolhas de composições e de repertório que levassem o canto coral a um patamar mais experimental e moderno, distinto da abordagem de cunho tradicional e convencional vigente até aquela época. Gilberto Mendes promovia uma possibilidade de mudança de significação ao canto coral, ampliando-o e reinventando-o, assim como o fez o regente e compositor Marcos Leite³², conferindo ao canto coral brasileiro um lugar de referência através da utilização de “uma estética diferenciada, adotando repertório singular, focalizando a *performance* como objetivo e tendo elementos cênicos incluídos em seus ensaios e suas apresentações” (COSTA, 2009, p.2). Ambos, Mendes e Leite, levaram essas práticas a outro patamar estético e histórico, alcançando reconhecimento por suas ousadias e ineditismos. O trabalho por eles desenvolvido era também autoral, pautado em suas percepções estéticas e conceituais sobre a música e o canto coral no Brasil.

Mesmo havendo, nessas práticas, de forma implícita ou explícita, conexão com conceitos de resistência ao pensamento decolonial do e no canto coral, – e da sociedade em geral – o sentido de resistência ao qual desejo conectar esta pesquisa está mais voltado ao intuito de promover uma tomada de consciência sobre as normoses sociais, e assim, superá-las. Penso nessa resistência como algo possível a partir da prática coral, de uma abordagem de ensaio e de condução de ações que fomentem práticas afetivas, afectivas (provocadoras de afetamentos) e efetivas de transformação identitária, a partir da escolha de repertório,

³¹ Segundo Oliveira (s/d), a Pedagogia Decolonial é concebida como Política Cultural. “Decolonizar, na educação, é construir outras pedagogias além da hegemônica”, por isso o termo “de”, e não “des”. Descolonizar é apenas denunciar as amarras coloniais e não construir outras formas de pensar e produzir conhecimento.

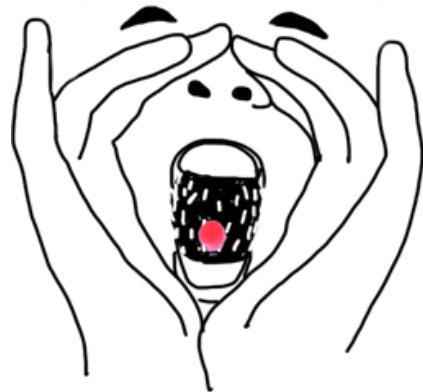
³² “O trabalho de Marcos Leite (especialmente Orquestra de Vozes Garganta Profunda e Cobra Coral nas décadas de 70 e 80) é considerado um marco na ruptura do modelo tradicional de coro, sobretudo no Rio de Janeiro” (COSTA, 2005, p.2). Sobre a trajetória de renovação dos arranjos brasileiros no início do século XX, advinda de músicos como Villa-Lobos, ele aponta: “o canto coral respirava pela primeira vez novos ares, que lhe conferiam maior personalidade, embora se encontrasse ainda fiel às suas origens religiosas” (LEITE, 1995, p.1). Mas comenta que mesmo assim tais arranjos não absorviam a “sensualidade” e “descontração” da música brasileira, no que pondera: “Convivemos um bom tempo com esta contradição: um samba de casaca ou uma toada de fraque” (Ibid., loc. cit.)

figurinos, cenas e artes visuais, por exemplo, e sua contextualização e significação. Reconhecer normoses torna-se então, sob esse viés, uma via para uma vida autônoma e emancipada, sendo importante responsabilidade dos educadores. Sobre o papel dos professores, Weil descreve:

Em suas mãos se encontra a possibilidade de formar autômatos normóticos ou seres humanos plenamente lúcidos. Os automatismos se dissolvem mediante a tomada de consciência. Tomar consciência da normose e de suas causas constitui a verdadeira terapia para a crise contemporânea. Trata-se, também de um encontro com a liberdade. Seguir cegamente as normas é tornar-se escravo. Quando aprendemos a escutar a voz interior, da verdadeira sabedoria, tornamo-nos livres (WEIL, 2012, p.20).

Fazendo alusão a princípios de *liberdade e verdade*, na ilustração abaixo (Figura 5), pertencente à arte gráfica do espetáculo *Contrapontos*, a designer Paula Lix referenciou o momento em que o personagem *Neo*, no filme *Matrix*, precisava optar entre tomar a pílula azul, que o manteria na Matrix, ou a pílula vermelha, que o levaria a conhecer o mundo real. Ele optou pela vermelha, despertando para outra (ou para “a”) realidade.

Figura 5 - Pílula vermelha da Matrix



Fonte: Paula Lix, 2018

Jean-Yves Leloup, Pierre Weil e Roberto Crema cunharam o termo normose, publicando, juntos, o livro *Normose – a patologia da normalidade*. Na definição de Weil (2012), normose é um conjunto de hábitos de pensar ou de agir considerados normais, aprovados por um consenso ou pela maioria de pessoas de uma sociedade, e que, na realidade, levam a sofrimentos, à infelicidade e à doença.

Outra síntese da teoria dos três autores pode ser conferida numa transcrição feita pelo próprio Roberto Crema em seu site³³. Nesse texto, Crema inicia parafraseando Pierre Weil ao dizer que “uma grande parte das opiniões, das atitudes e dos comportamentos sobre os quais recai um consenso social, na realidade, conformam tipos de normoses” (CREMA, 2017). Esse consenso constitui uma pressão social que modela um processo de adaptação a normas que classifica como mórbidas. E parafraseando seu outro colega, Jean-Yves Leloup, Crema aponta para o arquétipo de Jonas e sua “fuga de si mesmo como uma força de inércia que caracteriza a normose: fobia de despertar, temor da própria grandeza, medo de Ser” (Ibid.).

Crema aborda três fundamentos da normose: sistêmico, evolutivo e paradigmático. Destes, abordarei brevemente os dois primeiros. No fundamento sistêmico, ou situacional, ele indica que a anomalia surge quando há um ajuste do indivíduo a um sistema mórbido, a um sistema de vida que se encontra desequilibrado, doente e corrompido, no qual “o que predomina são as contradições ou sintomas como a falta de escuta, de respeito, de cuidado e de fraternidade” (Ibid.). Em uma palavra: o egocentrismo. Segundo o autor, “quando um sistema se encontra num estado patológico em larga medida, a pessoa realmente em boa saúde é aquela capaz de manifestar um estado de desajustamento consciente, de uma indignação justa, de um desespero sóbrio” (CREMA, 2018, informação verbal³⁴). Crema argumenta que a normose nem sempre existiu e nem sempre existirá, pois ela depende de um sistema que a acione em nós, seres humanos. Ele questiona: “é normal se adaptar a um sistema doente?” E então pontua: “saúde não é a ausência de sintomas, mas a consciência de perceber as causas das adversidades”. Sobre pessoas tidas como “loucas”, discorre ainda:

Eu respeito muito pessoas denominadas de psicóticas ou neuróticas. Nem todo mundo tem competência para enlouquecer. (...) É por isso que na África as pessoas consideradas loucas também são denominadas santas, porque elas são como pára-raios que captam as contradições culturais, sistêmicas. E às vezes elas naufragam. Neuróticos pelo menos têm a decência de ter uma dor de consciência, uma insônia. O problema é a normose, é gente que não se importa, é uma desumanidade. Nesse momento, precisamos de um desajustamento (CREMA, 2018, informação verbal).

Já o fundamento evolutivo é considerado, por ele, uma nova qualidade de uma evolução cultural, que indica a necessidade de um investimento sistemático no potencial de autodesenvolvimento, de maturidade e de uma plenitude possível ao humano, “através da ousadia imperativa de transcender os trilhos normóticos rumo às trilhas iniciáticas: tornar-se

³³ Disponível em: <<http://robertocrema.com.br>> Acesso em: 22 abr. 2018.

³⁴ Informação proferida na Palestra Ted Talk Laçador, em Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qeAnV_53qNc>. Acesso em: 19 dez. 2019.

humano” (CREMA, 2018, informação verbal). Segundo esse viés evolutivo, Crema argumenta que nós, seres humanos, nascemos inacabados e estudamos para nos tornarmos humanos, somos aperfeiçoáveis, diferentemente de outros animais. Porém, a proposta é que se observe o aperfeiçoamento não somente do cérebro, de um adestramento racional advindo do século XVII, mas “da alma, da psique, desenvolvendo a inteligência emocional, relacional, onírica (dos sonhos), desenvolvendo uma ‘alfabetização consciencial’” (Ibid.).

Essa estagnação evolutiva, esse não exercício da plenitude do potencial humano, essa padronização de possibilidades de ser no mundo, tolhendo *diferenças* e “massificando” possibilidades de mutabilidade de pensamentos e identidades, encontra eco em estudos como o da *Filosofia da diferença*³⁵. Sob essa perspectiva, afirmações sobre *diferença* só fazem sentido se compreendidas e relacionadas com *identidade*. Silva (2000, p. 75), aponta que afirmações sobre diferença dependem de uma “cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades”. A afirmação *sou brasileira*, por exemplo, é parte de uma série de negações de outras identidades e diferenças, onde está implícita a afirmação de que *não sou uruguaia, não sou japonesa*, e assim por diante, num desencadeamento quase sem fim. “Identidade e diferença estão numa relação de dependência mútua, numa relação inseparável” (SILVA, 2000, p.74-75). Sem diferença, afirmações de identidade não fariam sentido, conforme argumenta o autor:

Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. De certa forma, é exatamente isto que ocorre com nossa identidade de “humanos”. É apenas em circunstâncias muito raras e especiais que precisamos afirmar que “somos humanos” (SILVA, 2000, p 75).

Vivemos num mundo heterogêneo, portanto, em identidades e diferenças, mas a humanidade, sob essa perspectiva, nos unifica. Em contraponto à afirmação do autor quanto a um uso esporádico da definição “somos humanos”, o uso da definição *humanos* poderia ser expandido para descrever nossa espécie nas narrativas linguísticas do mundo pós-moderno. Referir-se à história do *homem*, é sabido, exclui, linguisticamente, a história das mulheres. Referir-se à história dos “homens e das mulheres” daria conta de alguma justiça histórica, mas também excluiria variações restritas por esse binarismo, como os transexuais ou hermafroditas, por exemplo. Utilizar “a história dos seres humanos” daria mais amplitude à narrativa, deixando as especificidades sobre qual ou quais seres humanos estão sendo mencionados para o contexto no qual são inseridos. Variações terminológicas e linguísticas

³⁵ Gilles Deleuze também chama a *Filosofia da Diferença* de *Empirismo Transcendental* (Corazza, 2003).

poderiam ser, então, fruto de teorizações de conceitos como o de identidade e diferença, a partir das diversas perspectivas e características que constituem os seres humanos. Concernente às escolhas linguísticas e narrativas, Silva (2000, p.76) afirma que identidade e diferença, além de serem interdependentes, são “criaturas de linguagem” que resultam de atos de criação linguística, fabricadas pelos seres humanos no contexto das relações culturais e sociais:

Dizer que são resultado de atos de *criação* significa dizer que não são “elementos” da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social (SILVA, 2000, p. 76).

É possível imaginar a diferença como derivada da identidade, sendo a identidade, nessa perspectiva, a referência à qual se define a diferença. “Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos” (SILVA, 2000, p.75). Porém, o autor busca desenvolver uma perspectiva em que identidade e diferença estão mutuamente determinadas, e, numa visão mais radical, contraria a primeira visão, em que a diferença então viria em primeiro lugar:

Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual *tanto* a identidade *quanto* a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas. **Na origem estaria a diferença** – compreendida, agora, **como ato ou processo de diferenciação. É precisamente essa noção que está no centro da conceituação linguística de diferença** (SILVA, 2000, p. 75-76, grifo nosso).

Contextualizando os princípios da Filosofia da diferença com a Educação, Corazza (2008, p.5) aponta que, neste mundo dos professores, “o único ser professor que pode ser dito é o do devir, isto é, o que não pára nunca de se deter no jogo da sua própria proliferação e diferenciação”. Indica esse *plano* como povoado de professores em *devir-simulacro*, plano este que, a partir destes princípios:

[...] **não repete o Mesmo**, mas que, **a cada repetição, produz a Diferença Pura**. Por isto, é que o platonismo, em Educação inclusive, é ferido de morte, em sua diferença relativa – entre O Bom Professor e O Mau Professor, que nada mais são do que Cópias-Ícones, bem ou mal assemelhadas ao Professor-Padrão –, a qual sempre hierarquiza, ao privilegiar uns e secundarizar outros. Platonismo ferido pelo pensamento deleuziano, que valoriza justamente os **professores-simulacros**, como os únicos que têm possibilidades de **produzir novidades** e de levarem a Educação à **diferença**, já que só eles possuem forças produtivas e inventivas orientadas para o **por vir** (CORAZZA, 2008, p.5, grifo nosso).

A Educação pela *diferença* pode fornecer ferramentas conceituais para se pensar, ainda segundo Corazza (2008, p.5), um “devir-alegre, um devir-criador, um devir-artista, num plano educacional de imanência”. A esse processo imbricado aos educadores-professores-pedagogos, ela chamou de “devir-simulacro”, ou “Gaia Ciência”.

Questionando esse princípio de uma identidade única, de uma prisão a uma norma e um padrão existencial limitado, os estudos da Filosofia da diferença propõem o reconhecimento dos hibridismos dos potenciais de existência humana, e na provisoriedade das identidades a partir das experiências vividas, pois que as identidades são mutáveis. Isso não significa, porém, uma identidade “líquida”, sem tónus e sem potência. Pelo contrário, prevê a ativação de consciências que signifiquem cada etapa vivida e as possibilidades de ação dos sujeitos naquele tempo e espaço. Sair de uma realidade normótica é dar-se conta dessa possibilidade de atingir a plenitude de nossas capacidades, conscientes também da provisoriedade de cada conquista, instigando o potencial de existência.

Ser quem se pode ser não é tarefa fácil, ainda mais quando estamos conscientes de que vivemos num mundo de representações. Quiçá possamos ser, novamente sob a perspectiva da normose, representações de nós mesmos, impelidos a resistirmos nocivamente a um processo de auto realização individual e de potencialização da existência, numa compulsiva – e patológica – recusa de crescer e de explorar as próprias habilidades e a emancipação, num tipo de “temor da altitude, da amplidão e da realeza do potencial humano” (CREMA, 2017). Sobre esse autoboicote à emancipação, Crema argumenta:

A dimensão emancipadora decorre, naturalmente, do processo da autoconstrução rumo a uma diferenciação e a consciência de alteridade. Entretanto, o desafio da pessoa vir-a-ser **artesã da própria existência** é uma verdadeira tarefa maior, que implica em superar certo número de obstáculos, **como o medo de caminhar rumo ao desconhecido, como a perda dos referenciais habituais**. Tornar-se pleno implica sempre a necessidade de lutar contra as resistências do mundo intrapsíquico, a autoridade interior que zela pelo status quo em cumplicidade com o universo relacional, construído segundo padrões introjetados (Ibid., grifo nosso).

Emancipar-se, construir a consciência da alteridade, ser artesão da própria existência requer a saída da zona de conforto físico, mental e espiritual. Requer coragem para se lançar na tempestade – em alusão ao arquétipo de Jonas na história bíblica – e desbravar o desconhecido.

Esse dar-se conta, perceber, descobrir, tomar consciência de possibilidades de reinvenção de si e de interpretações múltiplas do mundo, torna-se um grande contraponto à normose. Segundo Cerri (2013), para chegar a atingir um estágio de consciência histórica é

preciso partir de um processo de modernização de todos os âmbitos da vida humana “mas principalmente o âmbito cultural, o âmbito do pensamento, através de um rompimento com a dimensão tradicional” (p.27). Resistir, portanto, torna-se um elemento intrínseco às expansões de consciências e ampliações de potenciais de existência.

2.3.2 A Arte e a consciência histórica

A afinação de si requer consciência. Consciência, nesta abordagem, não é equivalente ao adjetivo “ciência”. Ter ciência sobre fatos e informações não é necessariamente estar consciente sobre seus significados e efeitos, nem conferir-lhe uma análise crítica apurada. Coletar informações, especialmente nesse início do século XXI, em que se evidencia uma sociedade excitada por torrentes de estímulos derivados da vida online, e em que a sensibilidade, conforme as palavras de Hermann (2019, informação verbal), passa por uma “radicalização e automatização”, não garante, e muitas vezes atrapalha, a possibilidade de vivenciar práticas mais profundas e aderidas à epiderme, tornando as experiências vividas potencialmente mais superficiais e muitas vezes inviabilizando – ou diminuindo significativamente – o acesso a uma experiência real. Na atual geração de nativos online, essa dicotomia entre informação e experiência vivida é ainda mais perceptível, pois o acesso rápido às informações tende a criar uma falsa ilusão de vasto conhecimento, que é, geralmente, precoce em relação à vida “vivida” e seus processos.

Viabilizar acesso rápido, vasto e democrático à informação, porém, é também uma das grandes conquistas desta era da internet, principalmente quando há reconhecimento e legitimação das fontes de onde provêm as informações. Mas, sem filtro, sem pesquisa e orientação sobre como reconhecer essas informações e o caráter de sua origem, tal acesso rápido e abundante pode tornar-se o contrário daquilo a que se propõe, e desinformar mais do que informar. O mesmo ocorre em relação ao aumento significativo das relações cotidianas através de comunidades e grupos online, em que há uma verdadeira profusão de informações sendo atualizadas constantemente, numa velocidade e quantidade muito maiores do que seria possível num tempo e espaço não virtual.

Nesse sentido, a experiência vivida a partir das trocas feitas na vida real e analógica, num tempo humano e em “*slow-fi*”, se torna uma das formas de minimizar – ou pelo menos compensar – efeitos nocivos dessa velocidade frenética das trocas virtuais, bem como de aguçar capacidades de julgamento sobre as informações e suas fontes. Essa ação pode

facilmente ocorrer em experiências e vivências estéticas e artísticas, conforme aponta Hermann:

A sensibilização promovida pela experiência estética é o que o sujeito faz consigo mesmo e com suas possibilidades de ser [...] Abre para uma nova dimensão de juízos e auto-compreensão enquanto seres no mundo, numa perspectiva quase antropológica (HERMANN, 2019, informação verbal).

Hermann enaltece a relevância da experiência estética, da sensibilização provocada por ela e pela Arte como potencializadoras da formação que se torna também ética, e para a integração das competências humanas, “bem como sobre a capacidade de julgar” (HERMANN, 2019, informação verbal). Por isso (e para isso), a tomada de consciência sobre a relevância de experiências para a potencialização humana – especialmente as de cunho artístico – requer vivências práticas, face a face, e não virtuais, especialmente as práticas artísticas formativas e coletivas.

Embora a vida em comunidades online e o compartilhamento de experiências virtuais seja um caminho sem volta, contrapõe-se à sua profusão uma busca pela atenuação de alguns de seus efeitos. Já é possível evidenciar muitas pessoas, especialmente crianças, adolescentes e jovens adultos, necessitando estarem mais presentes numa vida real, num espaço real e tridimensional, e num tempo compatível à otimização da manutenção das qualidades das trocas humanas, em contraponto a uma vida em algoritmos, extremamente acelerada, ao ciberespaço e às trocas realizadas prioritariamente através de uma tela plana.

Não desejo, porém, ante o exposto, contradizer parte das fontes inspiradoras desta pesquisa, que são justamente oriundas de compartilhamentos de informações e sensações através de redes e comunidades online. Foi a “materialização” de impressões, sensações, transformações compartilhadas por cantores, plateia e elenco de profissionais ligados ao projeto *Contrapontos* em postagens em redes sociais, que instigaram a realização deste trabalho, pois até então eu sabia da operacionalização dessas mudanças pessoais vividas pelos cantores, mas foi a partir das trocas permitidas pelas relações virtuais que se materializaram muitas informações passíveis de análise e ponderações historicamente factíveis. É fato que as comunidades online facilitaram e ampliaram significativamente o compartilhamento de informações que, anteriormente, só aconteciam em encontros ao vivo. Por isso, vale observar

esse contraponto, proposto por estudos como o da netnografia³⁶, e uma análise dos benefícios, bem como dos efeitos colaterais, das relações virtuais.

No sentido de reconhecer conexões humanas intra e interpessoais oriundas de uma vida prática e real, a *Consciência Histórica* é definida, a partir da concepção do historiador Jörn Rüsen (2001), como um fenômeno do mundo vital, ou seja, “como uma forma de consciência humana que está relacionada imediatamente com a vida humana prática” (RÜSEN, 2001, p.56-57), fundamentando a ciência da História. Problematizações acerca das funções do pensamento histórico buscam “a conexão íntima entre o pensamento e a vida, na qual as operações da consciência histórica são reconhecidas como produtos da vida prática concreta” (Ibid., p. 55). Embora haja simplicidade nessas afirmações, elas são elucidadas didaticamente por Rüsen. Consciência histórica é, portanto, uma operação mental intrínseca à vida humana, não optativa. Ela confere sentido à experiência humana, na qual as intenções e interpretações de mundo ganham significado a partir desse processo e dessa intencionalidade, dessa forma de consciência. A intencionalidade, novamente, torna-se operação central para agir no mundo, “interpretando o passado à luz do presente e na expectativa do futuro” (Ibid., p.78). Conforme o autor:

A consciência histórica é, assim, o modo pela qual a relação dinâmica entre experiência do tempo e intenção no tempo se realiza no processo da vida humana (o termo “vida” designa, obviamente, mais do que o mero processo biológico, mas sempre também – no sentido mais amplo da expressão – o processo social). Para essa forma de consciência, é determinante a operação mental com a qual o homem articula, no processo de sua vida prática, a experiência do tempo com as intenções no tempo e estas com aquelas. Essa operação pode ser descrita como *orientação do agir (e do sofrer) humano no tempo*. Ela consiste na articulação de experiências e intenções com respeito ao tempo (RÜSEN, 2001, p. 58-59).

Como operação central desta ação, a intenção (ou vontade, dedicação, inteireza, zelo, presença) é acionada também pela significação que a ação a ser movida suscita em cada indivíduo. Significar uma ação é também garantir a potência de sua intenção. *Contrapontos* foi um expoente deste exercício, instigado também pela significação consciente das ações de seus cantores.

Produzir ações que tenham sentido, afinal, é uma premissa humana. Ou, pelo menos, um desejo, mesmo que inconsciente. Não será o inconsciente também uma forma de

³⁶ Robert V. Kozinets (2014) apresenta, um conjunto de diretrizes metodológicas para a realização de netnografia, uma forma de pesquisa etnográfica adaptada para incluir a influência da internet nos mundos sociais contemporâneos, analisando o novo campo dos estudos de comunidades e culturas online.

consciência? O próprio Rüsen cita a consciência histórica como uma “forma” de consciência, sugerindo haver outras, pautadas por distintos campos do saber.

O acionamento da consciência para escutar, ver, ler, transcender, requer a ativação de elementos cognitivos e mentais para ser operacionalizada, tal qual sugerido no exercício da *afinação de si*. Nesse sentido, a perspectiva histórica da consciência confere maior aderência e fundamentação ao tema desta pesquisa. *Contrapontos* é um espetáculo cujo processo e resultado são provenientes de diferentes, porém intrinsecamente relacionadas, práticas humanas coletivas. De acordo com Cerri, “a Consciência Histórica pressupõe o indivíduo existindo em grupo, tomando-o em referência aos demais, de modo que a percepção e a significação do tempo só podem ser coletivas” (CERRI, 2013, p30-31).

Falar em consciência histórica implica uma definição propositadamente muito ampla da história, como tempo significado (ou, dizendo um modo um pouco diferente, **experiência do tempo que passou por um processo de significação**) (CERRI, 2013, p. 48, grifo nosso).

As teorizações empregadas aqui para significar a experiência do tempo vivido com a realização do espetáculo *Contrapontos*, confere-lhe um pertencimento histórico, posto que ele vem sendo investigado, apesar da sua recente e ainda atuante realização, como um fato histórico. Sendo transposto e ressignificado a partir de uma análise acadêmica sobre seus procedimentos e efeitos no aguçamento dos sentidos e consciências de seus participantes, tal espetáculo adquire um sentido ainda mais amplo do que até então lhe cabia, como uma obra artística.

Schmidt (2005) ao pensar a necessidade da tomada de consciência histórica por parte dos alunos, para que esses possam problematizar suas próprias condições no mundo, nos mostra, refletindo a partir de Rüsen, que:

[...] a consciência histórica relaciona “ser” (identidade) e “dever” (ação) em uma narrativa significativa que toma os acontecimentos do passado com o objetivo de dar identidade aos sujeitos a partir de suas experiências individuais e coletivas e de tornar inteligível o seu presente, conferindo expectativa futura a essa atividade atual (SCHMIDT, 2005, p. 301).

Significar o presente é compreender o passado e potencializar o futuro. Compreender e significar as experiências vividas a partir de suas próprias histórias é uma forma de instigar o conhecimento da História, individual e coletiva, considerando a consciência histórica. De acordo com Cerri, ensinar História sob tal perspectiva é “desenvolver atividades que

permitam que o educando conheça história – de preferência a história que, de forma mais aproximada, seja *sua* história – ao mesmo tempo que conhece diferentes formas pelas quais se lhe atribuiu significado” (CERRI, 2013, p. 130). Cerri aponta, ainda, que tal procedimento instiga também a autonomia dos sujeitos envolvidos:

O aluno pode construir interpretações passíveis de serem usadas para a sua própria história, que envolve seu passado, presente e futuro. Com interpretação própria (o que não quer dizer exclusiva, mas consciente e informadamente assumida) da história, ele tem condições de ser sujeito autônomo. O uso dos modos de geração de sentido histórico dependerá das situações e contextos em que se insere (CERRI, 2013, p. 130).

Consciências mais autônomas também são resultado de fomentos procedimentais por parte de historiadores, no sentido de instigar potenciais de interpretação de mundo e de si – princípios já abordados anteriormente nesta pesquisa, sob diferentes terminologias e definições, mas em confluência polifônica –, e de instigar uma forma de pensar historicamente. Sobre este tópico, Rüsen argumenta:

Para se saber o que significa conhecer historicamente de modo científico, é preciso esclarecer o que significa pensar historicamente. Tenciono, pois, analisar os processos mentais genéricos e elementares da interpretação do mundo e de si mesmos pelos homens, nos quais se constitui o que se pode chamar de consciência histórica (RÜSEN, 2001, p. 55).

Como acionar esses processos mentais visando uma interpretação do mundo e de si? Como acionar uma consciência para a afinação de si? Feitos como o espetáculo *Contrapontos* articulam algumas respostas. A consciência histórica enraíza-se, pois, na historicidade intrínseca à própria vida humana prática. Nos atos da vida humana, há permanentemente situações que devem ser processadas, concebidas em conjunto e temporalmente ordenadas. Ações humanas nas quais “a experiência do tempo passado e a intenção com respeito ao tempo futuro são unificadas na orientação do tempo presente” (RÜSEN, 2001, p.74). A essas ações, Rüsen chama de “feitos”, às quais pertence a própria história:

Como representação de um processo de ação que se estende pelo passado, presente e futuro, a própria história faz parte dos “feitos”, pois os feitos da vida humana prática pressupõem um mínimo de orientação no tempo. Sobre o fato de que os “feitos”, ou seja, os processos concretos da vida humana prática estão sempre orientados no tempo baseia-se qualquer tipo de representação da história. “História” é exatamente o passado sobre o qual os homens têm de voltar a olhar, a fim de poderem ir à frente em seu agir, de poderem conquistar seu futuro (RÜSEN, 2001, p. 74).

O que está feito é irreversível, mas como se produz o que pode vir a ser feito na experiência prática do e no tempo é uma derivação da consciência humana. “A consciência histórica não é algo que os homens [e mulheres] podem ter ou não – ela é algo universalmente humano, dada necessariamente junto com a intencionalidade da vida prática dos homens [e mulheres]” (RÜSEN, 2001, p. 78). Sobre suas operações, Rösen descreve ainda:

Pode-se escrever a operação mental com que a consciência histórica se constitui também como *constituição do sentido da experiência no tempo*. Trata-se de um processo da consciência em que as experiências do tempo são interpretadas com relação às intenções do agir e, enquanto interpretadas, inserem-se na determinação do sentido do mundo e na auto-interpretação do homem, parâmetros de sua orientação no agir e no sofrer (RÜSEN, 2001, p. 59).

Se consciência histórica é uma operação mental oriunda da constituição do sentido da(s) experiência(s) no tempo, conscientizar-se é, portanto, um processo. Tal processo requer ações e interpretações sobre elas, conferindo-lhes significado. O espetáculo *Contrapontos* tornou-se um acionador desses processos, e, aqui, torna-se História, também, a partir justamente de sua análise como uma ação instigadora da ativação de consciências históricas. “Só é história o que os historiadores extraem do que aconteceu. Ela não existiria “em si”, mas consistiria apenas no que se extrai do passado *post festum*” (RÜSEN, 2001, p. 68).

Sendo o espetáculo *Contrapontos* um instigador de consciências históricas, a análise dos processos envolvidos na sua realização configura-se como pertinente ferramenta para uma Educação contemporânea, e que, neste caso e também por essa característica, é também interdisciplinar, conectada a elementos artísticos que estimulam a criatividade e sensibilidade. Ao pensar na abertura da Educação e do currículo para uma multiplicidade de inspirações, fazendo aparecer pluralidades de diversas áreas e transversalidade das formas de expressão do mundo, Corazza (2013) declara o desejo de realizá-las, simplesmente, sendo “dignos daquilo que a humanidade tem de mais bonito, que são as suas criações, as suas produções criadoras multifacetadas, sem fronteiras disciplinares ou outras que tais” (p.5). E a partir de argumentos como estes, nos fornece pistas para a compreensão do *artistar*:

Na medida em que saímos dos caminhos já sulcados, o que mais nos resta, para continuar em movimento, vivendo movido com paixões alegres, trabalhando com élan vital? Se imitar, copiar, fazer decalque, chafurdar nos clichês, repetir o mesmo não funciona mais, por termos explodido os cercados e as segmentações territoriais do currículo, só nos resta artistar, não é mesmo? Se não, você para, como educador, se burocratiza, torna-se cansado, triste, pesado, grave, senta, chora, culpa os outros... A lei da vida docente vívida, e que vale a pena ser vivida, poderia ser: artistar, de vez em quando, ao menos, para continuar vivo (Risos) (CORAZZA, 2013, p. 5).

Sob essa perspectiva, *Contrapontos* torna-se um “artistador” da História, pois permite a construção de novos olhares, percepções e entendimentos da vida humana. *Contrapontos*, ao criar seu *círculo mágico* tal qual sugere Huizinga³⁷ (2000), conferindo ao *jogo humano* um sentido inerentemente lúdico e uma delimitação de um lugar sagrado, permite um distanciamento do presente, fornecendo uma visão perspectiva da História e conferindo-lhe outro significado. O presente é então ressignificado por experiências que conferem a ele outro sentido. Segundo os historiadores dos *Annales*, “a história se faz a partir do e para o presente” (ALBUQUERQUE, 2012, p.30). A História nos ajuda a realizar aquilo que não é possível fazer no plano da realidade: “sair do presente, ausentar-nos desta temporalidade que nos cerca, olhar este tempo de fora e ter com ele uma relação de distanciamento, de estranhamento, ter dele uma visão perspectiva” (Ibid., p. 30).

Uma das “tarefas” contemporâneas do Ensino de História configura-se, então, em “ensinar e permitir a construção de maneiras de olhar o mundo, de perceber o social, de entender a temporalidade e a vida humana” (Ibid, p.31). E, nesse sentido, a Arte, aliada à História, e esta àquela mutuamente, afinam-se num engenhoso moinho artistador de percepções, mesclando poesia e consciência histórica, política e social, movimentadas por processos de criação advindos de uma *DidáticaArtista*, como sugere Corazza (2014):

É em transcurtos e circuitos de tradução, que a Didática-Artista (DidáticaArtista, foneticamente) movimenta os seus processos de pesquisa, criação e inovação. Acolhe e honra os elementos científicos, filosóficos e artísticos – extraídos de obras já realizadas, que diversos autores criaram, em outros planos, tempos e espaços -, como as suas efetivas condições de possibilidade, necessárias para a própria execução; e, ao mesmo tempo, como o privilegiado campo de experimentação, necessário para as próprias criações. Com esses elementos, constitui um campo artistador de variações múltiplas e disjunções inclusivas; que compõe linhas de vida e devires reais, pontos de vista ativos e desterritorializações afirmativas (CORAZZA, 2014, p.79).

2.3.3 Artistando a História

*“A importância de uma coisa há que ser medida
Pelo encantamento que a coisa produza em nós”.*

Manoel de Barros.

³⁷ Conforme Huizinga (2000, s/p), “uma das características mais importantes do jogo é sua separação espacial em relação à vida quotidiana. É-lhe reservado, quer material ou idealmente, um espaço fechado, isolado do ambiente quotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade”.

Ao pensar a História como conteúdo escolar, como currículo, transpondo sua função social para o contexto educativo, alguns apontamentos fundamentam a pertinência de suas artistagens na vida em sociedade, no exercício da cidadania e de uma existência historicamente mais consciente. Sobre o ensino de História, Albuquerque (2012) cita a diversidade cultural dos povos como uma das áreas contempladas pela história universal e que, sem deixar de ser política, assumia também a “atribuição de formar consciências, de desalienar, de permitir que os sujeitos históricos adquiram consciência de que formas inconscientes movem a ordem social e suas próprias ações” (p.28).

A história escrita a partir do materialismo histórico romperia com a ideologia burguesa que sustentaria as versões da história deturpadas por interesses da classe, pondo a nu suas contradições e inverdades, permitindo que, aparelhados com o saber histórico, os sujeitos que se constituíam nesse próprio processo de politização e desalienação trazido pelo aprendizado da história pudessem atuar no sentido de mudar a própria história (ALBUQUERQUE, 2012, p.28).

Esta abordagem contemporânea sobre a História e seu ensino enxerga o sujeito como autor de sua própria história, passível de constituir seus próprios processos de desalienação e atuação, consciente de que História não é somente o passado, mas, fundamentalmente, o presente e futuro. No intuito, também, de fornecer argumentos que conectem o espetáculo *Contrapontos* às funções do ensino de História, apresentarei argumentos, em forma de itens, que Albuquerque (2012, p. 31) aponta como indicativos de uma série de funções e características do que considera deveres da História. Eles serão seguidos de comentários.

- a) “A história nos ensina a desnaturalizar, a ter um olhar perspectivo e a atentar para as diferenças, relativizando nossos valores e pontos de vista”;
- b) “A história possui utilidade de produzir o artefato mais complexo e mais importante da vida social: o próprio ser do humano, a subjetividade dos homens”;
- c) “A história implica o aprendizado: da alteridade; da possibilidade da existência de outras formas de sermos humanos; de outras maneiras de se comportar; da existência de outros valores, de outras ideias, de outros costumes que não aqueles dos homens e mulheres contemporâneos”;

No primeiro item, percebe-se a relação do autor com pensamentos pós-estruturalistas e da Filosofia da diferença, nos quais a atenção às diferenças detém lugar de destaque, assim como o fomento da ampliação de novas perspectivas e pontos de vista sobre as ações humanas. Albuquerque escreve sobre uma “relativização de valores”, cabendo também

questionar quais valores, pois eles sempre dependem da perspectiva de alguém, que lhes atribui maior ou menor significado. Quais seriam esses valores? São valores pra quem? E são iguais para todos?

No item “b”, assemelham-se elementos conceituais propostos por Crema (2011) sobre a normose e a busca por uma existência humana mais plena e saudável através do reconhecimento das potencialidades, num viés híbrido de consciência subjetiva, ventilando, nesta formação da subjetividade, uma conexão intrínseca entre corpo, mente e espírito.

Já a proposta de “aprender a alteridade”, terceiro item, afina-se com conceitos sugeridos por Hermann (2019), e novamente com Crema (2018), sobre a possibilidade de existir “outras formas de sermos humanos”. Ao propor a ampliação de costumes, Albuquerque também sugere a revisão de tradições e práticas padronizadas de comportamento. Enaltecer a possibilidade de haver outras formas de existirmos e de revisitar costumes é também promover ideias de um nomadismo de pensamento, como sugerem Deleuze e Guattari (1995).

d) “A história nos ensina a prestar atenção no outro, a medir nossa distância e nossa diferença em relação a ele, não para recusá-las ou para construir uma hierarquia entre elas, mas para aceita-las em sua essência” (ALBUQUERQUE, p. 32);

e) “A história nos permite acompanhar a genealogia do humano em sua diversidade e não em sua identidade” (Ibid., p. 33);

f) “A história, como formadora de subjetividades, é um saber e uma prática inseparável de discussões éticas e políticas. O ensino e escrita da história implicam sempre a tomada de posição política e a defesa de valores” (Ibid., loc. cit.);

No item “d”, o reconhecimento, através da História, de distâncias, proximidades e diferenças como elementos constituintes da existência, dialogam com uma *Educação para a sensibilidade* e para uma *afinação de si*, que só podem ocorrer no reconhecimento de si através do outro. Vale um contraponto sobre *aceitar* as diferenças, sendo positivo se observado do ponto de vista de reconhecimento da mutabilidade humana e seu caráter inevitável – já que as diferenças não precisam ser aceitas, mas sim, reconhecidas e incorporadas como inerentes à vida –, ou negativo, se observado sob a perspectiva de “aceitação” como tolerância, podendo abrir o pressuposto de haver ali algum elemento de poder hierárquico de uma diferença supostamente “melhor” em detrimento de outra, mesmo o autor indicando claramente não ser este o caso, por “não recusá-las” nem “construir uma hierarquia”. E novamente, no item “e”, há um pensamento que vai ao encontro dos princípios

da Filosofia da diferença, quando a percepção da diversidade humana sobrepõe o purismo de uma análise simplesmente identitária.

Sobre o item “f”, discutir ética e política torna-se uma ação inevitável para a prática e ampliação da cidadania. Do contrário, prevalecerá, potencialmente, uma alienação social e um estado normótico, como sugere Crema (2012). Ética pressupõe a prioridade de zelo com questões relativas à vida e à sua qualidade, em ampla escala, num grande exercício de empatia e alteridade. Quem tem ética não será acometido de “corrupção estrutural”, e portanto, estará potencialmente ileso a outras formas de corrupção. Mais do que isso, a ética normalmente aciona um mecanismo de percepção que permite o arejamento de pensamentos, uma análise mais apurada de informações e fatos, e conseqüentemente, um compartilhamento de pontos de vista que podem ser melhor embasados pela via da alteridade. Como afirmou Hermann (2019, informação verbal), “quem tem gosto apurado não aceita o preconceito e a subjugação”, e, assim, esse gosto apurado instigará um posicionamento que não compactua com hierarquias de poder, constantemente permeadas pela falta de escrúpulos e por falta de ética. E, então, poder agir pela via da liberdade e com ética, torna-se, sob todas essas possibilidades de ações do ensino de História, também um elemento central de conquista humana, especialmente frente aos atuais cenários políticos mundiais.

g) “A história forma, pois, pessoas preparadas para argumentar, para defender ideias em público, para comparecer ao mundo público em defesa de teses e convicções” (ALBUQUERQUE, p.34).

h) “A história que praticamos hoje, ao questionar o poder, a exploração e a dominação, nos ensina a desejar o pensar e o praticar a liberdade” (Ibid., p.36-37).

Sobre os itens “g” e “h”, penso que podem ser conjuminados como um só, estimulando o exercício pleno da cidadania e de uma não convivência com normas tolhedoras de liberdades individuais e coletivas, pressupondo a defesa de princípios e ideias, mas atrelando-os também ao item “f”, evocando ética nesses posicionamentos, para que, junto com atitudes e ações efetivas na defesa de teses e convicções, estejam presentes a empatia e a alteridade.

A história que praticamos hoje, segundo Albuquerque (2012), ensina o desejo, a preparação, e a disposição para empreender lutas, denunciando formas de repressão e vigilância, disciplina e controle. Ensina a pensar e praticar a liberdade como conquista constante, já que ela é sempre relativa: “a liberdade de cada um acaba onde começa a do outro” (ALBUQUERQUE, 2012, p.36-37).

Contrapontos instiga o desejo pela prática da liberdade, num exercício obstinado de alteridade, pois que a liberdade sempre é medida em relação ao outro. O exercício da liberdade toma outros contornos a partir dos acordos de trabalho do COJmo, de seus processos de ensaio, num verdadeiro jogo lúdico de combinações e definições compartilhadas constantemente, criativamente, afetivamente, muitas vezes tramadas por desvios:

A prática da historiografia, assim como a da poesia, requer o andar por desvios, o provocar desvios em relação a verdades consagradas e solidificadas sobre o passado. O historiador hoje é aquele que desvia e desencaminha o sentido já consagrado (ALBUQUERQUE, 2012, p.38).

Albuquerque suscita aqui um diálogo com o poeta Manoel de Barros (2016, s/p): “Ele faz um limpamento em meus receios”, e com Deleuze e Guattari (1995) com seus desvios rizomáticos, desnormalizadores daquilo que já está consagrado, posto, definido, e mesmo com Crema (2011), convidando para perceber caminhos além da normose.

Nesta teia de conexões interdisciplinares, nesse “rizoma polifonicamente historiográfico”, neste emaranhado bem tramado de elementos que fundamentam e qualificam o ensino de História, cabe abordar, então, a proximidade da História com a Arte. Tais estudos são advindos da História Cultural, e, especificamente nesta pesquisa sobre o espetáculo *Contrapontos* e seus efeitos, conectar História com Arte transmuta-se num artistamento. Um artistamento histórico.

Segundo Peter Burke, “o historiador cultural abarca Artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar” (BURKE, 2005, p.8). O autor ainda apresenta o termo *virada cultural* como uma ascensão da História Cultural, em que, entre outras perspectivas, a história passa a ser interpretada não por visões prioritariamente racionalistas ou econômicas, mas culturais. Essa mudança de percepção permite a inclusão de aspectos mais abrangentes e multiculturais da história da sociedade, seja em seu viés macro-histórico ou micro-histórico. A Nova História Cultural, vista sob a descrição clássica de Peter Burke (2005), apresenta a ideia de um historiador que pinta o *retrato de uma época*. Este retrato pode ser visto, explicitamente, na concepção e seleção de repertório para o espetáculo *Contrapontos*, mas, também, em toda realização de sua concepção visual/estética, nos figurinos, nos conceitos de consciência de si e do outro, permeados pelas oficinas vocais e cênicas. Ao fazer isso, o espetáculo apresenta em sua base estrutural de existência, um viés aderido aos interesses de historiadores culturais, mais do que historiadores especializados em Arte. Segundo Burke:

A diferença entre esses acadêmicos e os historiadores especializados em arte ou literatura era que os historiadores culturais estavam particularmente preocupados com as conexões entre as diferentes artes. Eles discutiam essas conexões em termos da relação entre as diferentes artes e o que muitas vezes era chamado, seguindo Hegel e outros filósofos, o “espírito da época”, ou *Zeitgeist* (BURKE, 2005, p.17).

Na História Cultural, seus praticantes leem – no sentido de traduzir, interpretar – produções artísticas como evidência da cultura e do período em que foram produzidos. O espetáculo *Contrapontos* está imerso numa produção interdisciplinar, em que distintas áreas das Artes dialogam simbolicamente, tecendo correlações com o momento histórico vigente. Ao retratar esses pensamentos e padrões de uma época e cultura, *Contrapontos* torna-se um expoente artístico contemporâneo, que descreve os devires e sentimentos característicos de um período histórico e suas expressões ou incorporações nas obras de literatura e Arte. Representa, através do seu repertório, de seus contextos e significados, questões históricas, sociais e políticas atuais do país, Estado e da cidade sede do COJmo, Caxias do Sul. Retrata, então, não uma história passada, mas recontextualiza seus sentidos e incorpora autores contemporâneos, engajados com eventos e causas atuais da sociedade. Além disso, *Contrapontos* confere ao seu formato um caráter interdisciplinar, no qual o elenco é protagonista de uma polifonia de saberes e construções individuais e coletivas, não só musicais, mas abrangendo várias áreas do conhecimento concomitantemente. Segundo Burke, a Nova História Cultural “tem mais de uma fonte de inspiração. Ela é mais eclética tanto no plano coletivo como no individual” (BURKE, 2005, p. 68).

Contrapontos torna-se, então, um trabalho artístador de histórias, pois, através de sua Arte, questiona, explica, confunde, atravessa, mescla, afaga, informa, reforma, emociona e amplia consciências sobre parte do funcionamento de uma sociedade (seus potenciais ou suas fragilidades), e suas transformações. É, também, através de seu “bando” de cantores, um grande agente da cidadania. Cidadania é um conceito humano que pode ser potencialmente instigado através de práticas coletivas que dimensionem a importância de sua tomada de consciência sobre uma vida em sociedade:

Ao nos preocuparmos apenas com nós mesmos, ao abandonar a defesa da coletividade, estamos enfraquecendo a cidadania em nosso país, assim como nossos próprios direitos. Assim, é tarefa dos educadores apontar os limites da cidadania e da democracia em nossa sociedade (SILVA, 2009, p.50).

Cidadania é uma prática que reivindica interesses coletivos, expressa em organizações, associações, lutas por qualidade de vida em quaisquer contextos. Assim, nesse grande evento interdisciplinar que é o Coro Juvenil do Moinho/UCS, a promoção da cidadania se dá desde a

origem de seu rizoma, no confronto com identidades mutáveis, realidades passíveis de reinvenção, normoses em dissolução, e poesias em ascensão. Classifico aqui o COJmo como “evento”, querendo mesmo lhe conferir valor científico, como local de aporte de experimentos sociais que se criam involuntariamente sob esta perspectiva, mas cujo efeito é, de certa forma, planejado a partir do afeto e do entrelaçamento de distintos conhecimentos, fomentando criatividades e artistamentos históricos, e o tornando uma espécie de simulação real de um microcosmos social.

2.3.4 Interdisciplinaridade – uma atitude polifônica

Barros (2019) instiga questionamentos sobre a analogia das *caixas* como imagem para representar os diversos campos do saber científico, unindo-a a outra ideia por ele mais apreciada: a da Música. Ele compara o vasto conhecimento humano com as muitas vozes de uma complexa sinfonia, na qual cada uma das vozes “poderia ser vista como um campo do saber, com a possibilidade, contudo, de se formarem encontros diversos que seriam os acordes interdisciplinares” (p.7-8).

Segundo Barros (2019), o mundo acadêmico e científico é constituído de disciplinas bem definidas, onde o pensamento disciplinar, reforçado principalmente a partir do século XIX, contribuiu para transformar *fronteiras* entre os campos do saber em *limites*, ambos conceitos bem distintos um do outro. “As caixas, enfim, foram se formando, definindo-se, isolando-se umas das outras, constituindo-se como territórios a serem vigiados de dentro pra fora” (BARROS, 2019, p.9). A interdisciplinaridade, como sua contrabalança, acaba sendo uma resistência a esses limites, não agindo contra a disciplina, mas propondo trabalhar com ela de outra maneira, flexibilizando seus limites, *investindo nas porosidades*, proporcionando intercâmbios. A interdisciplinaridade floresceu no século XX como um movimento de busca pelo diálogo entre os campos dos saberes. Um movimento que visa instigar “profissionais e praticantes de diversas áreas a pensarem fora da caixa” (BARROS, 2019, p. 10).

Com o desaparecimento das paredes, profissionais de áreas distintas se intercomunicam, “aprendem uns com os outros, renovam seus saberes a partir de novas perspectivas que só poderiam ser obtidas fora de sua caixa” (Ibid., loc. cit.). *Contrapontos* propõe uma ação assim. Não necessariamente por haver comunicação e intercâmbio direto entre os profissionais nele atuantes – embora em muitos casos essa inter-relação e simultaneidade de ações tenha sido crucial para seu desenvolvimento – mas por propor que os elos entre cada área do saber ali somados sejam os próprios cantores, que, ao se apropriarem

dos conceitos e caminhos elegidos para o desenvolvimento do trabalho, repertório, cenas, ensaios, figurinos, lhes atribuíam significado, conscientemente e rizomaticamente.

Ao se referir a ações condizentes com uma atitude interdisciplinar por parte do historiador ou professor de História, Barros (2019) afirma ser importante possibilitar aos alunos o desenvolvimento de uma consciência histórica, de forma que não recebam passivamente quaisquer conteúdos. Fazendo isto, contribui-se para que *indivíduos pensantes* rompam criativamente com visões fragmentadas, agregando novas leituras para suas formas de enxergar o mundo e as áreas do saber com distintas lentes: historiograficamente, matematicamente, antropológicamente, artisticamente. E o autor pontua:

Enxergar o mundo do ponto de vista de uma disciplina, e exportar esta leitura para fora da disciplina onde ela já é familiar, pode também permitir uma verdadeira renovação de outras disciplinas, nos seus fazeres específicos (BARROS, 2019, p.12).

Renovar outras disciplinas criativamente e agregar novas leituras possíveis, isto é, ser e agir de forma interdisciplinar, requer que se tenha, segundo o autor, *atitude*, do mesmo modo que, para Schafer (1997), música, para ser música, precisa ter alguém com a *intenção* de escutá-la como tal, do contrário, seria somente ruído ou barulho. Segundo Barros (2019), é necessário outro modo de olhar e agir sobre as coisas para que se constitua o sujeito interdisciplinar ou pensante, um modo especial:

A interdisciplinaridade implica “atitude” – um modo específico de agir ou de se portar diante do conhecimento a ser produzido ou da tarefa a ser realizada. Diz-se mesmo que a interdisciplinaridade deve ser entendida, ela mesma, como a própria atitude. Assim, há um modo especial de olhar e agir sobre as coisas que deve estar presente, e mesmo *constituir*, o sujeito interdisciplinar ou o indivíduo pensante animado pela perspectiva transdisciplinar (BARROS, 2019, p.11).

As experiências vividas nos processos de ensaio do COJmo e suas realizações testemunham tal exportação de leituras possíveis sobre fazeres específicos, onde “ter atitude interdisciplinar é sintoma [...] de um novo padrão de consciência” (BARROS, 2019, p.13), que é identificável através de suas realizações através de ações coletivas e movimentos específicos. “A história do desenvolvimento desta consciência interdisciplinar coletiva no âmbito da pesquisa [...] configura um grande caudal polifônico” (Ibid., loc cit.). Uma atitude interdisciplinar é capaz de transpor disciplinas para fora de suas áreas de conforto, criando novas maneiras de combiná-las:

Uma imaginação musical, uma visão musical do mundo, poderia enriquecer a história, antropologia, linguística, física... e outros saberes. Levar o historiador ou o leitor de História a pensar musicalmente, ou o músico a pensar historiograficamente, e infinitas outras combinações deste tipo envolvendo as mais diversas disciplinas é um desafio (BARROS, 2019, p.13).

Barros (2019) atribui aos artistas um costume mais audacioso na exploração interdisciplinar e na aptidão por circular nas diversas esferas do saber e de expressão: “os artistas têm mostrado – mais do que os cientistas de diversas áreas – uma maior ousadia para ultrapassar a sua especialidade artística original [...]. Na Arte, encontramos de fato uma atitude interdisciplinar ao mesmo tempo mais intensa e mais abrangente” (p.92). O autor corrobora essa afirmativa citando o cinema como exemplo, devido ao fato de ele só existir por ser *interartístico*, reunindo em si várias outras linguagens para poder ser o que é, e constituindo, assim, uma linguagem própria, interdisciplinar, além de ser quase sempre uma obra coletiva.

Barros (2019), então, discorre sobre a imaginação musical e a interdisciplinaridade, e as aspirações delas decorrentes para diversos campos do saber. Em especial, propõe a possibilidade do “uso da Música como interface interdisciplinar capaz de oferecer meios para a renovação da própria História como disciplina” (p.152). Em seguida, faz uma *harmonização* dos conceitos de interdisciplinaridade e polifonia, citando o linguista Mikhail Bakhtin, que fez o mesmo utilizando o conceito de polifonia na literatura, para o que chamou de *romance polifônico*, que propõe “uma diversidade de vozes distintas que se afirmam enfaticamente, seja a partir de diversos personagens, seja através de inserções narrativas que trazem outros discursos que não são o do autor do texto” (Ibid, p.154). Essa abordagem assemelha-se com a *atuação polifônica* proposta por Malletta (2005) ao se referir ao Teatro, sendo que Bakhtin utilizou o termo “dialogismo” para abordar os diferentes discursos linguísticos. Ambas as definições se conectam, sendo que numa polifonia literária autêntica “não deveria existir uma voz que subordina as outras [...] mas uma trama na qual as diversas vozes polemizam entre si, afirmando cada qual sua visão de mundo” (BARROS, 2019, p.154).

Sobre a conexão de Música e História, Barros sustenta que, da mesma forma que com a literatura, uma polifonia e interação entre esses dois campos do saber forneceria a historiadores “novos conceitos e mesmo modos de imaginação inéditos, capazes de renovar a História e o pensamento historiográfico” (Ibid., p.155), nomeando de *fontes polifônicas* a possibilidade de ler uma trama simultânea de diversas vozes. O autor escreve:

Chamamos de fontes polifônicas àquelas que apresentam um padrão mais intenso de dialogismo em decorrência da própria maneira como estão estruturadas [...].

Podemos também chama-las de “fontes dialógicas”, em atenção à contribuição de Bakhtin. [...] A característica desse tipo de fontes é que a polifonia torna-se tangível. O historiador pode ler nelas uma trama formada por diversas vozes, da mesma maneira que o maestro tem sob seus olhos, ao ler a sua partitura, as diversas melodias (BARROS, 2019, p.155).

Esta trama de entrelaçamento conceitual sobre nomenclaturas para ações polifônicas entre Bakhtin, Maletta (2005) e Barros (2019), sendo respectivamente: *romance polifônico* (ou dialogismo); *atuação polifônica* e *fonte polifônica*, acaba se constituindo na sua própria partitura de múltiplas vozes, criando uma espécie de polifonia dentro da polifonia, que é também uma perspectiva para se analisar eventos que são todos, no fim das contas, interdisciplinares. Em minha própria aderência ao termo, conectei polifonia – lendo-a também, portanto, como interdisciplinaridade – com rizoma, de forma a tentar conceituar, teoricamente, um processo artístico subjetivo e permeado por múltiplas vozes e discursos que se multiplicam ao serem acionados conjuntamente, simultaneamente.

Não sei se polifonias podem ser tangíveis. Por mais que partituras sejam manipuláveis e permitam uma espécie de materialização, pelo menos simbólica, dos sons, materializar em palavras experiências vividas a nível emocional e afetivo, que transcendem percepções e aguçam os sentidos pela via das sensibilidades e sensorialidades, é, igualmente, uma ação difícil, senão impossível, de tornar palpável. Porém, num exercício rizomaticamente polifônico, interdisciplinarmente agregador de Arte, Educação e História, com pitadas de Filosofia, Psicologia e Sociologia, descrevo, materializo e nomeio, audaciosamente, uma experiência artística que apresenta tais teorizações: *Contrapontos*, pelo Coro Juvenil do Moinho/UCS.

3 CORO JUVENIL DO MOINHO/UCS

*“Nos equilibramos em arame e amor farpado.
Nós que origami, yanomami, tsunami
passamos violentos por aqui, por a queer na radial,
no preto, no perto, no aberto peito da nossa imensa coragem
de reinventar o mundo”.*

Natália Borges Polesso

Moinhos, como artefatos de trabalho criados para auxiliar seres humanos na geração de energia, carregam em si a possibilidade de transformar matérias em outros produtos, outros itens utilitários, potencializando sua força, canalizando e movendo a direção da água, acionando engenhos, hélices e pilões, provocando, assim, diferentes tipos de potências e aprimorando diferentes formas de sustento para o ser humano. Moinhos geralmente são movidos a água ou vento, tal qual são movidos nosso corpo e nossa voz. Esse movimento gerado pelo artefato moinho, auxiliando e potencializando a ação humana, está também na identidade do COJmo, que é um “coro/moinho”.

O Coro Juvenil do Moinho surgiu em dezembro de 2013, e desde então é acionado por variadas engrenagens de gentes que por ele passam. Nas Figuras de 6 a 10, trago registros de seis anos de atividades do grupo.

Figura 6 - Cojmo: elenco 2019



Fonte: Maurício Concatto, 2019.

Nota: Espetáculo *Moinho Nômade*, com a cantora, Lenna Bahule, em setembro de 2019.

Figura 7 - Cojmo: elenco 2018



Fonte: Pedro Giles, 2018.

Nota: Espetáculo *Os Saltimbancos*, com Orquestra Sinfônica da UCS, em setembro de 2018.

Figura 8 - Cojmo: elenco 2017



Fonte: Antonio Lorenzet, 2017.

Nota: Concertos ao Entardecer, no Recreio da Juventude, em agosto de 2017.

Observando estas imagens, é notável a diferença na quantidade de cantores no elenco a partir de 2017. Isso é também uma consequência da realização de projetos mais arrojados, possíveis através do financiamento provindo de Leis de Incentivo à Cultura (LIC), que permitem remunerar os profissionais selecionados para tais projetos, e custear as despesas com toda sua elaboração e produção. Tal processo iniciou em 2016 com o espetáculo *Tanto Mar*, que abriu caminho para o *Contrapontos* no ano seguinte.

Figura 9 - Cojmo: elenco 2016 – Espetáculo Tanto Mar



Fonte: Maurício Concatto, 2016.

Nota: Espetáculo *Tanto Mar*, no Teatro Pedro Parenti e Ordovás.

Figura 10 - Cojmo: elenco 2014 e 2015



Fontes: Antonio Lorenzet, 2014; Dinarte Paz, 2015

Nota: Apresentação no Teatro Pedro Parenti e Concerto no Uruguai, respectivamente.

A viabilização de projetos só é possível com a participação direta de produtores culturais, que auxiliam especificamente na sua organização, elaboração, realização e pós-produção, numa atividade específica e necessária para a manutenção e consolidação de grupos artísticos, especialmente grupos independentes, como o COJmo. Inicialmente, a Lynch Gestão Cultural assinou a realização dos projetos do grupo, e, atualmente, Fábio Schmidt atua como seu produtor cultural.

O COJmo é um grupo autônomo, derivado de outro coro juvenil da cidade, que findou suas atividades no final de 2013. Apadrinhado desde então pelo Teatro Moinho da Estação, que é hoje sua sede, o grupo foi mantido inicialmente de forma voluntária, e passou a contar com o apoio institucional da Universidade de Caxias do Sul em 2015, quando então ganhou em seu nome o “/UCS”. Desse apadrinhamento, surgiu uma parceria com o Curso de Licenciatura em Música da UCS, no qual tanto eu quanto o pianista do grupo, Alexandre Fritzen, atuamos como professores. Alunos do curso podem constantemente assistir a ensaios a título de análise de procedimentos, além de, caso tornem-se cantores do coro, receber horas complementares para seus estudos na graduação em Música.

O grupo é comunitário, e se fundamenta num caráter democrático de inserção de cantores em seu elenco, permitindo rotatividade anual de integrantes mediante abertura de vagas a quaisquer interessados que tenham entre 12 e 29³⁸ anos e que demonstrem, acima de tudo, vontade, autonomia e disponibilidade para atuarem e se dedicarem às práticas do grupo.

Sob um viés educativo, o COJmo poderia ser/pertencer a uma espécie de escola coral, criando um “movimento coral” que pudesse oferecer práticas vocais e artísticas para crianças, jovens e jovens adultos. Porém, tal formato seria demasiado oneroso e requereria um contingente maior de profissionais trabalhando efetivamente com o grupo para manter a devida qualidade de manutenção e operacionalização. Sendo inviável, até o momento, orquestrar tal ação, o COJmo condensa, então, em um só grupo, parte dessa abrangência de faixas etárias, configurando-se num coro híbrido, que pode variar sua identidade de acordo com cada geração de cantores que entra ou sai do elenco, mas mantendo-se, essencialmente, um coro jovem.

Nessa configuração, restringe-se o ingresso de crianças, bem como de “adultos” no elenco, tendo em vista a inviabilidade de conferir significação constante na oferta de repertório, nas performances, na condução de ensaios e nos trabalhos de socialização de grupo, a uma variedade tão grande de idades, maturidades e perfis cognitivos e emocionais. *Contrapontos* foi concebido sob medida para esse coro, com essas características, e não seria o que foi e o que é se fosse realizado por um coro exclusivamente adulto.

Anualmente são ofertadas vagas para novos cantores, num rodízio comum à grande maioria dos coros, principalmente compostos por jovens, cujas demandas da vida tendem a mudar constantemente. Atualmente, os interessados fazem uma pré-entrevista online e, em

³⁸ A escolha de uma idade máxima é uma necessidade nesta configuração jovem atribuída ao COJmo; do contrário, suas características e resultados seriam outros. A emblemática idade de 29 anos carrega em si subjetividades sobre o que é ser considerado jovem ou adulto, estando num limiar entre um e outro.

seguida, uma conversa ao vivo, em que se estabelecem conjuntamente a viabilidade de haver *pertencimento* ao grupo e às suas atividades, para só então haver uma audição de reconhecimento das características vocais do(a) candidato(a). Confirmado o ingresso no coro, é preenchida uma ficha de inscrição online³⁹ e se iniciam os ensaios e direcionamentos de estudos individuais e coletivos. Os ensaios semanais duram em média 3h, nas quintas-feiras à noite e/ou sábados à tarde.

Figura 11 - Cena da música "Oração ao tempo"



Fonte: Maurício Concatto, 2018

A configuração etária do COJmo não trilha os caminhos costumeiros da constituição de grupos corais. Nas Figuras 11, 12, 13 e 14, é possível perceber esta diversidade. Tradicional e ocidentalmente, os coros caracterizam-se em grupos diferenciados, entre outras coisas, por tessitura e timbre vocal, respeitando também suas distintas características etárias. Essa separação permite com que o resultado sonoro do coro, ao interpretar canções, seja mais homogêneo vocalmente, não somente pela similaridade sonora, mas também cognitiva, de acordo com a adequação da complexidade das composições ou dos arranjos. Referindo-se especificamente à escassez ou inadequação de repertório para coros juvenis, Costa (2009) afirma que uma seleção de músicas demasiadamente infantis ou próprias para adultos podem gerar falta de identificação nos cantores com a prática coral, tanto em obras compostas para coro, quanto em arranjos. E aponta para outro empecilho técnico que frequentemente dificulta

³⁹ Ficha de inscrição disponível em: < <https://bit.ly/2TkdV7E>> Acesso em: 05 jan. 2020.

a realização de peças: a “limitação vocal dos cantores, seja ela em termos de afinação, seja pelas dificuldades com a mudança de voz” (COSTA, 2009, p.4-5).

Figura 12 - Registros de ensaios 1



Fonte: Monique Manoela, 2018.

Figura 13 - Registros de ensaios 2



Fonte: Monique Manoela, 2018.

A separação etária de um coro pode, portanto, facilitar também a seleção e execução de repertório, havendo arranjos escritos especificamente para determinados grupos a partir da idade dos seus participantes. Utilizando uma versão pessoal e sucinta na sugestão de tais possibilidades de distinções etárias – consciente da relatividade e abrangência de tais

caracterizações, e de haver pesquisas específicas sobre este tema -, os descrevo assim: a) Coro Infantil, composto por crianças de 06 a 11 anos (meninos e/ou meninas), constituindo-se em naipes vocais com tessituras de *soprano*, *mezzos* ou *contraltos*; b) Coro Infanto-Juvenil, com adolescentes entre 12 e 16 anos, podendo ser coro feminino, masculino ou misto, sendo esta a fase da *muda vocal*, onde eles (e elas) começam a ganhar mais volume, e os meninos mudam de extensão vocal até constituírem-se como *tenores*, *barítonos* ou *baixos* (ou *contratenores*); c) Coro Juvenil ou Coro Jovem, também podendo ser feminino, masculino ou misto, pode ser constituído por integrantes a partir de 16 até, comumente, 21 ou 22 anos ou mais, sendo muito relativa⁴⁰ a abrangência dessa fase pois já começam a adentrar nas características dos coros adultos.

Figura 14 - Registros de ensaios 3



Fonte: Monique Manoela, 2018.

As características etárias dos coros, baseadas em distintos critérios, podem variar de acordo com cada cultura e época onde a prática vocal coletiva foi ou é exercida. A tradição europeia de canto coral, amplamente difundida no ocidente, costuma apresentar essas divisões bem definidas, priorizando um resultado estético do som produzido por diferentes coros. Outra característica das práticas corais ocidentais é que elas estão atreladas, num senso comum geral, à Igreja, quer seja por sua secular herança católica, como por sua crescente

⁴⁰ Devido ao foco desta dissertação, não abordo profundamente tais possibilidades de separação etária dos grupos corais. Para um estudo mais detalhado e preciso, recomendo a leitura das pesquisas da regente Patrícia Costa, do Rio de Janeiro, e de Daniel Reginato, de São Paulo. <<https://www.pccantocoral.com/published-articles-1>> e <<https://www.escavador.com/sobre/4753693/daniel-reginato>> Acesso em: 30 de mar. 2020.

adesão por parte do movimento metodista do século XX. A influência das religiões cristãs na tradição coral eurocêntrica é muito evidente, e, talvez por isso, até hoje reverbere uma herança de que *canto coral é coisa de Igreja*, apesar de ser cada vez maior o número de grupos com outras estéticas, bem distintas deste tradicional trabalho coral.

Já nos contextos populares, cantos de trabalho feminino, por exemplo, como o canto das lavadeiras e bordadeiras, ocorrem de forma espontânea, numa tradição secular. Esse tipo de prática vocal coletiva, porém, não é chamada de “coral”, já que tal denominação linguística é atribuída a práticas condizentes à estética europeia de música vocal, em diálogo com a História da música erudita, mais do que da popular.

Contemporaneamente, práticas diferenciadas, como também apontam Costa (2009) e Paro (2015), vêm fazendo pensar essas dicotomias e definições sobre o canto coral, aderindo elementos que abordam um fazer artístico mais plural e multifacetado, e incluindo diferentes estéticas em suas produções, como atuação cênica, dança e performance. Em se tratando de coros juvenis, em especial, tais abordagens fomentam e motivam a significação e pertencimento de seus cantores àquelas atividades. A prática coral “a cappella⁴¹”, por exemplo, hoje divide espaço com arranjos também para instrumentos populares e músicas de diversos estilos e nacionalidades. Ou se expande e literalmente amplifica-se, com microfones e com práticas coletivas de improvisações e criações vocais em ensaios e concertos, a partir de conceitos atuais⁴² de abordagem coral, como o VOPA: *Voice Painting* e o *Circle Songs*, além de métodos como *Coro Inteligente*, *Coro Orgânico* e *Coro Afetivo*. Tem-se evidenciado também, em muitos grupos contemporâneos, a inclusão de músicas étnicas em seus repertórios, como é o caso do grupo sueco Amanda Ensemble, do coro juvenil Kantika Korala, da Catalunha, e o Global Choir, da Universidade Sibelius, na Finlândia.

Neste sentido, a prática vocal coletiva, em distintos grupos do mundo, pode apresentar variações conceituais e estéticas movidas por diversos sentidos e significações do cantar em grupo. Se a música for ritualística, por exemplo, não importa que todos, crianças e adultos, cantem juntos. Nas comunidades de sambistas, congados e maracatus, crianças comumente são vistas em meio aos adultos, cantando e tocando juntos, num exercício de aprendizagem

⁴¹ A tradução literal de “A cappella” é “como na capela”. Uma denominação para uma forma de canto vocal que não utilize outros instrumentos que não a voz humana. (CHOIR WITH KNUT, 12 abr. 2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oNXP2fOnCp0>> Acesso em: 03 jan. 2020.

⁴² A “The Royal Academy of Music” (RAMA), da Dinamarca, promove formação de regentes em abordagens contemporâneas de liderança musical. O dinamarquês Jim Daus Hjerno, criador do VOPA, é um dos seus professores. O regente Frederico Trindade, residente em Porto Alegre, mestre em “Rhythmic Choir Conducting” pela RAMA, é representante destes estudos no Brasil e América-Latina. Cf.: <<https://vimeo.com/128946664>> e <<https://theintelligentchoir.com/>> Acesso em 06 de jan. 2020.

coletiva. Nestes casos a prática constitui, desde cedo, a experiência para aqueles grupos, que se retroalimentam em suas diferenças.

O COJmo tem em seu elenco pessoas de diferentes idades, religiões, classes sociais, procedências étnicas e orientações sexuais. Constitui-se com uma *identidade* contemporânea e ao mesmo tempo “tribal”, em que as *diferenças* se somam e se combinam, e cantores mais velhos auxiliam os mais novos e vice versa, sabendo haver aí aprendizados recíprocos a serem trocados, zelando por uma “hierarquia do respeito” e criando um todo harmonioso em sua diversidade. Essa configuração etária do COJmo aproxima-se das práticas vocais coletivas tribais ou rituais, cuja finalidade, organização e existência diferenciam-se das práticas eurocêntricas tradicionais de canto coral. Porém, há, em seu conceito e didática de trabalho, um cruzamento estilístico e rizomático.

De um lado, em sua forma de desenvolver o repertório e constituir a sonoridade de suas músicas, há forte utilização dos procedimentos tidos como eruditos no canto coral, como o uso de partituras (Figuras 13 e 14); a seleção de arranjos e composições devidamente escritas para os diferentes naipes vocais, em diferentes níveis de complexidade, visando também o aprimoramento musical de seus participantes e seu resultado estético; o exercício de vocalizes e técnicas para potencializar o uso de diversas formas de projeção vocal, principalmente – mas não exclusivamente – a chamada “voz de cabeça⁴³”; e a possibilidade de utilização de instrumentos musicais sendo tocados ao vivo, por instrumentistas profissionais e/ou por cantores.

De outro lado, há uma forma de pensar os processos de ensaio, de adesão de cantores, de zeladoria pela saúde emocional de seus integrantes e da manutenção de seus afetos sob um viés das comunidades tradicionais, “tribais”, onde a motivação por estar ali não é puramente estética, mas sim, de um pertencimento voluntário, advindo de uma sensação de necessidade

⁴³ A “voz de cabeça” otimiza a timbragem dos sons vocais, potencializa o volume da voz e, se conscientemente executada, mantém a saúde vocal do intérprete, conferindo-lhe determinados conhecimentos sobre projeção, articulação, ressonância e respiração importantes para qualificação no uso do instrumento vocal. Tal projeção vocal é obtida ao erguer o palato e direcionar o som “para cima e para frente”, diferentemente de outras formas de projeção da voz, como a voz de peito, de garganta, ou nasal. Outras formas de ressonância resultam num som com bastante volume e igualmente mantém a saúde vocal, como a voz nasal dos “coros de lavadeiras”, mas são uma timbragem para a interpretação de determinados estilos de música. O desenvolvimento da voz de cabeça objetiva timbrar o som do coletivo coral e servir de baliza sonora também para a afinação, já que muitos cantores apresentam fragilidades nesta habilidade, mas principalmente servir como uma referência para cantores iniciantes, que posteriormente ou paralelamente, poderão aprofundar também conhecimentos sobre outras formas de projeção vocal, como voz de peito, mista, ou nasal, de acordo com as características que cada repertório requer (texto da autora em diálogo com Lucia Passos).

de fazer aquilo com aquelas pessoas, numa atitude quase ritualística, e, sobretudo, permeada por afetos nas relações do grupo.

Nessa configuração tribal e urbana do COJmo, promove-se o gerenciamento de uma *harmonia dos afetos* e de uma *afinação de si*, do exercício da empatia como elementos a serem nutridos com o mesmo afinco com que se ensaiam repertórios, se montam cenas para cada canção, ou se customizam novos figurinos.

Em minhas experiências com Arte/Educação e como regente, percebi que há elementos que tornam a vivência do canto coral juvenil mais significativa, e a adesão de cantores nas suas atividades mais efetiva e genuína, que são:

- a) um pertencimento espontâneo e efetivo ao grupo e às atividades propostas, e um compartilhamento de responsabilidades, advindo da consciência de o cantor(a) saber-se como sujeito que *faz* o grupo, e não só *está* no grupo;
- b) uma prática diferenciada das atividades escolares ou acadêmicas dos participantes e que, embora contendo em si um viés formativo e educativo, se alinhe também aos conceitos de funcionamento de grupos artísticos profissionais, de quaisquer áreas das Artes, criando também, encantamentos, poesia, inteireza e artistamentos durante seus processos, não somente em seus fins;
- c) um coletivo que funcione como um catalizador de diferentes identidades, provindas de distintas origens sociais, culturais e econômicas, promovendo intercâmbios constantes de múltiplas realidades e percepções de mundo;
- d) uma proposta desafiadora e arrojada de produção artística, que não menospreze as qualidades e potencialidades dos integrantes, nem supervalorize aqueles que detêm algum conhecimento musical ou artístico prévio, horizontalizando as relações.

Tais apontamentos confluem para o que Deluze e Guattari (1995, p.37) chamam de princípios rizomáticos, de um encontro no *meio*, movendo-se *entre* as coisas, anulando o seu fim e o seu começo: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio”. Opõe-se à filiação da árvore, à sua imposição do verbo *ser*. “Rizoma é aliança, tecido com a conjunção “e...e...e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo *ser*”. Os autores definem ainda:

[...] o meio não é uma média: ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37).

A partir dessa confluência de definições, é possível afirmar que o COJmo não é exatamente um expoente tradicional de grupos corais. É sua própria invenção. É estável e, ao mesmo tempo, mutável. Atento a práticas multifacetadas, interdisciplinares, contemporâneas de criação e produção artística. Requer espaços acústicos, tanto para ensaios quanto para apresentações, compatíveis com seu tipo de produção vocal e instrumental, para qualificar suas performances e a realização de suas nuances cênicas, coreográficas, de movimento, e principalmente para significar seus *processos* de ensaio para os integrantes. Tais espaços tornam-se importantes também para ajudar a conduzir as experiências sensoriais da plateia. Os espetáculos requerem iluminação cênica e cenário, mas o grupo se reinventa para poder realizar distintas apresentações, em diversos espaços e eventos, mesmo das músicas e performances concebidas para espaços acústicos e cênicos específicos.

Sendo um grupo independente, há em seu trabalho um revezamento de funções e responsabilidades operacionais. Monitoria de ensaios e auxílios técnicos são sempre compartilhados com o elenco, como em uma pequena comunidade. Aos cantores são delegadas funções, após deliberação coletiva, como: assessoria de marketing; arquivista; assessoria com instrumentos musicais; assessoria contábil; organização de eventos; assessoria de produção; assessoria de design gráfico, entre outras. Há, na verdade, uma grande zeladoria e ouvidoria coletiva sobre o próprio trabalho, para então detectar como as ideias – na grande maioria das vezes planejadas e concebidas por mim, também em diálogo com os demais integrantes da equipe de profissionais envolvidos – reverberam no grupo, para só então serem acionadas e produzidas efetivamente, ou modificadas para que então funcionem devidamente.

Questionada pelos cantores sobre quantas pessoas poderiam fazer parte do COJmo, tendo em vista o aumento crescente de pessoas interessadas, respondi: “tantas quantas eu puder ‘cuidar’ com o mesmo afeto”. E até o presente momento, essa média de até 45 integrantes tem se mostrado um limite. Do contrário, o macrocosmos poderia desqualificar o microcosmos de uma zeladoria mais individualizada e afetuosa.

O grupo, cujo elenco de 2014 era composto por 23 integrantes, hoje (2020) é formado por 44 cantores. Uma diferença significativa, resultado de reverberações de trabalhos realizados com consistência e ininterruptos, que motivam o interesse dos jovens a pertencerem a este coletivo vocal e humano, e que o fazem confiar no trabalho que ali é desenvolvido e em seus profissionais.

O COJmo já realizou um total de 80 apresentações, entre espetáculos, participação em festivais, encontros de coros e eventos diversos, atingindo um público de aproximadamente 20.000 pessoas. Foram doze apresentações em 2014, doze em 2015, dez em 2016, treze em

2017, dezessete em 2018 e dezesseis em 2019. Destas, doze foram do espetáculo *Contrapontos*, nos os anos de 2017, 2018 e 2019, ilustradas nas Figuras 15, 16 e 17:

Figura 15 - Contrapontos Ano 1



Fonte: Maurício Concatto, 2017.

Figura 16 - Contrapontos Ano 2



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Figura 17 - Contrapontos Ano 3



Fonte: Claudia Velho, 2019.

3.1 CONTRAPONTOS – O PROJETO

*“Contrapontos. Espaços imensos de silêncio.
Acontecem as perguntas todas nessa suposta hora de fim.
Reticências. Silêncio.
Mas não somos vazios. Somos plenos de vogais,
consoantes, exclamações, interrogações,
pontos e contrapontos.”*

Natália Borges Polesso

Em meados de 2016, concebi um projeto nutrido por um sentimento de perplexidade frente ao cenário social e político que se desenhava no Brasil e no mundo. Regendo o Coro Juvenil do Moinho/UCS desde o final de 2013, vivenciei em 2016 uma crise pessoal e profissional, vendo muitas liberdades artísticas serem tolhidas por novas-velhas ideologias políticas e sociais. A sensação era de um retrocesso inusitado sobre muitas conquistas recentes nas áreas das Artes e Cultura, que até então haviam começado a ser homeopaticamente dignificadas. Esse sentimento foi o ponto de partida para a criação do projeto *Contrapontos*. Ele foi elaborado por uma equipe de amigos e profissionais igualmente inquietos com a história recente, tendo essa vontade de, enquanto uma coletividade afetiva e conceitualmente afinada, seguir amorosos na concepção de um trabalho artístico que, ao mesmo tempo, fosse marcado pela contundência compatível com o atual período histórico. Na Figura 18, a representação gráfica do espetáculo em 2018:

Figura 18 - Arte Gráfica-Capa de evento no Facebook



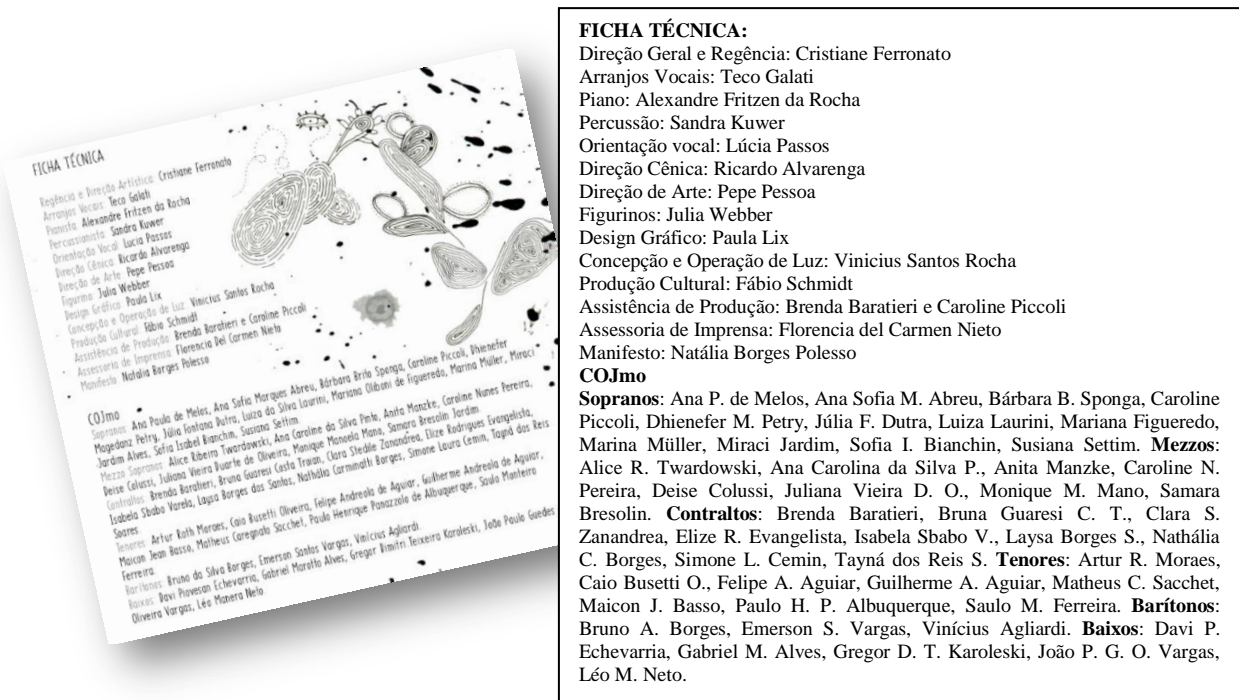
Fonte: Paula Lix, 2018

Nota: Arte gráfica de divulgação do espetáculo a partir do ano de 2018.

A geração de 2017 praticamente “inaugurou” um novo COJmo, tendo como fio condutor a montagem do espetáculo *Contrapontos*, que ocorreu de janeiro a agosto daquele ano, incluindo nesse período: a adesão de novos cantores, a elaboração de arranjos, a programação de ensaios com coro, músicos e demais profissionais convidados, a concepção e confecção de figurinos, ensaios individuais de repertório, oficinas de técnica vocal e consciência corporal, concepção de cenário, luz, maquiagem e arte gráfica, montagem de cenas e ensaios gerais.

O espetáculo estreou no dia 20 de setembro de 2017, seguido de outras três apresentações até dezembro daquele ano. E avançou em 2018, viabilizado por um novo projeto pela LIC Municipal, dessa vez não de montagem, mas de circulação de espetáculo. Com a aprovação do projeto *Contrapontos – Ano II* (Anexo C), uma nova etapa de ações pôde ser realizada, incluindo apresentação em Porto Alegre e inserção de adaptações no formato original do espetáculo, a partir da troca de parte do elenco 2017-2018 e de qualificações e/ou adaptações⁴⁴ estéticas, visuais e sonoras no espetáculo depois de sua estreia. Na Figura 20, vê-se a parte interna do programa impresso do espetáculo *Contrapontos*, com o elenco e ficha técnica de 2018.

Figura 20 - Parte interna do programa impresso: ficha técnica 2018



FICHA TÉCNICA:
 Direção Geral e Regência: Cristiane Ferronato
 Arranjos Vocais: Teco Galati
 Piano: Alexandre Fritzen da Rocha
 Percussão: Sandra Kuwer
 Orientação vocal: Lúcia Passos
 Direção Cênica: Ricardo Alvarenga
 Direção de Arte: Pepe Pessoa
 Figurinos: Julia Webber
 Design Gráfico: Paula Lix
 Concepção e Operação de Luz: Vinicius Santos Rocha
 Produção Cultural: Fábio Schmidt
 Assistência de Produção: Brenda Baratieri e Caroline Piccoli
 Assessoria de Imprensa: Florencia del Carmen Nieto
 Manifesto: Natália Borges Polesso

COJmo
Sopranos: Ana Paula de Melos, Ana Sofia Marques Abreu, Bárbara Brito Sponga, Caroline Piccoli, Dhienefer Sopranos: Ana P. de Melos, Ana Sofia M. Abreu, Bárbara B. Sponga, Caroline Piccoli, Dhienefer M. Petry, Júlia F. Dutra, Luiza Laurini, Mariana Figueredo, Marina Müller, Miraci Jardim, Sofia I. Bianchin, Susiana Settim. **Mezzos:** Alice R. Twardowski, Ana Carolina da Silva P., Anita Manzke, Caroline N. Pereira, Deise Colussi, Juliana Vieira D. O., Monique M. Mano, Samara Bresolin Jordani. **Contraltos:** Brenda Baratieri, Bruna Soares Costa Traon, Clara Stehler Zomardini, Elize Rodrigues Evangelista, Isabela Sbabo Varela, Laysa Borges S., Nathália Carmelita Borges, Simone Laura Netto, Tapyd dos Reis Soares. **Tenores:** Arthur R. Moraes, Caio Busetti Oliveira, Felipe Andreola de Aguiar, Guilherme Andreola de Aguiar, Maicon Jean Basso, Matheus Gargallo Sacchet, Paulo Henrique Ponzazzo de Albuquerque, Saulo Monteiro Ferreira. **Barítonos:** Bruno da Silva Borges, Emerson Santos Vargas, Vinicius Agliardi. **Baixos:** Davi Provesan Echevarria, Gabriel Marcelo Alves, Gregor Dimitri Teixeira Koraleski, João Paulo Goedts Oliveira Vargas, Leo Manera Neto.

Fonte: Paula Lix, 2018

Nota: Imagem e transcrição do conteúdo.

⁴⁴ *Contrapontos* Ano 1 (2017), disponível em: < <https://vimeo.com/258593043>>; *Contrapontos* Ano 2 (2018), disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vk6xSQdIEOA>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

Em 2018, cinco cantores do elenco de 2017 saíram do grupo. Permaneceram 30, e 16 novos cantores somaram-se ao coro no primeiro semestre, totalizando então 46 participantes, mas finalizando o ano com 44 (Figura 20). Dos novos cantores de 2018, somente quatro tinham conhecimentos musicais prévios. Todos eles foram aprendendo o repertório simultaneamente com os antigos integrantes, mas também com auxílio de monitores de ensaios, havendo um cantor ou cantora por naipe, que informavam coisas sobre: como usar partituras, onde encontrar gravações em áudio e vídeo das músicas (mídias para estudo e gravações originais), que detalhes nas cenas e partituras alterados a partir da maturação do repertório e das adaptações das cenas, como proceder para a confecção ou aquisição de figurinos, onde encontrar e como acompanhar a agenda online com atualizações sobre horários e locais de ensaios, oficinas e apresentações. Ensaios de naipe também reforçavam os exercícios de timbragem vocal e “energética” dos novos cantores com o elenco atual.

A estreia da temporada 2018 ocorreu em julho, no Teatro Municipal Pedro Parenti, contando com uma breve participação dos novos integrantes, já que era requerido mais tempo para uma apropriação devida de todo repertório, cenas, conceitos e entendimento do espetáculo, para que então os novos cantores pudessem entrar em cena zelando pela mesma *atitude* e afinação energética e musical dos cantores que atuavam desde 2017. Tal possibilidade efetivou-se em agosto, através de um retiro de imersão artística realizado em Nova Petrópolis (Figuras 21 e 22), com a presença dos músicos do espetáculo, Alexandre Fritzen, Sandra Kuwer, do diretor cênico Ricardo Alvarenga e da orientadora vocal Lucia Passos (além de mim e do produtor cultural, Fábio Schmidt). Ali ocorreu toda uma vivência estética, social e conceitual que ressignificou ou reforçou o sentido do espetáculo tanto para os antigos quanto para os novos cantores, efetivando o novo elenco ao trabalho.

Figura 21 - Retiro de imersão artística



Fonte: A autora.

Nota: Lucia Passos e Ricardo Alvarenga conduzindo os trabalhos com o elenco, no Colégio Bom Pastor, em Nova Petrópolis entre os dias 24 a 26 de agosto de 2018.

Figura 22 - Retiro de imersão artística 2



Fonte: A autora.

As músicas e figurinos foram pensados e concebidos sob medida para o elenco do COJmo em 2017 e 2018, alinhando-se com suas identidades, particularidades, características individuais e coletivas. O mesmo aconteceu com elementos visuais, da luz cênica à maquiagem, cenário e design gráfico. A direção cênica e as oficinas de técnica vocal potencializaram ainda mais a polifonia de ações dos cantores, a grande maioria deles estreando na vida coral nesse período. Havia no elenco uma pré-disposição para aprender, uma musicalidade aflorada, um artistamento ativo, que permitiu tamanha qualificação em tão pouco tempo. O poder da “osmose” contaminou a todos, nutridos por uma vontade afinada de serem plenos e inteiros, de serem o melhor que podiam naquele projeto, naquele palco, naquela interpretação que era do seu próprio personagem, qualificados por si mesmos, evidentemente, através da instigação dos profissionais nele elencados, mas sobretudo pela motivação de se sentirem pertencentes a um bando harmonioso, polifônico, rizomático, afetivo.

3.1.1 Contrapontos: aspectos musicais

A curadoria do repertório foi feita em parceria com o arranjador Paulo (Teco) Galati, que visitou o coro em março de 2017 (Figura 23), e teve um panorama de como soavam as vozes, como vibrava o coro, qual era seu perfil e quais eram suas características vocais. Além disso, atentamo-nos às suas características humanas, suas inquietações e anseios, suas potências e eventuais limitações naquele momento, inclusive por saber haver ali uma grande maioria de cantores iniciantes na vida coral. A partir dessas constatações e de inúmeras outras trocas em reuniões virtuais, estruturamos as músicas que seriam o “contraponto” afetivo e musical aos nossos anseios, e aos dos cantores. A escolha do repertório e os conceitos

imbricados nela, é pertinente ressaltar, foram elementos constituintes da potência do espetáculo *Contrapontos*, conforme atesta Fernandes (2003, p.100), ao afirmar que “o cantor precisa de alguma forma reconhecer-se no repertório que realiza”.

Figura 23 - Oficina com Teco Galati



Fonte: A autora.

Começamos a traçar um mote para a escolha dos temas, que iam desde um olhar sobre os textos de diversas músicas, e o que elas trariam como narrativa e linguagem para o espetáculo. Elegemos então temáticas aderidas aos interesses do elenco de cantores, e, segundo apontou Teco Galati em depoimento⁴⁵, coisas que “*eles pensam, coisas que tem a ver com o que eles conversam entre amigos*”, incluindo canções representantes da música “queer”, africanas, indígenas e de valorização da potência feminina, mescladas com músicas como *Oração ao Tempo, Tô, Asa Branca e Ame*. O arranjador relatou, em seu depoimento que, quando viu, pelos vídeos, a maneira como o coro se colocava, se expressava corporalmente, teve a impressão de que “*esse trabalho conseguiu ser o porta voz deles, embora não tenha sido inventado por eles, mas ele foi construído em sintonia com essas coisas [com o que eles pensam]*”. Sobre as ressonâncias possíveis na prática coral a partir das trocas de energias análogas uns com os outros, Galati relatou ainda:

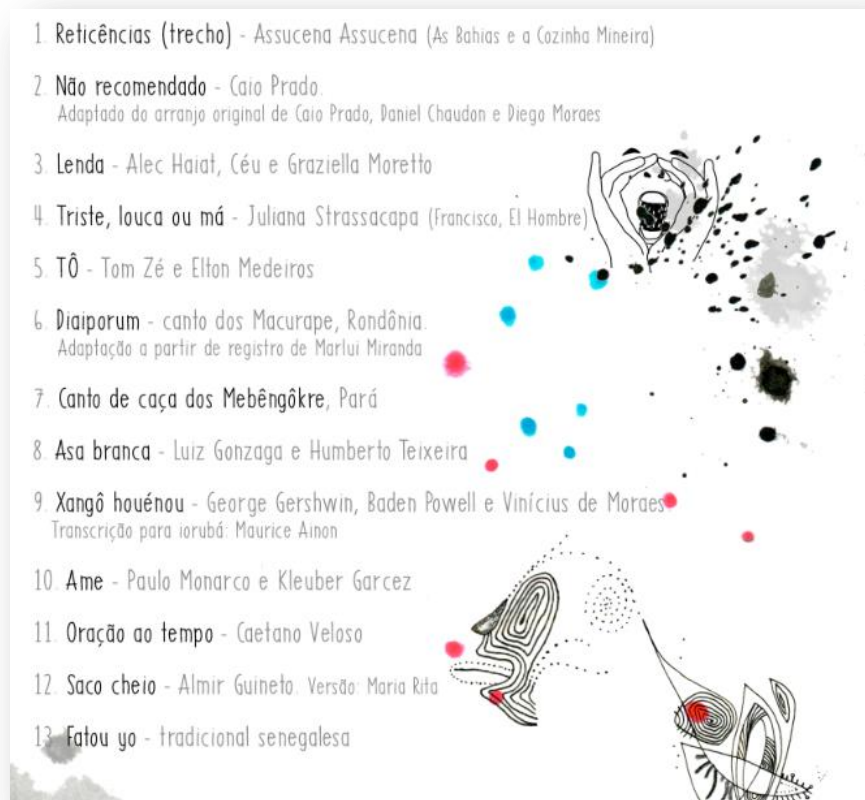
Na busca de entender o outro é feito todo esse tecido de ideias, de assuntos, das informações e das trocas, de aprender a ver através de outras narrativas, de outros pontos de vista. A impressão que eu tenho é que o Contrapontos conseguiu, de certa maneira, fazer isso. Reunir músicas com uma sonoridade, que é a deles, esse ritmo, da música atual, dessa década, desse momento, e com as palavras que vão na consonância do que eles

⁴⁵ Depoimento concedido por GALATI, Paulo (Teco). Depoimento I [08 jan. 2020]. Entrevistadora: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (4m28).

estão dizendo entre si. E não é um texto fechado. Nele tem beleza, mas também tem conflito, um bocado de conflito. O que é colocado no palco não tem a intenção de resolver, tem intenção de mostrar e de encarar esse conflito. As palavras estão ali com ambivalência poética. E o mundo que essa garotada encontra fora de casa tem essa ambivalência. Isso tudo me leva a acreditar que quem passa por esse processo, num grupo que fala daquelas coisas, que estão naqueles letras, vai sair dessa vivência como gente que tem o viés da solidariedade com princípio, no sentido da irmandade, da união, de ninguém solta a mão de ninguém.

Os arranjos das músicas foram escritos entre os meses de janeiro e julho de 2017, e finalizados em 12 canções, somando 13 em 2018 (Figura 24). Continham trechos a duas, três ou quatro vozes, havendo uma variação no nível de dificuldade, incluindo uníssonos. Comumente os meninos cantavam uma mesma linha masculina, porém com divises a três vozes em alguns trechos. As músicas também foram gravadas em áudio pelo arranjador e sua filha Lorena, naípe por naípe, gerando uma guia de estudos para os cantores. Essa ferramenta de ensaios foi fundamental para a internalização das canções e arranjos durante os estudos individuais, para depois juntar as vozes nos ensaios coletivos e de naípe. Cantores que liam partitura ou já cantavam há mais tempo no coro, ajudavam os que não liam e estavam aprendendo a entender os procedimentos de ensaio individual e coletivo.

Figura 24 - Repertório do espetáculo Contrapontos 2018



Fonte: Paula Lix, 2018.

Nota: Em 2018 foi adicionada a canção do povo Mebêngôkre ao repertório.

Na figura 24, vê-se a seleção final, e em ordem cronológica, das músicas do espetáculo em 2018 (parte interna do programa impresso do espetáculo). Fazem parte do espetáculo *Contrapontos*, músicas de artistas majoritariamente contemporâneos, que estão em voga no cenário da “música queer”, como As Bahias e a Cozinha Mineira, grupo paulista formado em 2011 por Raquel Virgínia, Assucena Assucena e Rafael Acerbi, cujas vocalistas são travestis, e que carrega na identidade de seus integrantes a diversidade, bem como um repertório engajado politicamente, dando voz à abertura do espetáculo com um trecho da música *Reticências*: “como um ponto, após, um outro ponto, outro ponto se vai a andar” (Figura 25).

Figura 25 - Reticências



Fonte: Maurício Concatto, 2018

Não Recomendados, nome do grupo que também dá nome à música *Não Recomendado*, é formado por um trio de cantores assumidamente gays: Caio Prado, Daniel Chauton e Diego Moraes, que fazem dessa característica uma de suas bandeiras nos palcos desde 2015. De cara, a primeira peça do espetáculo – depois de *Reticências*, que é seu interlúdio – já “dá um tapa e assopra”, como comentou em um dos ensaios o diretor cênico, Ricardo Alvarenga. A Figura 26 representa tal canção: “*Perverso! Mal amado! Menino malvado, cuidado! Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado! [...] A placa de censura no meu rosto diz: não recomendado à sociedade*”.

Figura 26 - Não recomendado



Fonte: Maurício Concatto, 2018

A letra interpretada pela cantora carioca Céu em 2005 lembra delicadamente que mulheres podem enfeitiçar, que é bom “tomar tento”, numa espécie de bruxaria dissimulada na música *Lenda* (Figura 27): “*tomem tento, hoje não tem papo: joga-lhe um feitiço, você vira sapo! Bobeou na crença, príncipe volta ao seu posto de lenda*”.

Figura 27 - Lenda: closes



Fonte: Maurício Concatto, 2018

O irreverente e politizado grupo Francisco, El Hombre, com a canção de Juliana Strassacapa, *Triste, Louca ou Má* (Figura 28), de 2016, questiona o machismo estrutural e conclama para o exercício da liberdade das mulheres, para seu “empoderamento”. Diz sua letra que *ela* será qualificada como triste, louca ou má se não seguir a receita cultural: cuidar do marido, da família, da rotina. E arremata: “*Aceita, que tudo deve mudar. Um homem não te define, sua casa não te define, sua carne não te define, você é seu próprio lar. Ela desatinou, desatou nós, vai viver só*”. Sobre essa canção, a artista escreveu:

Estava lendo que há uma tendência cada vez maior de se viver só, principalmente as mulheres. O termo cunhado nos Estados Unidos “sad, mad or bad” é associado às mulheres que vivem sozinhas, como se tivessem sido abandonadas e ninguém as quisesse por elas serem tristes, loucas ou más. Simplesmente por viverem sós. Pensei em algo para empoderar, para dizer “não preciso me enquadrar em tudo isso, posso fazer o que quiser da minha vida, não dependendo do outro para ser” (STRASSACAPA, 2017).

Figura 28 - Triste, louca ou má



Fonte: Maurício Concatto, 2018

Depois dessa trilogia de canções contundentes, logo no início do espetáculo, tudo virou samba para literalmente descontrair, mas, como todo samba, não de forma despreziosa. Tom Zé e Elton Medeiros, com a música *TÔ*, escreveram um contraponto literal, em pleno ano de 1976: “*Eu tô te explicando pra te confundir, tô te confundindo pra te esclarecer, tô iluminado pra poder cegar, tô ficando cego pra poder guiar [...]*” (Figura 29).

Figura 29 - Tô



Fonte: Maurício Concatto, 2017.

Canções dos povos Macurape, da Rondônia, e dos Mebêngôkre, mais conhecidos como Kayapó, do Pará, buscam enaltecer um povo brasileiro ancestral e uma cultura popular “de raiz”, sendo *Canto de caça dos Mebêngôkre* uma canção dos homens daquela aldeia (Figura 30), e *Diaiporum Avanháca*, uma canção de trabalho das mulheres, recolhida por Marlui Miranda (Figura 31).

Figura 30 - Canto de Caça dos Mebêngôkre



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Figura 31 - Diaiporum Avanhacá



Fonte: Maurício Concatto, 2018

Asa Branca foi o primeiro arranjo do espetáculo. Sua composição era pré-existente ao projeto, mas sua roupagem sonora era coerente com o trabalho, tanto pela sonoridade quase onírica da versão, quanto por suas sobreposições polirrítmicas e contrapontísticas, além da representação que a música trazia, do retirante “nômade” nordestino (Figura 32).

Figura 32 - Asa branca



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Asa Branca fala sobre ir ou ficar, sobre movimentos permeados pelo amor, apesar das migrações involuntárias. No espetáculo, ela se converte também em uma forma de valorização da cultura nordestina, muitas vezes depreciada se comparada com outras formas de vida em centros urbanos do país. Sobretudo a textura de seu arranjo e seu contrapontismo musical lhe conferem uma significação ainda maior no espetáculo, sendo uma canção geralmente e facilmente reconhecida pelo público, composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em 1947, mas que passa por uma reinvenção a partir dessa nova roupagem sonora.

Xangô Houénou, surge de um “crossover⁴⁶” do *Canto de Xangô* (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes, com *Summertime* (1935), de George Gershwin, que foi fidedignamente e propositalmente traduzida para ioruba, sob uma inspiração explícita na interpretação de Angélique Kidjo. Para tal, encomendei a tradução daquele dialeto em ioruba, e então soube que o significado da letra nessa língua, tal qual é cantado por Kidjo, é fidedigno ao significado da letra de George Gershwin em inglês. A conexão entre uma canção de estilo musical afro-brasileiro com uma canção de estilo afro-norte-americano almejou conectar o batuque brasileiro com o blues-jazz, estilos estes cuja existência só é possível graças ao sincretismo musical e cultural, a um cruzamento sonoro de fontes de matriz originalmente africana. Na Figura 33, cena de transição da música *Asa Branca* para *Xangô Houénou*, que ocorria ao toque de atabaque com levadas de maculelê/jongo.

Figura 33 - Xangô Houénou



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

⁴⁶ Definição do termo “crossover” disponível na nota de rodapé número um.

A música *Ame*, escrita por Paulo Monarco e Kleuber Garcês, e lançada em 2016, tem em si o amor e a tormenta, que são também seu contraponto, bem como a facilidade de se equilibrar sobre o arame, mesmo que farpado. E anuncia: “*Polaroides de um tsunami. O amor passou aqui, provocando a mudança das luas, deixando as carnes nuas, eu vi. O amor passou aqui, aprontando mais uma das suas, fazendo travessuras, eu vi!*”.

A canção é uma espécie de síntese do *Contrapontos*. Ela virou, inclusive, um videoclipe⁴⁷, um “produto” independente do espetáculo, mas derivado dele (Figura 34).

Figura 34 - Ame



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

A poesia de Caetano Veloso em *Oração ao Tempo* (1979) é, no espetáculo, uma espécie de oração mesmo, mas *atemporal ao tempo*, propondo pedidos e acordos em movimentos legítimos e propícios a esse *Senhor, Tempo, um deus contínuo, inventivo e espalhador de benefícios àqueles reunidos num outro nível de vínculo* (Figura 35).

⁴⁷ Videoclipe AME. Direção: Ricardo Alvarenga. Realização: COJmo. Gravado em janeiro de 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=V57TIAp2D7g> > Acesso em: 06 de jan. 2020.

Figura 35 - Oração ao tempo



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Já no samba *Saco Cheio*, credenciado a Almir Guineto, mas efetivamente escrito por sua mãe, Dona Fia, em 1981, questiona-se um potencial cansaço de Deus frente ao que se faz na terra, colocando-o sempre no meio de tudo: “*Deus já deve estar de saco cheio*”. Essa música é cantada em uníssono, e ganhou um arranjo instrumental mais encorpado, com sonoridades que dialogam com os ritmos *barra-vento*, *samba de roda* e *samba reggae*. Para o olhar desavisado, o coro dança e brinca em cena, como é de praxe para o sambista em meio às adversidades. Mas tal brincadeira dissimula a contundência daquilo que está sendo dito: “*os habitantes da terra estão abusando, ao nosso supremo divino sobrecarregando*” (Figura 36).

Para o encerramento do espetáculo, selecionamos uma canção tradicional senegalesa, que conheci durante apresentação do grupo Sabar África, de Caxias do Sul, composto por senegaleses e ganeses residentes na cidade. Ela é um contraponto à italiana Caxias do Sul, tendo em vista a chegada de novos imigrantes a Serra Gaúcha, os quais, tal seus antecessores europeus, migraram em busca de outras oportunidades de desenvolvimento. *Fatou yo* é um convite à brincadeira, a cantar e dançar junto, e no contexto do espetáculo, a pensar e sentir junto (Figuras 37). Ao final do espetáculo eu me dirijo à plateia, num determinado momento em meio a esta música, tecendo uma fala que nunca é prescrita ou demarcada. É um improviso, que conecta as ações compartilhadas entre artistas e plateia.

Figura 36 - Saco cheio



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Nota: Saco Cheio é cantada em uníssono, porém seu arranjo instrumental confere texturas e amplitudes musicais que configuram a cena, atrelada a uma movimentação cênica que é marcada, mas ao mesmo tempo livre e permeada por improvisos dos cantores.

Figura 37 - Fatou yo



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Toda essa confluência de possibilidades de trabalho musical geraram, então, as 12 músicas (que depois viraram 13) do espetáculo *Contrapontos*. Um fator significativo para a *afinação* deste espetáculo é o perfil profissional (e pessoal) de Teco Galati, que mostrava-se sempre aberto a adaptar elementos das peças, mesmo quando já estavam finalizadas, e que eventualmente pudessem não soar bem quando experimentadas na prática, com o coro. Essa flexibilidade de adaptação ocorria ou por faltar volume em algum naipe, em algum trecho, ou por inclusão de algum sotaque rítmico distinto da partitura original, ou por supressão de uma nota ou outra em alguma harmonia, ou pela inclusão de instrumentos quando a concepção original fosse a cappella. Sempre que havia alguma necessidade de adaptação no arranjo original, negociávamos conjuntamente possibilidades de adaptação, inclusive a da inserção instrumental: piano e percussão (e violão em *Ame*), num pleno exercício de disponibilidade. Sobre esses procedimentos, Teco Galati conceitua um processo que chama de *acetato sobre partitura*, cujo conceito compartilhou, via correio eletrônico, uma explanação completa. Ele também publicou esse texto em seu blog⁴⁸. Aqui, o transcrevo parcialmente:

Acetato é aquela folha plástica que usamos (ou usávamos, hehe) para escrever ou desenhar no retroprojetor. Mas se vc pega o desenho do acetato e coloca sobre uma partitura você já altera graficamente aquilo. A alteração é vista como uma sujeira que atrapalha ler a partitura, mas, pode acontecer de algum signo musical aparecer ao acaso no desenho e você, ao ler sem querer com aquele novo signo musical, acaba gostando do que ouviu e resolve deixar ali.

Pois bem, se ao invés de deixar a cargo do acaso, você resolve escrever diretamente na partitura algumas pequenas modificações — um sinal de stacatto, uma nova nota pra soar junto, alterar um tempo de uma figura musical — tudo isso poderia ser anotado num acetato que você coloca sobre a partitura, como se fosse apenas para separar o que é original do que é fruto da musicalidade do intérprete. E um regente de coral, pela particularidade que possui cada grupo (não existem dois coros iguais no mundo), pela constante alteração na formação — entrada e saída de cantores é o nosso cotidiano. Exatamente por isso, estamos adaptando a interpretação o tempo todo. Não fazer isso é um erro, na maioria dos casos. Então você anota aonde? Num caderninho? Na partitura, certo? O que você faz é um Acetato sobre Partitura, só que de maneira mais suja. [...] Então temos o ACETATO SOBRE PARTITURA como um conceito. [...]

Esse é o conselho que dou aos regentes que fazem arranjos meus: adequa, reduza, amplie, mude as barras e fórmulas de compasso, troque vozes, mude até oitavas, se achar que soe bem. Confie nos seus instintos, baseie-os no seu conhecimento. Amplie o conhecimento. Exagerou? Reduza. Criou trecho com escala estranha? Pesquise escalas exóticas, crie escalas novas, se necessário, se resolver problemas técnicos ou de puro gosto.

⁴⁸ Texto na íntegra no Blog do autor. Disponível em <<http://hieroglifolio.blogspot.com/2020/01/o-efeito-acetato-sobre-partitura.html>> Acesso em: 11 jan. 2020.

Então, quando você se apresenta e perguntam: — Que lindo! É seu arranjo? Você balbucia ao responder que não, porque não sabe mais se o arranjo é do arranjador que assinou a partitura original ou se aquilo que a pessoa ouviu é o seu arranjo sobre uma música original.

Então chega uma hora que você precisa colocar isso tudo num papel, ou seja, escrever o seu próprio arranjo. Qual o limite entre uma pequena adaptação e um arranjo novo? A gente sabe. Porque sempre estamos fazendo acetato sobre partitura. Mesmo os que fazem honra a uma transcrição literal da forma gráfica à forma sonora na hora de interpretar uma música.

Figura 38 - Partituras : recorte

Fonte: adaptado a partir de Paulo (Teco) Galati, 2017.

Nota: As partituras foram escritas no programa Sibelius, e compartilhadas em pdf.

As partituras (Figura 38) foram finalizadas em julho de 2017, mas seguiram sendo adaptadas ou revisitadas, sempre a partir de uma consultoria com o arranjador. Esse processo, diferentemente de outras “obras musicais”, segue como um organismo vivo, passível de edições, reedições e transcrições, empregando o *acetato sobre a partitura* em sua feitura. Teco Galati, por fim, escreveu um pequeno relato⁴⁹, que corrobora parte das informações sobre o conceito deste trabalho realizado com o COJmo:

Contrapontos. O que me vem à cabeça: vejo uma garotada botando a boca no trombone, se expressando, falando de coisas que pensam, que anotam em seus cadernos, conversam entre amigos, postam eventualmente

⁴⁹ Depoimento concedido por GALATI, Paulo (Teco). Depoimento II [08 jan. 2020]. Entrevistadora: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: texto de Whatsapp.

em redes sociais. Quando vi, pelos vídeos, a maneira como se colocam em palco, como o corpo se expressa junto ao cantar, a impressão que tenho é que esse trabalho conseguiu ser o porta-voz deles. [...] E a impressão que eu tenho é que o Contrapontos conseguiu, de certa maneira, fazer isso. Conseguiu reunir músicas com uma sonoridade que é a deles, com as palavras que vão na consonância do que estão dizendo entre si. [...] Nele estão os contrapontos, mas a via da solidariedade com ares de sororidade, uma sororidade para todos os gêneros, se é que isso possa ser possível um dia, é inequívoca.

No “conjunto da obra” do repertório, tramado com essa irmandade solidária descrita por Galati, muitas coisas eram pensadas concomitantemente: qual seria a melhor ordem cronológica das canções e seus textos/sentidos? Quais seriam as texturas sonoras de cada peça e do espetáculo como um todo, para que não ficasse tudo muito pasteurizado, tanto vocal quanto instrumentalmente? Onde teria piano e percussão e onde não? Onde deveria haver solistas e quais cantores o fariam, conforme características do elenco? Onde as cenas e músicas seriam mais movidas cenicamente e onde seria mais comedido? Como não correr o risco de exagerar na quantidade de informações em cena? Então, pouco a pouco, em ponderações coletivas, tudo foi tomando forma, sendo que muitas dessas questões foram resolvidas com a construção dos arranjos instrumentais.

Esses arranjos foram elaborados em parceria com o pianista Alexandre Fritzen e a percussionista Sandra Kuwer, ainda em 2017, e serviram também como fios condutores para as músicas e cenas, nas quais muitas das introduções e conclusões eram pensadas também em relação à montagem visual do espetáculo, numa abordagem muito próxima à Orff-Schulwerk e aos conceitos da “música e movimento”. Na figura 39, há duas fotos do ensaio das músicas *Oração ao Tempo* e *Fatou yo*, que no espetáculo não possuem regência. Sua introdução é com percussão, seguida de piano.

Figura 39 - Ensaio de repertório



Fonte: Brenda Baratieri, 2017.

Durante a montagem das músicas experimentávamos caminhos, sonoridades, timbres, andamentos, harmonias possíveis, também buscando compor devidamente o repertório sem transformar o instrumental em “âncora” para as vozes, mas sim, num complemento diferenciado. Estávamos cientes, porém, de oferecer ao grupo suporte para internalizar e levar ao palco, em tão pouco tempo, tantas músicas distintas e que careciam ser integralmente decoradas, sendo que a maioria delas não possui regência. Na Figura 40, apresento, como exemplo, os registros da configuração instrumental da música *Saco Cheio*.

Figura 40 - Set instrumental e instrumentistas



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Os monitores de ensaio, geralmente alunos do Curso de Licenciatura em Música da UCS que participam do coro, ou outros integrantes com disponibilidade de tempo, energia e musicalidade para tal auxílio, ajudavam novos cantores a aprenderem o repertório e a decodificarem as partituras. As partituras são um mapa e, pouco a pouco, na prática do seu uso, seus símbolos foram adquirindo sentido e desmitificando a estranheza com aquela linguagem, que foi significada em função de facilitar a compreensão e a realização musical individual e coletiva.

Figura 41 - Oficinas de percepção harmônica e rítmica



Fonte: A autora, 2018

Em 2018, Alexandre e Sandra também ministraram oficinas aos cantores (Figura 41), de ações para aperfeiçoamento do ouvido harmônico e de práticas rítmicas, respectivamente, fazendo alusão direta ao repertório do espetáculo e ampliando a consciência musical dos cantores sobre as canções.

Durante o ensaio do repertório, intensificamos as oficinas de preparação vocal e apropriação das canções, para posteriormente inserir as cenas. Lucia Passos acompanhou o coro em algumas oficinas específicas de aprimoramento da voz cantada, de ampliação de consciência sobre a saúde vocal, de suas possibilidades de projeção, articulação, ressonância, respiração, intenção. Reconheceu características individuais e coletivas do elenco, tanto no ano de 2017 quanto em 2018, e ajudou a direcionar a interpretação do repertório, e mesmo de elementos dos arranjos concebidos por Teco Galati. Lucia é especialista em técnica vocal, e há mais de 40 anos vem instigando cantores e influenciando regentes em sua atuação profissional. Ela compartilhou, em depoimento⁵⁰, suas percepções sobre o trabalho com o COJmo (grifos da autora):

*Acompanhar o trabalho do Coro Jovem do Moinho desde o início da concepção do Contrapontos foi uma experiência singular. O grupo, a princípio heterogêneo, ia se **modificando** a cada encontro, não só vocalmente, mas no envolvimento, na **postura** diante do trabalho, ficando **visível até fisicamente**. A muda vocal de muitos passou livremente. Os jovens experimentaram o prazer de cantar e se expressar com liberdade. Experimentaram o prazer de construir em conjunto um espetáculo que foi tomando forma, assim como eles próprios ao longo do processo se descobriam. O resultado não podia ser diferente. A expressividade individual compondo o grupo, que é um, quando se apresentam.*

A integridade do trabalho que realiza Lucia é movida por uma paixão contagiante pelo ofício, e permeada por uma presença que instiga os cantores a potencializarem-se. Ela argumenta ainda: “*penso que o coro é muito mais do que um grupo que canta, mas um motivo para o crescimento pessoal, que inevitavelmente reflete no grupo*”. Essa espécie de “ato de solidariedade”, que é o canto coral, também é mencionada por Schafer:

O que dizer do coro no qual uma coleção heterogênea de vozes é mantida junta, de tal modo que a nenhuma voz é permitido que se coloque acima da mistura homogênea do grupo? O canto coral é o mais perfeito exemplo de comunismo, jamais conquistado pelo homem (SCHAFFER, 1997, p.279).

⁵⁰ Depoimento concedido por PASSOS, Lucia. Depoimento I [02 jan. 2020]. Entrevistadora: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (1min09).

Na Figura 42, veem-se momentos de trabalho com o elenco, em 2017 e 2018, para timbragem do grupo, que era totalmente novo e estava descobrindo suas potencialidades vocais, ao mesmo tempo em que ensaiando um repertório ambicioso para quem nunca havia cantado.

Figura 42 - Oficina de orientação vocal e vocalize



Fonte: A autora; Maurício Concatto, 2018.

Nota: Fotos de oficinas sobre projeção vocal, ressonância, respiração e articulação, qualificando o uso consciente da voz.; a foto à esquerda, embaixo, é do vocalize antes de entrar em cena, no Teatro Bruno Kiefer, em 2018, em Porto Alegre.

Ao conversarmos sobre os elementos que podem ter contribuído para tornar o *Contrapontos*, e de maneira geral todo o trabalho do COJmo, uma prática tão diferenciada de canto coral juvenil, visível inclusive na adesão de cantores no elenco do COJmo, Lucia menciona: “*a sua didática [referindo-se a mim] e a proximidade com que você coloca as questões a eles [os cantores] são motivação constante ao pensar, ao se posicionar e ao discernimento*”. E conclui⁵¹:

Uma música, ela pode ser a mesma música, e interpretada por pessoas diferentes, e ela vai ser completamente diferente. Os coros, especialmente os coros juvenis, que buscam ou no folclore, ou na música popular brasileira, ou na música pop, eles imitam, eles colocam aquele som – isso na maioria das vezes – eles colocam essa mensagem da boca pra fora. A diferença do coro, da maneira como você trabalha, é a propriedade com que os cantores interpretam as músicas, a partir da escolha das músicas, da mensagem que ela passa, da intensidade

⁵¹ Depoimento concedido por PASSOS, Lucia. Depoimento II [02 jan. 2020]. Entrevistadora: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (1min53).

da expressão que é possível de se trabalhar, e, volto a dizer, buscando sempre aquela liberdade, entender o texto, buscar de dentro pra fora, colocar de dentro pra fora aquilo que tá dizendo, não apenas repetir. Então esse é um diferencial muito grande do repertório do Coro do Moinho. Uma coisa atual, que tem a ver com a faixa etária dos cantores, e da maneira como eles interpretam aquilo. Eles introjetam aquilo, eles amadurecem, né, com os textos que eles cantam, pra depois então passar pras pessoas e fazer com que as pessoas se emocionem com o que estão cantando. Pra mim o grande diferencial do Coro do Moinho é esse.

Ao trocarmos ideias sobre o conceito de afinação de si, como uma prática que vai muito além de repetições de cartilhas vocais ou repertórios marcados, Lucia comentou: “*Não é repetindo exercícios sem sentido, para um iniciante, que ele vai afinar! No momento que o aluno “se perceber cantando” o mundo se abre à sua frente!!!! E não tem mais volta! Ele se apodera de si mesmo*”.

3.1.2 Contrapontos: aspectos visuais

O espetáculo contou com qualificados profissionais também para conceber sua identidade visual no que diz respeito ao design gráfico, iluminação, figurinos, cenário e maquiagem. Todos acompanhavam, presencial e/ou virtualmente, os processos de sua realização, de como ele ia ganhando forma à medida que as músicas definiam a sequência do repertório e suas cenas, seus discursos e potências. Assim, convidada pelo Diretor de Arte do espetáculo em 2017, Pepe Pessoa, Julia Webber começou a traçar o conceito dos figurinos do grupo a partir do reconhecimento de sua proposta de repertório e dos próprios cantores, convidando o elenco a ser protagonista de sua customização a partir do reaproveitamento de materiais: camisetas brancas e jeans – numa ação atrelada a um viés sustentável, operacionalmente prático e, acima de tudo, interdisciplinar, já que cada cantor poderia desenhar e costurar sua própria roupa de cena, a partir da curadoria da figurinista (Figura 43).

Figura 43 - Julia Webber e seus croquis



Fonte: Julia Webber, 2017; A autora.

Para tal, reservamos um final de semana no atelier do curso de Design em Moda da UCS (Figura 44). Contando com equipamentos, máquinas, ajudantes na costura e representantes do coro que auxiliavam como “monitores dos figurinos”, todos os cantores saíram de lá com seu figurino pronto. Revezando-se em diferentes turnos, cada cantor ou grupo de cantores apresentava suas ideias para a Julia, tendo como ponto de partida a conceituação prévia da sua estética em ensaios/reuniões com a figurinista. “*Como transformar o ordinário em extraordinário?*”, instigava ela.

Figura 44 - Oficina de customização de figurinos, 2017



Fonte: A autora.

Em 2018, a mesma consultoria foi apresentada aos novos cantores, com auxílio da figurinista e dos cantores mais antigos, que haviam passado pelo processo original de criação e customização dos figurinos (Figura 45).

Figura 45 - Oficina de customização de figurinos, 2017 e 2018

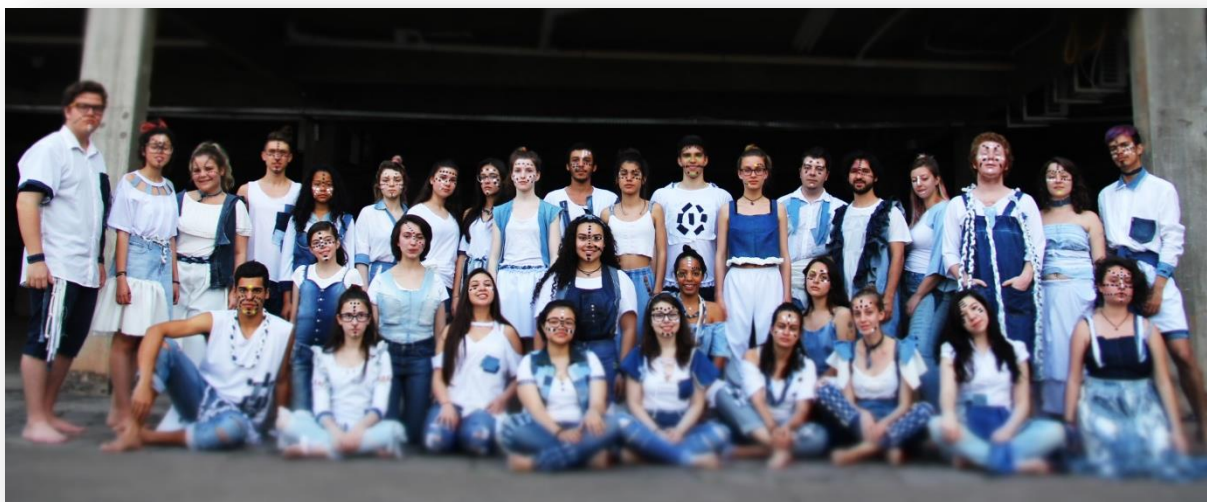


Fonte: A autora.

Sobre o conceito do trabalho realizado, Julia aponta algumas de suas percepções mais recentes, mas que também ecoam de abordagens vivenciadas durante o período de sua realização. Em depoimento⁵², ela argumenta:

O que eu acho mais incrível desse espetáculo é que são vários pontos que são interligados, interconectados. Um deles, é que pra mim o espetáculo representa muito do que é o coro. [...] o que ele tem de genial, é realmente a questão de criar uma metodologia didática baseada em todos os autores que a Cristiane pesquisa, como Deleuze e Maletta, e realmente criar uma forma de didática, de vivência, em que os jovens não aprendam apenas a questão de canto, mas toda questão artística envolvida. E não aprendam somente a questão artística envolvida, como, por exemplo, cenografia, produção, toda dinâmica de um coro, mas também aprendam uma vivência e uma responsabilidade social. Aprendam a sua importância como indivíduo e como coletivo, aprendam realmente essa forma de se valorizar, de ser quem eles são, de ter autonomia realmente de ser quem é, numa pluralidade, e num ambiente que tem respeito, e também a criar esse ambiente, a propagar essa forma de ser, de ver o mundo, entre eles e entre os seus, entre os meios que eles vão frequentar. É uma maneira muito empoderadora, eu acho, do jovem viver e se relacionar, muito incrível para se construir como cidadão.

Figura 46 - Elenco 2017 após oficinas de figurinos e maquiagem



Fonte: Cristian Beltrán, 2017.

Na Figura 46, o primeiro registro após finalização dos figurinos e maquiagem, em agosto de 2017. A escolha de figurino para o espetáculo mostrou-se *afinada* com o trabalho como um todo, sob vários aspectos: a) foi econômico do ponto de vista financeiro, pelo reaproveitamento de materiais e/ou utilização de roupas usadas ou de brechó (alguns itens extras foram doados); b) foi eficaz em sua forma de confecção, pois otimizou a mão de obra a

⁵² Depoimento concedido por WEBBER, Julia. Depoimento I [08 jan. 2020]. Entrevistadora: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (4min15).

partir dos próprios cantores, num exercício simultâneo de criatividade e praticidade; c) ficou aderido à proposta do espetáculo, sendo um caminho para revisar normoses comportamentais também através da representação da roupa que se usa em cena, pensada sob conceitos de ressignificação daquilo que é habitual: “*por que eu tenho que usar uma peça de uma maneira que me disseram? Eu posso inventar?*”, indagou Julia aos cantores durante suas oficinas.

Julia apresenta ainda outros detalhes sobre o papel do figurino, contribuindo para corroborar premissas teorizadas nesta dissertação:

Então, em cima dos conceitos de pluralidade, de individualidade, de respeito, também se trabalhou uma forma em que eles mesmos pudessem se apropriar da técnica e dos materiais e criar em cima, e realmente expressar algo que materializasse quem cada um deles é, de uma maneira então que fosse acessível tanto de materiais como de processo, de poder confeccionar de uma maneira mais acessível. [...] Não precisa de materiais muito específicos para ter um resultado interessante. A gente então procurou materiais que fossem ordinários e tornou-os extraordinários, de uma maneira que cada um pode se apropriar disso e realizar isso, e aprender muito de como é esse processo de criação de figurino. Então, todo esse trabalho de reuso do jeans, das camisetas, de ressignificar o uso das peças: por que eu tenho que usar uma peça de uma maneira que me disseram? Eu posso inventar? Eu posso criar? Então esse exercício de criatividade, de questionar algumas normas, e ver quais são as melhores pra cada um, tendo sempre em vista o respeito ao coletivo.

A partir dos argumentos da figurista e relacionando os depoimentos dos demais profissionais que atuaram com o COJmo, aspectos visuais e musicais fazem um rizoma conceitual, e se afinam mutuamente, polifonicamente, valorizando as individualidades do elenco e, sobretudo, dando unidade ao bando em sua revoada. Na Figura 47, um “zoom” nos figurinos durante o *samba reggae* na música *Saco Cheio*.

Figura 47 - Figurinos em cena



Fonte: Maurício Concatto, 2017.

Neste movimento migratório de possibilidades e invenções, o espetáculo se resignificou. Características que faziam sentido em 2017 foram revistas em 2018. Assim, de um ano para outro, o repertório teve músicas encurtadas, andamentos acelerados ou ralentados, inclusão de novas polifonias e de uma canção do povo Kayapó. A atuação cênica também foi revisada e alguns elementos reinventados ou qualificados. Figurinos foram modificados, ou porque o elenco literalmente cresceu de tamanho, ou por escolhas estéticas, como a troca do tecido preto dos músicos e regente por tecido cinza. Houve, portanto, mudanças naturais em alguns elementos do espetáculo, a partir também do seu amadurecimento, da interpretação e apropriação de repertório pelos cantores, e de sua significação enquanto um expoente da diversidade e mutabilidade humanas, em constantes processos rizomáticos de devir.

Em relação à concepção de toda identidade gráfica do projeto, a artista Paula Suzuki concebeu a arte em 2017: cartazes, capas de eventos em redes sociais e programa do espetáculo. De 2018 em diante, quem assinou tal produção foi Paula Lix (Figura 48). O material gráfico mutabilizou-se, ganhando fundo branco em detrimento de fundo preto, e ilustrações desenhadas à mão, permeadas de conexões com o significado das canções.

Figura 48 - Cartaz Contrapontos 2018



Fonte: Paula Lix, 2018

As ilustrações de materiais como o programa do espetáculo estão permeadas de micro-histórias, conforme apontou sua própria criadora, Paula Lix, em conversas pessoais durante a elaboração do material gráfico. Na Figura 49, por exemplo, uma travesti grita para um conjunto de imagens abstratas, mas que não estão ali dispostas aleatoriamente. Estão permeadas de pontos verdes e amarelos. Dois pontos, em especial, estão bem próximos à sua boca, com cores sobrepostas, numa alusão significativa à representação que essas cores, juntas, adquiriram no atual cenário político no Brasil.

Figura 49 - Arte gráfica: travesti



Fonte: Paula Lix, 2018

Estas próximas ilustrações, por sua vez, surgiram na concepção gráfica quase que simultaneamente a uma nova cena para a música *Não Recomendado*. Enquanto adicionávamos à interpretação da canção movimentos de boca “censurada”, também para mudar a textura de seu som, além de sua significação visual e cênica, Paula desenhava essas imagens, em confluência concomitantemente “afinada” com os significados e interpretações das canções (Figura 50):

Figura 50 - Arte gráfica: caras e bocas



Fonte: Paula Lix, 2018

O cartaz e o programa impressos do espetáculo (Figura 51) estão permeados com estas e outras ilustrações, que representam também elementos que lembram células, micro-organismos, figuras abstratas, digitais, que nos remetem, inclusive biologicamente, à mutabilidade da vida.

Figura 51 - Arte Gráfica: programa 2018, frente e verso



Fonte: Paula Lix, 2018

Nota: Capa, repertório, ficha técnica, manifesto de Natália B. Polesso e logomarcas.

Na parte interna do programa, além do repertório e ficha técnica do espetáculo, há um texto-manifesto⁵³ escrito por Natália Borges Polesso, que é também uma síntese poético-literária do espetáculo, narrado por mim, durante a abertura, no palco, fazendo seu entrelaçamento também com a poesia visual do material impresso. Em depoimento⁵⁴, a artista Paula Lix tece seus comentários sobre seu trabalho e seus simbolismos:

Contrapontos. Pontos, gotas, espirros de tinta que atravessam a página em branco. Manchas de vários tamanhos. A potência da tinta nanquim, forte e fluida, é ao mesmo tempo delicada. Preto no branco. Ênfase, clareza. O som interrompendo o silêncio. Linhas finas que se desdobram em rostos que cantam, que gritam, que se manifestam e reivindicam em linhas quase vegetação, parecendo digitais. Contrapontos é único, autoral, deste tempo, deste espaço, e descreve uma paisagem. Um dos rostos tem a boca tapada por alguém: censura. Algumas manchas tem cores. A cor aparece mínima, pontual, sinaliza fluxos diversos na paisagem. Um azul, um

⁵³ Esse manifesto consta na abertura do espetáculo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vk6xSQdIEOA>> Acesso em 02 fev. 2020.

⁵⁴ Depoimento concedido por LIX, Paula Costalunga Lima. Depoimento I [13 jan. 2020]. Entrevistador: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: texto de Whatsapp.

laranja, um vermelho melancia aqui, um verde e amarelo ali, como contrapontos. Mesmo assim a cor não é a protagonista, porque o que está sendo expresso é mais básico e fundamental, e é cantado com veemência.

Outros aspectos da identidade visual estavam no palco. A maquiagem do espetáculo foi criada por Pepe Pessoa, que assinou sua Direção de Arte, conectando, em 2017, os seus elementos visuais: figurinos, cenário, design gráfico e iluminação. Pepe ministrou oficina aos cantores sobre como proceder com a maquiagem, de forma que cada cantor pudesse ter autonomia para fazer a sua própria maquiagem, a cada espetáculo, utilizando pincéis ou os próprios dedos, e tintas (originalmente pancake, posteriormente tinta guache) nas cores branca e preta, com algumas em cor neon. Para construir o conceito desta produção, ele esteve presente com o elenco em ensaios e na pré-cena de todas as apresentações de 2017. Na figura 52, retratos de como cada cantor criou sua própria pintura após a oficina com o artista.

Figura 52 - Portraits



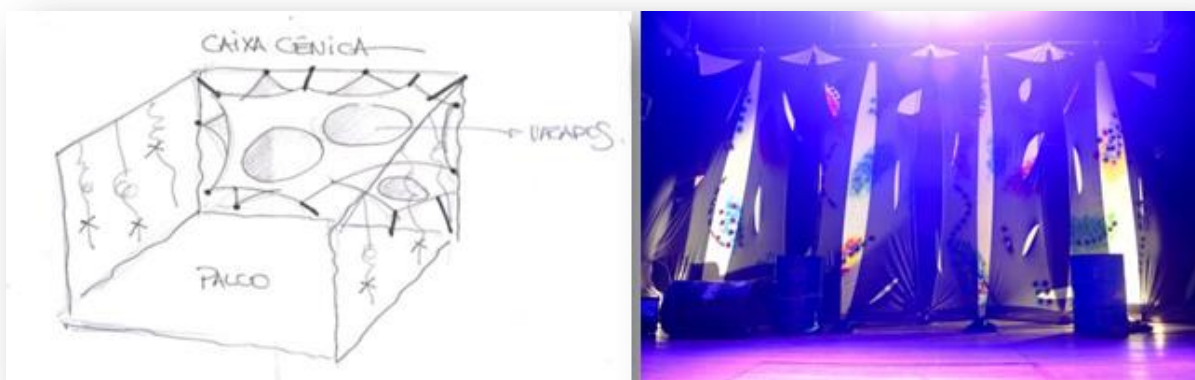
Fonte: Maurício Concatto, 2017.

A concepção de cenário também foi assinada por Pepe Pessoa, e foi feita em conjunto com a concepção do plano de luz, pensando nas formas de aderir os elementos a luzes “de contra”, que iluminassem também o cenário lateralmente e de fundo. Novamente com uma abordagem extremamente didática, Pepe Pessoa elencou cantores que aprenderam a montar o cenário, e posteriormente passaram a fazê-lo, a cada apresentação, autonomamente. Na Figura

53, vê-se o esboço prévio de como seria tal cenário, e ele já finalizado, no palco. Sua montagem é muito prática, e seu tipo de tecido permite com que seja resguardado numa simples mala de viagem. Requer, porém, que os teatros tenham “araras” de sustentação para sua fixação.

Nas apresentações de 2017, usávamos também linóleo no chão, o que criava um “espelho” de luz no palco, em composição com os cantores e luzes. Quatro tonéis também compunham a cenografia, que conferia à imagem visual do palco esses elementos urbanos e tribais, simultaneamente.

Figura 53 - Cenário: antes e depois



Fonte: Pepe Pessoa, 2017; Maurício Concatto 2018.

Figura 54 - Cenário e iluminação



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Vinicius Santos Rocha concebeu todo plano de luz de cada cena. Para isso, acompanhou ensaios e fez o devido reconhecimento de cada música, de seus arranjos vocais e instrumentais, e de cada movimentação cênica, para então orquestrar como a luz “dançaria” junto com as cenas, concebendo arranjos visuais através das cores, aderindo-as aos arranjos sonoros. Nas imagens da Figura 54, é possível perceber a variedade de tonalidades utilizadas para iluminar determinadas cenas.

3.1.3 Contrapontos: consciência de si

“Música não é só música, ela é magia”.

Ricardo Alvarenga

Figura 55 - Cena: Saco cheio



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

A conexão afetiva e a consciência individual e coletiva dos cantores do COJmo foi derradeiramente mobilizada com a chegada de Ricardo Alvarenga, que fez a direção cênica do espetáculo. Em fotos como a da Figura 55, bem como nas figuras anteriores, é possível perceber a *presença* e a expressividade dos cantores e cantoras em cena. Há uma série de outras potências subjetivas e de processos que foram ativados e exercitados nas oficinas com o Ricardo.

Como conhecedora, de longa data, do seu trabalho como bailarino, performer, cantor, diretor artístico, biólogo e, mais recentemente, como pesquisador e professor do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia, eu sabia que suas visões de mundo e de *ser* humano iriam agregar o grande arremate para o espetáculo *Contrapontos*. Ricardo estuda a

estética da existência, de Foucault, e as relações com o cuidado de si e as práticas de si. Ele compartilhou com os cantores atividades e exercícios pautados em princípios de uma consciência pessoal, entendida como uma forma de dissipar valores deturpados da civilização, em detrimento de uma compreensão mais generosa, uma compreensão *ecológica* de mundo. Segundo Ricardo, em depoimento⁵⁵, “*o cuidado de si implica sempre numa atitude não egoísta, que não é ensimesmada, mas é entender a si para entender como você convive com o outro, como você trata o outro. Cuidar de si é também uma forma de cuidar dos outros*”. Em seu trabalho há sempre um convite para a auto-observação como um modo de exercitar a consciência para repensar hábitos, velhos e novos, melhores ou piores, e que, sobretudo, tem a ver com o aguçamento de uma ética sobre a vida, “*porque cuidado de si é uma forma de atingir uma vida ética. É você saber-se coletivo no mundo*”.

Figura 56 - Oficina de consciência de si e cênica



Fonte: A autora.

No caminho para aguçar esta autoconsciência, Ricardo propôs exercícios que passam, fundamentalmente, pelo corpo (Figura 56): perceber como se caminha, como se porta, como se olha e como se está, ou não, aberto para o olhar para si e para o outro. E apontou⁵⁶:

Ter consciência de si para, então, também cuidar dos outros. Isso eleva o trabalho a outros níveis que não é só o canto, só a cena, mas, sobretudo, uma forma de expandir a própria consciência em si, com os outros, para os outros. [...] Procuo então tratar essa ideia em primeira instância: é preciso se reconhecer, olhar pro seu corpo

⁵⁵ Depoimento concedido por ALVARENGA, Ricardo. Depoimento I [11 jan. 2020]. Entrevistador: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (3min12).

⁵⁶ Depoimento concedido por ALVARENGA, Ricardo. Depoimento II [11 jan. 2020]. Entrevistador: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (4min10).

e para os outros aspectos do comportamento, aspectos psíquicos e emocionais, mas está tudo no corpo. É com o corpo que existimos. Nós não temos um corpo, nós somos um corpo.

Seu encontro com o coro ocorreu em dois momentos. No primeiro, num final de semana de imersão artística e oficinas, em julho de 2017, Ricardo relatou ter sido “atravessado” pelo espetáculo – que àquela altura já estava com seu repertório mais maduro e apropriado pelos cantores -, pela força daqueles arranjos, daquela conjuntura de cantores. Mobilizado pelo grupo e pelo projeto que tinha à sua frente, conduziu seu trabalho no sentido de fazer os cantores terem consciência de quem eles são quando cantam, e do poder que eles têm enquanto cantam, de tocar os outros, de entender e estabelecer contato com o outro. Segundo Ricardo, tocar o outro não significa necessariamente encostar, pois o outro pode ser tocado à distância, pode ser atravessado e movido, a partir de uma perspectiva de que “*ser em cena e estar em cena é uma espécie de magia. A gente move energias nossas e do outro, e quanto mais a gente tem consciência dessa magia, mais a gente consegue fazer com que a coisa seja realmente mágica*”.

Neste diálogo entre a magia e a importância de uma saída de lugares habituais de existência, o pensamento de Ricardo⁵⁷ se alinha ao de Julia Webber sobre o conceito e elaboração dos figurinos, ao afirmar que “*cantar, estar em cena, é extra-cotidiano, é extraordinário. Quando estou em cena, ou ensaiando, ou prestando atenção em mim mesmo, eu consigo ser mais do que sou normalmente*”. E então definiu alguns detalhes sobre seu trabalho com o coro em outro depoimento:

[...] Eu busquei sempre trabalhar uma ideia de que a voz não sai só da boca, ela sai do corpo todo, ela sai dos poros, ela vem da base, vem da relação do contato dos pés com o chão [...] Como é que se dá essa relação de sola dos pés, topo da cabeça, essa relação de terra com o céu, de corpo com o universo, como deixar fluir essa energia, em primeira instância, em si mesmo? Como é que eu reconheço onde está o meu corpo.

Assim, nesse lugar de reconhecimento de si, promoveu e instigou atividades e exercícios convidando os cantores a se perceberem corporalmente, individualmente: onde está o peso, na sola dos pés? Mais pra trás, mais pra frente? Como é o seu deslocamento pelo espaço ao caminhar? Como estão seus braços, soltos? E o alinhamento da sua cabeça? E o peso do seu corpo quando distribuído pelo chão, onde pesa mais?

⁵⁷ Depoimento concedido por ALVARENGA, Ricardo. Depoimento III [11 jan. 2020]. Entrevistador: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (6min33).

Instigando a presença do olhar, da consciência sobre como nos deslocamos pelo espaço/tempo, como conduzimos nossa energia e vontades e como podemos significar o que queremos dizer através dos textos das músicas, com nossa voz, e também com nosso corpo, Ricardo aderiu tais exercícios de consciência de si às possibilidades de atitude na interpretação das canções, que igualmente eram questionadas, contextualizadas, pensadas e repensadas em relação a todos os seus simbolismos e contundências. A partir, então, de uma análise do repertório junto comigo e com os cantores, iniciou a concepção de cenas possíveis a partir das sonoridades que o grupo já estava apresentando, mesmo com as músicas ainda sendo decoradas (Figura 57). Mesclando a ativação da atitude cênica com desenhos de cenas para cada música, seu trabalho também contribuiu para a otimização da internalização das próprias estruturas sonoras dos arranjos, pois as ações dos cantores estavam aderidas, literalmente, aos movimentos musicais, numa conexão visual e de narrativa voz-corpo coerente com a intenção descrita no arranjo e em suas texturas, a cada trecho das músicas.

Figura 57 - Oficina de consciência de si e cênica 2



Fonte: A autora.

Exercitadas as percepções individuais da *presença* (coluna, braços, apoio, atitude física, estrutural e energética do corpo), o segundo passo foi trabalhar a *presença* do outro, e como trabalhar junto, estar junto, convivendo, compondo junto. Ricardo instigou então a possibilidade de que os cantores literalmente se tocassem, percebendo esse contato da pele, suas delicadezas, texturas, suas diferenças, músculos, ossos, observando, na prática, que os corpos têm distinções e semelhanças, num exercício de reconhecer-se como grupo, entendendo a dinâmica desse “corpo coletivo”. Nas palavras⁵⁸ dele: “*trabalhei nessa*

⁵⁸ Depoimento concedido por ALVARENGA, Ricardo. Depoimento IV [11 jan. 2020]. Entrevistador: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (5min41).

perspectiva de deixar as pessoas em contato, um contato genuíno, em que as pessoas estejam a vontade, que possam se tocar sem se sentirem invadidas. Ao contrário, se tocando e se sentindo aproximadas, respeitadas e amadas”. E, instigando esse convite para estar à vontade com o outro, com respeito, amor, Ricardo propôs exercícios de estimulação de uma *liberdade* para o corpo, detalhando mais essa abordagem (Figura 58):

[...] os trabalhos foram nesse sentido de se tocar, se perceber, se olhar, de fazer dinâmicas de grupo que fizessem com que as pessoas tivessem mais liberdade com os corpos um dos outros. Poder tocar sem tanto tabu, sem tanto pudor, no sentido de que nossos valores culturais muitas vezes são deturpados em relação ao corpo. E aí como é tocar o corpo do outro e ser tocado, ter essa permissão respeitosa, afetiva, de compreender o corpo através do toque, através de dinâmicas que façam com que o coro fique mais junto. Essa sempre é uma preocupação minha, de fazer que as pessoas tenham mais liberdade umas com as outras, de se tocarem, e de se perceberem, de perceber que elas estão ali juntas de fato. E que se existem os corpos individuais, juntos eles são um corpo coletivo, um grande corpo coletivo, que tem sinergias, que tá junto, que tá cantando junto. Um coro trabalha ali com arranjo a quatro vozes, então como é que essas vozes, para além do arranjo, estão juntas formando um grande campo energético, um grande corpo no palco.

Figura 58 - Oficina de consciência de si e cênica 3



Fonte: A autora.

Emocionado com a força do trabalho, ele relatou que o que fez, na verdade, “*foi só um alavancar de coisas que já estavam postas e dadas naqueles corpos e naquele espetáculo que tinha sido criado*”. Na Figura 59, uma imagem da música *Saco Cheio*, que vocalmente é em

uníssono, tendo mais polifonias em seu arranjo instrumental e rítmico. Nela, os cantores praticamente improvisam cenas no palco, o tempo inteiro. Na foto, a expressão de cada um evidencia essa liberdade e individualidade criativa, mas também torna visível esse grande *corpo coletivo* a que se refere Ricardo, no conjunto da cena: “*É muito bonito ver o coro, ver esses corpos juntos se entendendo enquanto diferenças e semelhanças e se juntando num comum, que é entender essa possibilidade desse grande corpo coletivo que canta, que canta para si, que canta entre si, que canta para os outros*”.

Figura 59 - Cena: Saco cheio 2



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Sobre o COJmo, Ricardo comentou⁵⁹ sobre a importância que o lugar do afeto ocupa nesse trabalho, a partir de uma perspectiva que atrela a potencialização do sentimento do amor à qualificação do *ser humano*, a partir da perspectiva também de um cuidado na direção geral e na forma de liderança exercida com e para o grupo [referindo-se ao meu trabalho], posto que “*o afeto transborda, ele tá ali, visível, ele está dado, ele é fundamento, ele é fundamental*”. E definiu elementos que transcendem a música quando chegam ao público nas apresentações, promovendo reverberações movidas por esse *transbordamento*:

Acho que só está ali quem acredita no poder e na potência do afeto. Caso contrário, não fica no coro, porque ali tem uma relação muito bonita de afeto, de amor, de amor por si, de amor pelo outro, de aprendizado, de consciência da potência de estar junto, de aprender junto, de ser junto. [...] Essa perspectiva do amor em primeiro plano, e esse amor que transborda os corpos individual e coletivamente, e que certamente chega no público.

⁵⁹ Depoimento concedido por ALVARENGA, Ricardo. Depoimento V [11 jan. 2020]. Entrevistador: Cristiane Ferronato. Caxias do Sul, 2020, arquivo: áudio de Whatsapp, Ogg Vorbis (7min14).

Esse amor que transborda, como cita Ricardo, pôde ser conferido em inúmeros relatos virtuais compartilhados pelos cantores, entre si e com a plateia, durante o período de realização das apresentações do *Contrapontos*. Essa teia de interconexões entre consciências de si e do outro, permeadas por afetos, pelo exercício da liberdade e da ética, afinando o discurso da voz em bando, criando *tsunamis* de amorosidade transcendente, foi e é um artistamento desse devir-coral. Um artistamento de consciências históricas advindo de uma prática artística permeada por pluralidades.

3.1.4 *Contrapontos*: reverberações

Contrapontos estreou no dia 20 de setembro de 2017, com 35 cantores no elenco e uma equipe de profissionais alinhados com seu conceito: um espetáculo interdisciplinar, conectado com o significado e função do repertório selecionado, bem como com os figurinos concebidos e com desenhos de cena. Estes últimos, condizentes com uma consciência corporal, estética e de espaço/tempo autônomas, incluíram artes visuais gráficas, o cenário e a luz cênica.

Os processos e vivências nos ensaios, a prática do repertório e as trocas estéticas e afetivas entre o coro e profissionais nele elencados promoveram muitas experiências significativas para seus integrantes, que ao externarem seus pensamentos, sentimentos e emoções, acabaram gerando muitos registros virtuais, provindos de relatos compartilhados em redes sociais e grupos de comunidades online. Era um *transbordamento* natural do êxtase provocado pela experiência. Tais compartilhamentos, tanto pelos cantores como pelos pais e pela plateia, confirmam o *Contrapontos* como uma prática de *afetamento* humano, agenciadora de liberdades, de transmutações e reinvenções de si. Seus ensaios não eram “aulas”, e seu repertório e conteúdos das oficinas artísticas não eram “currículos”, embora tal dicotomia seja muito tênue, já que a linha conectora entre Arte e a Educação evidencia-se em projetos como este. Conforme atesta Schafer:

A aula de música é sempre uma sociedade em microcosmo, e cada tipo de organização social deve equilibrar as outras. Nela deve haver um lugar, no currículo, para a expressão individual; porém currículos organizados previamente não concedem oportunidade para isso, pelo fato de seu objetivo ser o treinamento de virtuosos, e, nesse caso, geralmente falha (SCHAFER, 1997, p. 279).

Contrapontos foi, e ainda é, um “currículo-repertório” e um “ensaio-aula” organizado previamente, mas também inventado na medida em que os cantores se apropriavam dele e,

uma vez pertencente a eles, seus caminhos eram alternados, possibilidades eram adaptadas. Ele ocorreu no espaço “entre” as proposições, de cenas e músicas, por exemplo, e os cantores. Um sem o outro não existiria, assim como ocorre entre o espetáculo e a plateia. Sua *acontecência* só existe no meio deles, no seu entrelaçamento, numa relação interdependente. Criou-se, a partir destes procedimentos, esse microcosmo de uma sociedade ideal, um ambiente como o *círculo mágico* do Homo Ludens, onde o jogo é jogado por aqueles que desejam fazê-lo, entendem seus procedimentos e então atuam nele. Um lugar de ancoragem de afetos e liberdades, de aguçamento dos sentidos, e de afinações de si.

Na Figura 60, está ilustrado o ritualístico círculo que antecede as apresentações do COJmo, para uma afinação e conexão energética antes de entrar em cena e expandir essa conexão também com a plateia. Um exemplo da potência dos *círculos mágicos* do Cojmo ocorreu no ensaio do dia 28 de setembro de 2017, uma semana depois da estreia do espetáculo *Contrapontos*. Em roda, como é de costume organizar-se quando há discussão de algum tema pertinente ao coro, bem como antes de qualquer apresentação, instiguei os cantores a externarem, um por um, suas sensações e relatarem coisas que ouviram da plateia sobre o espetáculo, bem como os apontamentos de seus amigos e familiares, depois que o projeto havia “nascido” para o mundo. Ficamos duas horas ali, num momento de simbiose, que revelou o quanto o *Contrapontos* havia agenciado catarses.

Figura 60 - Círculo mágico



Fonte: Maurício Concatto, 2018.

Dentre inúmeros relatos sobre como havia sido significativo trocar sensações com seus pais e familiares após a experiência do *Contrapontos*, os cantores compartilharam testemunhos pessoais de quanto o contato com os colegas cantores do grupo havia mudado suas formas de perceber a diversidade: “*eu era preconceituoso antes de entrar no coro, não gostava de gays*”, disse um cantor enquanto outros se abraçavam, sensibilizados também por outras histórias desse teor que ali estavam sendo externadas. E todos, de uma forma ou outra, relataram, emocionados, suas conquistas pessoais e do grupo e o quanto estar ali, naquele coletivo, com aquelas pessoas, estava transformando suas vidas. E choramos todos, permeados de afeto e afeição por essa nossa pequena-grande anarquia. De acordo com Schafer (1997, p.279), “uma sociedade totalmente criativa seria uma sociedade anárquica. A possibilidade de todas as sociedades se tornarem auto-realizadas permanece, entretanto, pequena, devido ao temor persistente a ações originais de qualquer espécie”.

Nessa “micro-sociedade anárquica”, atestados de seus efeitos foram compartilhados também em forma de texto através de rede social, como o da cantora Tamyres, que na época tinha 16 anos e hoje é estudante de regência coral; o do cantor Saulo, na época com 20 anos, sendo que atuava e ainda atua como vocalista de uma banda; e o da cantora Caroline, na época com 22 anos, e que até então nunca havia cantado (grifos nossos):

*Nunca antes havia participado de algo tão significativo e maravilhoso, uma atmosfera de carinho, onde é impossível não se envolver e contaminar-se de amor. Algo tão envolvente que nos faz crer que somos capazes de mudar o mundo. Mesmo em um grupo tão grande e distinto, com diversidades de faixa etária, credo e ideais, a maior lição aprendida e que levaremos pra vida, chama-se: **Respeito**.*

Tamyres Alves
Caxias do Sul, dezembro de 2017.

Eu melhorei muito como pessoa. Eu já cantava antes mas meu pensamento era pequeno, não sabia apreciar a arte do outro, e com o coral eu “virei” humilde e passei a admirar o outro (...) Nas apresentações do coro eu era inteiro. Ali eu era a pessoa mais feliz do mundo passando aquele recado. Me emocionei em todas as apresentações do espetáculo, era de arrepiar, e eu simplesmente abraçava aquele mundo ao meu redor, aquela energia que me tomava. [...] Muito mais do que cantar certo, era olhar pra todos ali e ver que um pedacinho teu estava presente em cada coração e que se tu não estivesse ali, algo faltava, era uma família de irmãos que eu nunca tive.

Saulo Ferreira
Caxias do Sul, dezembro de 2017.

O coro foi um oásis em meio ao caos. Aprendemos a conviver, a cuidar um do outro, a rir e abraçar quando sabíamos que alguém estava prestes a desmoronar. Convivemos com 39 personalidades diferentes. Realidades diferentes. Formas de viver diferentes. E viramos um coletivo repleto de diferenças, porém mais repleto ainda de

respeito, reciprocidade, afinação e amor. [...] Participar desse grupo não me tornou apenas artista, me tornou mais humana. Permitiu que eu me desafiasse e desenvolvesse qualidades em palco e na vida que eu desconhecia. Tive consciência do outro e do meu corpo em relação ao outro. [...] Quebrou vários dos meus paradigmas e surpreendeu. Trouxe mais empatia pro meu dia a dia. Trouxe cor, risos, lágrimas e amor. Me mostrou como podemos mostrar o que pensamos sem machucar ou atacar, fazer refletir... A arte nos apresenta uma plenitude que jamais havia sentido.

Caroline Piccoli
Caxias do Sul, dezembro de 2017.

Relatos como estes, cujos *printscreens* estão em anexo (Anexos D e E), fizeram-me atentar para uma reverberação que poderia ser, de alguma forma, mensurada como documento, ou pelo menos registro, dessas transmutações pessoais. *Contrapontos* materializou-se, então, em palavras que são provavelmente infiéis à densidade intangível do que de fato se sentiu e vivenciou enquanto prática artística, mas que configuram-se numa tradução linguística de suas subjetividades. As sensações experimentadas pelo elenco do espetáculo foram inúmeras vezes compartilhadas em forma de textos em redes sociais, de forma pública ou privada, especialmente em 2017. Como regente e mentora deste espetáculo, acabei resguardando muitos deles em forma de *printscreen*, salvando digitalmente as postagens. Na época em que vi ou recebi tais textos, não os resguardei de forma a lhes conferir valor documental. Muitas deles foram copiados e colados numa pasta de arquivos como um patrimônio pessoal dessas memórias, como um álbum de “imagens das reverberações” das sensações causadas a partir do espetáculo. A título de ilustração, fiz um mosaico com colagens de alguns deles, disponível no Anexo F.

A partir destas reverberações, pude perceber efetivamente a relevância deste projeto/espetáculo para funções que desdobravam e ampliavam seu sentido artístico, invadindo e perpassando suas margens e estabelecendo conexões de desenvolvimento humano muito mais complexas, transformadoras de identidades e fazedoras de novas consciências. Relatos como esses e outros que se seguiram durante a realização do “*Contrapontos - Ano 2*”, em 2018, serviram, então, como inspiração para conceber e fundamentar as premissas desta pesquisa. Da mesma forma, relatos de pais e da plateia fizeram perceber, em outra medida, o potencial de *afetamento* que o espetáculo proporcionava também para quem o assistia. A título de exemplo, deixo em anexo relatos públicos, feitos em rede social, de duas mães e de duas pessoas da plateia (Anexos G, H, I).

Inspirada por tais relatos e no intuito de produzir informações oficiais e mais detalhadas sobre tantas reverberações lidas na vida online, propus um questionário para parte dos cantores do elenco de 2017 e 2018 (Apêndice E), que aceitou participar da investigação

(Apêndices A e B). Tal convite à pesquisa foi feito presencialmente, e também criando um grupo de Whatsapp com 40 cantores, onde lancei as questões em forma semiestruturada, contextualizando os propósitos deste trabalho e compartilhando documentos a serem lidos e assinados, e suas formas e prazos para retorno. No cabeçalho do questionário, havia um item para informar a idade que o cantor ou cantora tinha ao participar do *Contrapontos* pela primeira vez, e em qual ou quais temporadas esteve presente.

Dos 18 participantes que responderam ao questionário, somente dois não estavam na montagem inicial do *Contrapontos*, em 2017. 11 participantes eram maiores de idade ao estrear no espetáculo, e sete eram menores de idade, sendo que a integrante mais velha tinha 26 anos em 2017, e a mais nova, 11.

Para analisar melhor os relatos provindos dos cantores, escrevi nove tópicos derivados das perguntas do questionário, alterando um pouco a sua cronologia, tendo em vista as informações obtidas e uma melhor apresentação de suas análises:

- a) Tópico 1: Quem é o COJmo
- b) Tópico 2: Contrapontos para e no COJmo
- c) Tópico 3: Contrapontos, em uma frase
- d) Tópico 4: Influência do Contrapontos na vida e nas relações com o mundo
- e) Tópico 5: Repertório
- f) Tópico 6: Consciência de corporal e de si
- g) Tópico 7: Figurino
- h) Tópico 8: Consciência vocal
- i) Tópico 9: Processos de ensaio

Em seguida, selecionei e adaptei gramaticalmente trechos de algumas respostas – mas não seu sentido – para cada tópico, também pensando em sua aderência ao material teórico aqui apresentado e problematizado, e em confluência com os autores e com os profissionais agenciadores dessas engrenagens, desse moinho artistador de gentes. Recortei e selecionei as respostas em forma de itens, tendo em vista a sua aderência à questão inicial desta pesquisa: seria a Arte, particularmente o canto coral juvenil, capaz de se constituir como uma ferramenta reflexiva e interdisciplinar na Educação e, em especial, para a ampliação da consciência histórica, visando potencializar uma existência cidadã?

Buscando resultados, torna-se pertinente incluir, aqui, citações de informações fornecidas pelos próprios cantores acerca de suas transmutações, a partir das experiências vividas e para além da minha tradução e interpretação sobre elas. Mas como a quantidade de informações foi bem generosa, somando mais de 50 páginas no conjunto total dos

questionários preenchidos, optei, então, por apresentar parcialmente as respostas originais dos cantores nas minhas descrições da análise de cada tópico, através de quadros com uma pequena amostragem desses depoimentos, mas mantendo, em anexo, a seleção das informações descritas pelos cantores, listadas em itens, para cada um destes tópicos (Anexo J). Em anexo também, deixei alguns exemplos de respostas originais na íntegra (Anexo K).

Assim, para ler as amostras citadas nos quadros abaixo, seguidas de comentários meus, sugere-se a leitura dos itens complementares disponíveis no anexo J.

Quadro 1 – Tópico 1: Quem é o COJmo?

Amostragem de respostas	É cardume, conjunto de indivíduos que se expandem pelas trocas artísticas pra ser gente melhor, ser humano melhor, cidadão melhor. Gabriel, outubro de 2019.
<i>Demais respostas: Anexo J, p.178.</i>	É um oásis pra mim. Somos muito plurais. Cada um de nós tem uma visão de mundo que é muito diferente por conta da idade, das vivências e experiências. Mas quando estamos imersos dentro do nosso pequeno mundo de músicas e cantorias, somos família, respeitamos as individualidades e particularidades de cada um. Miraci, setembro de 2019.

Fonte: A autora.

Em quase todos os relatos percebe-se, direta ou indiretamente, o coro como um local que fornece aconchego, afeto, a nível família. Um “oásis” que também é citado como local de compartilhamentos com a diferença e a pluralidade do grupo, como forma de conhecimento de si, reforçando a importância da coletividade neste processo. Os cantores também o descrevem como uma prática de defesa de pontos de vista, de respeito, e como uma forma de melhorar o mundo, de ser uma resistência sensível. A cantora Miraci o nomeia como “pequeno mundo”, corroborando a citação de Schafer (1997), de ser este grupo um potencial microcosmo de uma sociedade. Já o cantor Paulo praticamente oferece uma resposta clara à pergunta desta dissertação, quando afirma, e aqui traduzo em minhas palavras, que *um coro, através de sua arte, questiona padrões, formas de agir e pensar, dando voz a si mesmo*; e é complementado por Guilherme, que afirma que o coro *lhe faz crer num mundo melhor*. Esses argumentos são arrematados por Gabriel, quando diz que *esse conjunto de indivíduos se expandem pelas trocas artísticas para ser gente melhor, ser humano melhor, cidadão melhor*, ecoando também nos argumentos de Albuquerque (2012, p.31), sobre os objetivos da História e seu ensino, uma vez que ela “possui a utilidade de produzir o artefato mais complexo e mais

importante da vida social: o próprio ser humano”, em toda sua subjetividade e no aprendizado da “possibilidade da existência de outras formas de sermos humanos”.

Quadro 2 - Tópico 2: Contrapontos para e no COJmo

Amostragem de respostas	<p>Contrapontos mostrou que cada um é maior do que nós víamos antes do espetáculo. E que podíamos fazer um trabalho grande como esse... de um jeito bonito e forte. O espetáculo não acontece só no palco, ele acontece dentro da gente, e isso fez todos nós mudarmos.</p> <p style="text-align: right;">Clara, setembro de 2019.</p>
	<p>Mudou a ponto de entender o meu espaço como ser humano para com outras culturas, e o serviço que o canto coral pode propor pra sociedade.</p> <p style="text-align: right;">João, setembro de 2019.</p>
	<p>Uma porta pra conhecer o mundo do canto coral de uma forma que eu nunca havia imaginado que existisse.</p> <p style="text-align: right;">Paulo, setembro de 2019.</p>
	<p>Incrível ver como cada pessoa que passou pelo Contrapontos mudou sua percepção de ver o mundo.</p> <p style="text-align: right;">Alice, setembro de 2019.</p>
	<p>Contrapontos é arte, porque arte faz pensar.</p> <p style="text-align: right;">Deise, setembro de 2019.</p>
<i>Demais respostas: Anexo J, p. 178-179.</i>	<p>Todo aprendizado [...] se expandiu para nossas vidas. E trouxe às nossas mentes e percepção que através da arte é possível quebrar padrões, preconceitos, clarear ideias e principalmente tocar o íntimo de alguém.</p> <p style="text-align: right;">Tamyres, novembro de 2019.</p>

Fonte: A autora.

Uma das respostas mais contundentes, e que talvez carregue sinteticamente o sentido mais profundo do *Contrapontos*, é a afirmação de que “*o espetáculo não acontece só no palco, ele acontece dentro da gente, e isso fez todos nós mudarmos*”, conforme argumentou Clara, indicando a importância de uma consciência genuína sobre quem se é, o que se faz e como se produzem as ações que nos identificam. A cantora Deise confirma o lugar da Arte como aporte para fazer pensar, e não somente entreter, característica esta presente em muitas produções artísticas cujo objetivo é ser uma forma de lazer, distração, descanso. *Contrapontos* pode também oferecer essas sensações, mas é mais do que terapêutico, é uma ação de fomento de ampliação de pensamentos e consciências.

Neste sentido, Carol nos apresenta premissas que também respondem ou corroboram muitas questões desta pesquisa, comentando sobre sua superação de expectativas, e por perceber *no processo*, e não somente no seu fim, o amadurecimento *humano* do elenco como um coletivo, tornando o grupo mais crítico e consciente, sendo o espetáculo também uma voz de resistência, já que a cantora descreveu ter sido afetada pelos cenários econômicos e sociais que o país vivia quando *Contrapontos* estreou.

Alice também aponta para a importância da consciência e de sua ampliação para o crescimento do grupo e do resultado do trabalho, classificando-o como um “*trabalho de gigantes*”. Precisávamos, diz ela, “*ser grandes para que todos pudessem enxergar. Incrível como cada pessoa que passou pelo Contrapontos mudou sua percepção de ver o mundo*”.

Os cantores apontam, então, o trabalho como um agenciador de mudanças de percepções, conforme aponta o cantor Gabriel: “*cantar ”não recomendado” ao lado de dois colegas gays, mudou a forma de ver o canto coral. E isto vai mudar a vida de todos que interagirem*”, apontando também para a diferença na percepção do canto coral enquanto prática e estilo musical, até então tido por alguns deles como uma imagética de igreja. Luiza, por sua vez, informa sua desconstrução de uma imagem rígida, clássica e religiosa do canto coral, para um lugar que dá liberdade à expressão. Paulo cita o mesmo, afirmando a importância de o COJmo “*cantar política de forma artística*”, enquanto Tamyres o exalta a arte como possibilidade de *quebrar padrões e clarear ideias*. E João arremata: entendendo seu espaço enquanto indivíduo, entende-se o do outro (outras culturas), e há então, no canto coral, um serviço para a sociedade (de formação cidadã e de consciências).

Quadro 3 - Tópico 3: Contrapontos, em uma frase

Amostragem de respostas	O Contrapontos é a representação da variedade de interesses e identidades pessoais, mostrando para a sociedade essas diferenças em forma de música, focando em como essa diversidade pode estar conectada em harmonia, buscando um universo com maior reconhecimento e respeito. <p style="text-align: right;">Simone, setembro de 2019.</p>
	Se faz importante por tocar e trazer a tona sentimentos essenciais para uma vida levada com princípios básicos e essenciais como amor, empatia, compaixão e respeito. <p style="text-align: right;">Sofia, setembro de 2019.</p>
	É um espetáculo que traz à tona assuntos que muitas pessoas consideram polêmicos, ainda que não sejam; e carrega uma mensagem muito importante para a sociedade de hoje em dia, que é carregada de divisões e preconceitos. <p style="text-align: right;">Luiza, setembro de 2019.</p>
<i>Demais respostas: Anexo J, p. 180.</i>	

Fonte: A autora.

Novamente, confirmações de que o espetáculo: dá voz aos participantes; é um coletivo que fomenta sentimentos como o de esperança; discute sobre uma sociedade com divisões e preconceitos que não deveriam existir (em alusão ao item “f” apresentado por Albuquerque (2012) sobre os objetivos também políticos e éticos do ensino de História); amplia a visão da arte como sendo uma forma de reflexão, crítica e ação; representa identidades diferentes e conectadas harmonicamente, num universo de respeito, instigando mudanças de percepções de mundo; enaltece princípios e sentimentos básicos e essenciais para a vida: amor, empatia, compaixão, respeito. Com essas descrições, argumentos apresentados por Hermann (2019) são corroborados. A cantora Brenda ainda nos fornece uma resposta *artistadora*, descrevendo o *Contrapontos* um espetáculo que *entra das mentes e corações pelos sentidos da visão e da audição*, pela via, portanto, das sensibilidades e subjetividades, potencializando a possibilidade de transcender.

Quadro 4 - Tópico 4: Influência do Contrapontos na vida e nas relações com o mundo

Amostragem de respostas	<p>Ver o modo como a esperança nos cantores, de tocar e mudar o próximo com as músicas e críticas, trabalhava, me afetou, fez meu caminho mudar, lembro de como rapidamente minha mente mudou, como a luta de cada um se tornou também a minha luta.</p> <p style="text-align: right;">Guilherme, novembro de 2019.</p>
	<p>Antes do Contrapontos eu não sentia necessidade em lutar por causas políticas ou sociais, não me interessava em aprender sobre o mundo por trás de cada injustiça e problemas do mundo. [...] Comecei a mudar essa consciência e passei a tomar partido sobre todos os assuntos que me inquietavam.</p> <p style="text-align: right;">Tayná, outubro de 2019.</p>
	<p>Me fez acreditar em coisas que eu não acreditava mais. Percebi que as pessoas ainda se preocupavam umas com as outras. Me dei conta de que ainda é necessário defender certas causas, mesmo num mundo com tanta informação. Ainda me lembro do olhar perturbado de algumas pessoas na plateia quando cantamos “Não recomendados”. Depois daquele dia, me preocupei muito mais com a forma com que eu estava contribuindo para um mundo melhor. Decidi que lutaria pelo que acredito através da arte.</p> <p style="text-align: right;">Simone, setembro de 2019.</p>
	<p>[O Contrapontos e o COjmo] Influenciou e influencia até hoje. Mesmo muito jovens (tínhamos participantes bem novinhos), precisamos adquirir um senso de responsabilidade e compromisso, porque fazíamos parte de uma brincadeira séria.</p> <p style="text-align: right;">Tamyres, novembro de 2019.</p>
<p><i>Demais respostas: Anexo J, p. 180-181.</i></p>	

Fonte: A autora.

Sobre o Tópico 4, o cantor Gabriel nos remete à citação de Barros (2019), em relação ao movimento de “sair da caixa” pela via de um ensino de História contemporâneo e interdisciplinar. Clara aponta para ampliação do seu discernimento e ponderação sobre seus argumentos, sobre a percepção da sua liberdade, cujo fomento advém “*daquele específico ambiente, com aquelas específicas pessoas*”, o que indica que o *circulo mágico* não é uma prática factível em quaisquer contextos, de quaisquer jeitos. Há uma combinação de fatores, pessoas, conceitos imbricados para se criar esse *espaço* de fomento dessas percepções, aguçamentos, agenciamentos. Carol também aponta para uma experiência que em outra situação não seria vivida ao descrever a superação de dúvidas e receios, mudar paradigmas e expandir-se em experiências múltiplas também para a vida profissional e pessoal: “*é uma experiência tão única que só quem vive tem essa dimensão*”. Ela, assim, corrobora a premissa de uma vida prática, como propõe Rösen (2001), para a ampliação de consciências. E, como uma forma de resistência, sendo uma “arma” pra lutar frente a uma sociedade “retrocedendo”, em alusão indireta às normoses sociais descritas por Crema (2012). Carol descreve também uma *fuga da realidade*, novamente lembrando o jogo lúdico de Huizinga (2000) com seu círculo mágico, e conforme argumenta Albuquerque (2012), sobre a possibilidade de sair da realidade presente, ter dela um distanciamento, para então vê-la com outra perspectiva.

Deise aponta, a partir da sua experiência, que todos deveriam poder passar por uma vivência artística *coletiva*. Diz que ganhou coragem por ter estado *diretamente* envolvida nela, mudando suas percepções, aguçando seus sentidos, apontando para a importância das experiências *práticas* (e nesse caso artísticas) propostas por Rösen (2012) para aguçar consciências históricas, enquanto Miraci indica uma tomada de consciência a partir da reflexão advinda das vivências no COJmo, sobre empoderamento feminino, lgbtfobia, religiões, culturas diversas, e de sua vontade de pesquisar mais, confirmando o caráter interdisciplinar que este trabalho instiga. Também cita o aumento da sua confiança nos outros, nesse coletivo, e não no indivíduo somente, instigando a potencialização da inteligência intrapessoal e interpessoal, propostas por Gardner (1995).

Paulo enaltece a relevância da canção senegalesa, reforçando a importância do papel político do espetáculo – ainda que não seja panfletário – e de uma resistência não violenta. Simone e Tayná apontam para uma mudança de atitude frente às questões sociais, e defesas de pontos de vista quanto a injustiças e desrespeito às diferenças. Ambas relataram explicitamente terem passado a lutar e defender seus pontos de vista a partir das experiências vividas no COJmo, instigadas pelo *Contrapontos*.

Emerson também traduz a experiência como forma de *refletir*, e como *liberdade*. Alice enaltece a importância da *emoção* como motivação para a entrega ao processo: estava realmente interessada em fazer parte daquilo. Para João, a prática coral permitiu um conhecimento melhor de si e do seu corpo. Cantar, enfim, começa pela ponta dos pés, como apontou o diretor cênico, Ricardo Alvarenga. Guilherme, por sua vez, exemplifica uma total mudança de pensamento, lembrando quando sua mente mudou, e quando *a luta de cada um se tornou também a sua luta*, deixando de ser preconceituoso e também menos machista, conforme descreve em seu relato, quase um testemunho, tendo aprendido a valorizar as diferenças: “*o espetáculo me mudou, cada cantor me mudou, todos fizeram eu ter esperança, pela primeira vez. Contrapontos mudou minha percepção de vida, ajustou minhas crenças e fez e faz eu lutar pelo que é justo*”.

Sofia também confirma que o espetáculo a *fez sempre* questionar o que é: amor, humano, olhar. Afirma a intensidade de suas conexões, tal qual as linhas de fuga e conexões de Deleuze e Guattari (1995). Assim como Clara, mudou modos de ver, sentir, expressar, julgar, ouvir e amar, e especialmente, modo de sentir. Confiar no COJmo foi também um diferencial para Sofia que, e assim como aconteceu com Miraci, reafirmou e refletiu sobre sentimentos de ser mulher, amante do mundo, andarilha, indicando pensamentos nômades também atrelados ao conceito de rizoma proposto pelos filósofos franceses.

Quadro 5 - Tópico 5: Repertório

Amostragem de respostas	Assuntos importantes: resistência, mostrar quem somos, que podemos ser diferentes e isso é lindo. Há luta, juventude, amor, efemeridade do tempo e da vida. E isso é que emociona. <p style="text-align: right;">Clara, setembro de 2019.</p>
	Ele se encaixou de forma tão perfeita (infelizmente) com a situação que nossa sociedade veio a se encontrar, que parece realmente algo cósmico. Ele é realmente um contraponto daqueles que resistem e querem lutar, com amor e esperança. <p style="text-align: right;">Carol, setembro de 2019.</p>
	Bonito do ponto de vista estético e contundente do ponto de vista de discurso. <p style="text-align: right;">Paulo, setembro de 2019.</p>
	Uma maneira artística de dar voz ao que não tem voz. Fazendo do palco uma janela contra o preconceito, onde até o ser mais preconceituoso da plateia não tem o poder para fechá-la e se surpreende ao encará-la. <p style="text-align: right;">Tamyres, novembro de 2019.</p>
<i>Demais respostas: Anexo J, 183-184.</i>	

Fonte: A autora.

Na elaboração do espetáculo *Contrapontos*, tudo adquiriu forma a partir do repertório, da sua escolha, e, especialmente de sua reverberação entre os cantores, que lhe conferiram significado. As canções, como atestam os relatos, tiveram relevância estética, mas, sobretudo, conceitual. Agenciaram questionamentos, percepções e transformações em seus intérpretes, que puderam então, a partir das emoções movidas primeiramente em si, compartilhar com o público tais sensações de forma autêntica e íntegra, pois, quando cantavam, não repetiam somente letras e melodias ensaiadas, mas externavam sentimentos afinados em intenções recíprocas, construídas e percebidas conjuntamente. Não eram somente as melodias que estavam sendo afinadas, mas as vontades, as vozes enquanto poder de comunicação de ideias, e princípios. O coro teve a possibilidade, como descreveu Crema (2018), de ser artesão da sua própria história a partir de tramas tecidas por seus agentes, também artesões de si próprios.

Quadro 6 - Tópico 6: Consciência de corporal e de si

Amostragem de respostas	<p>Foi o que mais me mudou. Nunca soube o que era consciência de si até o COJmo, mas o trabalho artístico de se conhecer para poder tocar o próximo abriu muitas portas não só no cantar, mas em todos os aspectos da minha vida.</p> <p style="text-align: right;">Gabriel, outubro de 2019.</p>
	<p>Como estudante de música nunca tinha passado pela minha cabeça que a consciência corporal de mim e do outro em seu espaço seria tão importante que iria refletir em outras áreas de minha atuação. E que me modificaram tanto nessa perspectiva também emocional no palco, pois a partir de toda essa consciência eu consigo transformar cada apresentação em única, e me liberto quando me encontro no palco.</p> <p style="text-align: right;">Miraci, setembro de 2019.</p>
	<p>Foi quando eu percebi que podemos fazer música e som com toda e qualquer parte do nosso corpo de forma consciente. [...] Um corpo presente e consciente de si pode ir muito longe.</p> <p style="text-align: right;">Alice, setembro de 2019.</p>
	<p>Essencial para o descobrimento do potencial de cada um quanto ao corpo e sensações que conhecê-lo pode trazer [...] Libertador.</p> <p style="text-align: right;">Sofia, setembro de 2019.</p>
	<p>Indispensável para criar consciência da presença e da energia necessárias no palco e para comunicar cada uma das canções, além de fortalecer a conexão e o relacionamento entre os cantores. O Ricardo fez uma diferença muito grande para o sentimento de unidade do grupo e para a entrega esperada no espetáculo.</p> <p style="text-align: right;">Brenda, setembro de 2019.</p>

*Demais respostas:
Anexo J, p. 184.*

Fonte: A autora.

Tais relatos atestam para a importância dos elementos interdisciplinares para aguçar consciências de forma “polifônica”, onde um aprendizado potencializa o outro. Muitas vezes, músicos não se consideram artistas, mas “somente músicos”, e portanto não atentam para questões ligadas a figurino, performance visual de sua presença física e corporal em cena, numa visão mais “disciplinar” de seu ofício como instrumentista. Nesta abordagem e perspectiva, contudo, e conforme ecoa nas respostas dos cantores, as atividades coletivas de ativação de consciência de si através do toque e da auto-percepção foram os “divisores” de água no trabalho do COJmo, e fizeram o *Contrapontos se tornar o que é*, como descreveu Carol. Criar consciência, ativar energias e o tônus da *presença*, permitir uma comunicação significativa e eficiente são elementos explanados também nas descrições de Gardner (1995) e Schafer (1997), sobre intenção e ampliação de percepções, numa conexão polifônica e interdisciplinar, descritas também por Maletta (2005) e Barros (2019). Os cantores relatam ainda terem sido movidos e se emocionarem com as lembranças da vivência, que ocorreu pela via da sensibilidade, da experiência prática, coletiva, sensorial e consciente de si e do outro enquanto agentes coletivos de acionamentos sociais e artísticos, imbricados no conceito do espetáculo.

Quadro 7 - Tópico 7: Figurino

Amostragem de respostas	Mostra a personalidade de cada um como ser. O conceito trazido pelos profissionais envolvidos e a forma que tivemos liberdade de criar e fazer nos deixou muito mais próximos do processo. Tornou a integração de tudo muito mais fluída e sincera. Foi uma autonomia guiada. <p style="text-align: right;">Carol, setembro de 2019.</p>
	Poder colocar um pouco de si, continuando em harmonia com os outros. <p style="text-align: right;">Simone, setembro de 2019.</p>
	Os dias de confecção foram bastante difíceis ... mas o próprio processo me ajudou muito, aos poucos a ideia foi se tornando mais divertida e o trabalho com o coletivo tornou tudo uma experiência incrível. <p style="text-align: right;">Tayná, outubro de 2019.</p>
	No processo de montar um espetáculo autêntico foi importante que criássemos nosso próprio figurino, tendo referências incríveis. O tempo inteiro em que estávamos compondo algo para o <i>Contrapontos</i> , acabávamos por aprender alguma coisa nova, descobrir novos talentos. <p style="text-align: right;">Clara, setembro de 2019.</p>

*Demais respostas:
Anexo J, p.185.*

Fonte: A autora.

Durante todas as fases de realização do *Contrapontos*, era recorrente a necessidade de refazer alguns figurinos, parcial ou totalmente, mas isso não significava que os cantores podiam fazer qualquer coisa, apesar da liberdade na autoria das peças, pois, como apontava a figurinista, é muito fácil, com tanta gente no palco, aquele conceito pensado e unificado virar “qualquer coisa”, uma junção de panos desajeitados no conjunto. Há uma linha tênue entre o bagunçado e o harmonioso. Então, toda e qualquer ideia e/ou mudança, passava por seu olhar antes de ser efetivada, assim como o *acetato sobre partitura* descrito por Teco Galati em referência aos arranjos. Havia liberdade, mas havia, como descreveu Carol, uma “autonomia guiada”, que para ela foi importante para a fluidez do processo, para o exercício da liberdade individual, ainda que constantemente conectada com o coletivo, onde uma liderança respeitosa e entendedora dos conceitos de todo projeto guiou e orientou o grupo, ao mesmo tempo em que o deixou ser autônomo. Nesse sentido, Clara lembra o crescimento advindo dessas experiências interdisciplinares, fomentando desdobramentos ainda maiores dentro desta prática coral.

Quase todos os comentários dos cantores apontam para a significação de colocar sua identidade no figurino, sem perder a unidade do coletivo. Depoimentos como o de Alice atestam para as polifonias de habilidades e possibilidades compartilhadas através do trabalho em grupo. Tayná e Miraci relataram que era muito desafiador, mas que o engajamento dos colegas tornou tudo fácil e grandioso, pois envolveu superação de receios, assim como citou o cantor João. Um dos aspectos interessantes dos relatos sobre os figurinos foi encontrar alguns sentimentos de angústia com a proposta, mesclados com um encantamento sobre ela. De fato, a proposição feita pela figurinista era também uma incógnita para nós, “inventores” da ideia, pois também não sabíamos como aquela operacionalização iria funcionar, tanto pela adesão a ela por parte dos cantores, quanto pela execução logística de tamanha façanha: deixar prontos 40 figurinos em menos de três dias, contando com a customização de seus próprios usuários. Julia Webber, no primeiro momento do início da oficina no ateliê de moda da UCS, comentou comigo: “isso pode ser uma tragédia”. Porém, imediatamente vimos como fluiu. Os cantores, munidos de todos os adjetivos por eles mesmos mencionados, elaboraram tudo com muita destreza, leveza, tranquilidade e competência, auxiliando aos colegas constantemente, num aguçamento coletivo da criatividade e sensibilidade.

Quadro 8 - Tópico 8: Consciência vocal

Amostragem de respostas	Poder ter uma voz e cantar me abriu pra ter minha própria voz, minha própria opinião. Parece que a Cris e a Lúcia me deram uma medalha de honra e me disseram: “Aqui, agora você pode falar também, e o mundo vai te ouvir”. Gabriel, outubro de 2019.
	Quando entrei, eu mal sabia o que era classificação vocal. Minha musicalidade era mínima. Eu não tinha preocupação com a forma de colocar minha voz. Não tinha consciência física do apoio vocal [...] Me auxiliaram não só como cantora, mas como pessoa que utiliza a voz constantemente. Hoje prezo pela minha saúde vocal, antes era algo que nem percebia como necessário. Carol, setembro de 2019.
	Eu morria de medo de cantar, sempre ouvi das pessoas que eu era desafinada, que minha voz era feia. Mas quando conheci a Lúcia e fiz as oficinas consegui entender melhor a minha voz e minha vida mudou demais. Descobri que som tinha minha voz, e como ela podia soar bonito e em conjunto com um monte de outras vozes. Todos os processos se relacionaram perfeitamente entre si, corpo e voz. Queria aprender a cantar quando entrei no coro e aprendi sobre mim mesma nesse processo. Miraci, setembro de 2019.
	<i>Demais respostas: Anexo J, p. 186.</i> Ela [Lucia] deu outra identidade vocal ao grupo, e também fortaleceu afinações, deixando o coro mais seguro. Guilherme, novembro de 2019.

Fonte: A autora.

A resposta de Miraci confirma elementos contidos no conceito de *afinação de si*, quando ela atesta que, ao entender sua voz, sua vida mudou, relacionando elementos distintos nesse processo de compreensão e aprendendo mais sobre si mesma. Carol, Gabriel e João citam experiências similares, assim como Guilherme, ao argumentar que fortalecendo afinações, se fortalece a segurança do grupo. É interessante perceber como, nesse tópico em especial, a palavra *consciência* aparece frequentemente nos relatos. Alice pontua que com consciência e eficiência é possível descobrir novos alcances de sua própria voz, no que Gabriel também aponta que ter voz é também ter sua própria opinião, tal qual descreveu Cruz (2019) sobre o simbolismo do instrumento vocal.

Quadro 9 - Tópico 9: Processos de ensaio

(continua)

Amostragem de respostas	Ajuda a achar nossas vozes em bando, não só cantar, mas ter nosso lugar pra falar. [...] Sinto que posso entrar em um universo diferente cada vez que canto. Gabriel, outubro de 2019.
	Foram muito intensos [...] a gente vivia um ensaio em três horas e saía com um aprendizado que em um semestre eu não saía da faculdade. Miraci, setembro de 2019.

(continuação)

<p><i>Demais respostas: Anexo J, p. 186-187.</i></p>	<p>O COJmo não seria o que é sem essa condução [referindo-se ao meu trabalho]. Ao mesmo tempo que a exigência é muito grande, o espaço para diálogo e o cuidado sempre foram presentes. É muito generoso, inclusive, a permissividade que era concedida aos profissionais convidados em co-criar de forma coletiva. Acredito que a amorosidade e ligação do coro é espelho do exemplo que temos.</p> <p style="text-align: right;">Carol, setembro de 2019.</p>
	<p>Foi uma rotina intensa de muitos ensaios, muita dedicação mútua e coletiva. Quando definimos todos os braços que ajudariam esse projeto a crescer eu lembro de ter pensado: “Caramba! Olha o tanto de gente f*da que está envolvida nisso!” A forma como tudo fluiu e se encaixou parece que estava escrito para ser daquela forma.</p> <p style="text-align: right;">Alice, setembro de 2019.</p>
	<p>Guilherme: os ensaios foram puxados e produtivos, pelo fato de o espetáculo exigir. Não é qualquer trabalho que se possa fazer bem sem esforço. Contrapontos exigiu estudo individual e coletivo, fez com que os naipes se unissem mais e em um todo o grupo também se fortaleceu.</p> <p style="text-align: right;">Guilherme, novembro de 2019.</p>
	<p>Os ensaios não se limitavam ao abrir de nossas bocas e “soltar” de nossas vozes. Era uma esfera de cumplicidade e aprendizado. [...] Foi tudo tão bem coordenado e elaborado que a sensação é que não tinha profissional convidado, que tudo fazia parte naturalmente de um grande todo.</p> <p style="text-align: right;">Tamyres, novembro de 2019.</p>

Fonte: A autora.

Houve exigência, demanda e, sobretudo, aderência coletiva nos processos de ensaio. De acordo com Deleuze (1980), os ensaios, se considerados como aulas, são movidos por emoções, que são melhor acionadas quando há variação no coletivo que o compõe, conferindo-lhe distintas texturas:

Uma aula é uma espécie de matéria em movimento. É por isso que é musical. Numa aula, cada grupo ou cada estudante pega o que lhe convém [...] Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção não há nada, não há interesse algum. [...] É por isso que um público variado é muito importante. Sentimos o deslocamento dos centros de interesse que pulam de um para outro. Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma espécie de textura (Deleuze, 1980, informação verbal⁶⁰).

Nas falas dos cantores Carol, Luiza, Paulo, Tayná, Alice, Guilherme e Sofia evidencia-se a importância do grupo durante os processos de ensaio, e também perpassa uma vontade e encantamento em estar lá e doar-se para aquele momento, aquele processo, embora ele seja também exigente e “necessário”. Oficinas pontuais, geralmente ministradas pelos profissionais convidados, constituem-se numa espécie de energia concentrada de atividades,

⁶⁰ “O Abecedário de Gilles Deleuze”, 1996. Direção: Pierre-André Boutang. Disponível em: < <https://www.facebook.com/watch/?v=1708469589202288> > Acesso em: 30 jan. 2020.

num *pocket* eficiente e transformador, mesmo ocorrendo em poucas horas ou em dias seguidos de ações conjuntas. Já os processos regulares de ensaio requerem uma rotina, uma sistematização, pois funcionam e reverberam de forma mais homeopática, e possuem a função de construir e unificar o processo passo a passo, etapa por etapa, o que demanda confiança e perseverança dos participantes, além da certeza de que toda dedicação e esforço serão recompensados. Um trabalho sofisticado, como argumenta o cantor Guilherme, não seria feito com uma aderência baixa ou com um engajamento flácido, pois “*não é qualquer trabalho que se possa fazer bem sem esforço*”. Nesse sentido, quase todos os cantores atestam para o ensaio como uma “necessidade”, mas resultando em algo consciente e que precisava ser assim para chegar onde se queria, e principalmente, como se queria. Também relatam os ensaios regulares como “momentos de conexão”, ou “alívio da semana”, mesmo sendo “puxado”, o que é interessante analisar: uma atividade onde há pertencimento em seu engendramento, mesmo sendo cansativa, é feita com interesse, inteireza, dedicação. Como sugeriu Deleuze (1980) há, no ensaio, encantamento e emoção.

Nos processos de ensaio, efetivamente, nada era imposto, mesmo havendo cobrança (e esperança), pois o que era conjuntamente e previamente combinado deveria, enfim, virar um acontecimento. Corazza (2013), ao introduzir o capítulo “Para Artista a Educação: sem ensaio não há inspiração”, traduz outra analogia de Deleuze para o conceito de ensaio, descrevendo-o como sendo uma preparação para obter inspiração e que, para tal, há uma exigência de tempo: “Uma aula é ensaiada, como no teatro” (Corazza, 2013, p.17):

Se não a ensaiarmos [a aula] suficientemente, *não estaremos inspirados*; e se ela não resultar de *momentos de inspiração*, não quererá *dizer nada*. O ensaio que fornece a inspiração consiste em *considerar fascinante a matéria da qual tratamos*; em achar *interessante o que se está dizendo*; para *chegar ao ponto de falar de algo com entusiasmo*. E Deleuze finaliza: - *o ensaio é isso* (CORAZZA, 2013, p.17).

Os ensaios sistemáticos eram, então, catalizadores desse engendramento de emoções e inspirações constantes, advindos de todas as etapas envolvidas na montagem do espetáculo *Contrapontos*, conectando as ações propostas por cada profissional convidado a construir o projeto e tramar seus caminhos e possibilidades, e, principalmente, acionando escutas coletivas para garantir a manutenção não somente das afinações musicais do elenco, mas também afinações conceituais e energéticas, que, neste trabalho, precedem ou no mínimo andam lado a lado com o seu refinamento técnico e estético.

Por fim, a partir de tamanha confluência de informações sobre as experiências vividas, concebi três tabelas cujas categorias foram selecionadas tendo como base teorias de autores e

conceitos aqui apresentados, e a aderência das respostas dos cantores quanto a este referencial, sob os seguintes focos de importância: a) Tabela 1: a coletividade; b) Tabela 2: a Arte; c) Tabela 3: a consciência. A cada item, o número de respostas que continham, explicita ou implicitamente, dados relativos àquela ação formativa por parte dos cantores nas respostas ao questionário.

Tabela 1 - A importância do coletivo

A importância do coletivo, do estar em bando, aprendendo sobre si, também através do outro				
Respostas	Percepção de si	Percepção do outro	Empatia/Alteridade	Autonomia
18	17	17	15	14

Fonte: A autora.

Na Tabela 1, é expressiva a adesão de cantores na percepção de uma expansão do seu potencial cidadão a partir do trabalho coletivo. Nestes dados, encontram-se os conceitos de alteridade, a partir de Hermann (2012), consciência, a partir de Cerri (2011) e Rösen (2001), inteligência intra e interpessoal – consciência de si e do outro, a partir de Gardner (1995), resistência e potencialização de si a partir de Crema (2012; 2017; 2018), interdisciplinaridade, a partir de Barros (2019), e polifonia, a partir de Maletta (2005; 2015; 2016). Mas vale ressaltar que essas tabelas são uma formatação de algo que, na verdade, é interdisciplinar. Portanto, os dados teóricos e as ações nelas sugeridas podem pertencer a outros conceitos também, transpassando suas margens e definições. Suas linhas de conexão são muito tênues, havendo cruzamento direto ou indireto nas respostas dos cantores sobre percepções de uma ação com outra, de uma área com outra, da mesma forma que ocorre entre os autores citados nesta pesquisa, que tiveram suas fronteiras diluídas entre distintas áreas do saber.

Tabela 2 - A importância da Arte

A importância da Arte e de vivências práticas transformadoras a partir dela				
Respostas	Potencialização de si; auto-confiança	Criatividade	Crescimento a partir de trocas interdisciplinares/polifônicas	Participação na realização dos processos
18	15	11	12	12

Fonte: A autora.

Algumas respostas dos cantores foram claras e objetivas quanto aos tópicos observados, mas também apresentaram subjetividades, metáforas, entrelinhas de definições que puderam ser compreendidas pelo seu contexto. Na primeira tabela, há ênfase nas práticas coletivas e suas derivações. Na segunda, na importância da Arte e nas atividades práticas para o acionamento de transformações. Considerei, nesta amostragem, respostas dos cantores que foram mais explícitas quanto a esses tópicos, embora a maioria tenha demonstrado ter sido instigada pelas ações citadas nas tabelas, em seus relatos, de maneira mais implícita.

Tabela 3 - A importância da conscientização cidadã

A importância da conscientização social, política e histórica (cidadã) imbricadas nos processos Arte/Educativos			
Respostas	Ampliação e/ou tomada de consciência	Resistência à subjugações	Mutabilidade de percepções, paradigmas e/ou pontos de vista
18	16	10	14

Fonte: A autora.

Na terceira tabela, enfoca-se a importância da conscientização social, política e histórica nos processos educativos e artísticos, constituindo-se como elementos que fomentam a cidadania, a consciência crítica e a possibilidade de assumir posturas mais éticas frente à vida em sociedade, a partir de uma percepção, também, das mutabilidades identitárias. Tais resultados mostrados nas Tabelas 1, 2 e 3, bem como as informações contidas nos tópicos de 1 a 9, auxiliam na constatação factual de que a Arte, através de uma prática coral juvenil, agencia efetivamente transmutações e fomenta a potencialização da cidadania. Apesar de não haver uma constatação estatística sobre esses dados, tendo em vista o formato da entrevista – semiestruturada – o conjunto das análises e contextos das afirmações dos cantores permite tal conclusão, tendo em vista que em todas as respostas estavam contempladas, em maior ou menor escala, grande parte das ações apontadas nas três tabelas acima. Assistindo ao documentário criado para esta pesquisa, as imagens nele contidas também ajudam a corroborar, subjetivamente, as descrições feitas pelos cantores.

3.2 DOCUMENTÁRIO: MOINHOS ARTISTADORES DE HISTÓRIAS

A realização do média-metragem *Moinhos Artistadores de Histórias* começou ainda antes de eu saber que ele seria produzido. Em 2017, durante a montagem do espetáculo *Contrapontos*, diversas cenas de ensaios, oficinas, apresentações e momentos formais e informais de sua feitura foram registrados por amigos e colegas que acompanharam seus processos, gerando um acervo de arquivos de mais de 300GB em imagens em vídeo, foto, entrevistas e similares. O mesmo ocorreu em 2018. Então, a partir da realização desta pesquisa, outros materiais foram produzidos e somados a esse patrimônio, para efetivar a produção deste documentário, tecendo informações sobre alguns conceitos do espetáculo, procedimentos, caminhos de produção e algumas de suas reverberações. Depoimentos de profissionais que atuaram com o COJmo foram solicitados e prontamente enviados em mensagens privadas, em forma de áudio ou texto, sendo os participantes: Teco Galati, Julia Webber, Ricardo Alvarenga, Lucia Passos e Paula Lix. Trechos dos relatos dos cantores presentes nas respostas ao questionário também foram utilizados no documentário. O pianista Alexandre Fritzen da Rocha concebeu uma trilha sonora original para o vídeo, interpretando uma versão adaptada dos arranjos vocais de algumas músicas do *Contrapontos*, e compondo uma pequena “Suíte Contrapontos”, em cinco movimentos, inspirada no espetáculo.

Para conceber o documentário, convidei o estudante de Design João Paulo Vargas, que também é integrante do COJmo desde 2018, e a documentarista Lauren Fogaça, que tem relação com o COJmo desde 2016, tendo produzido seu primeiro documentário⁶¹, *Tanto Mar a Navegar*, como um registro da história do grupo naquele período. Então, ambos iniciaram uma decupagem de todo acervo de materiais, buscando nas imagens texturas, movimentos, dinâmicas, possibilidades para a narrativa e roteirização do documentário. Em reuniões presenciais e virtuais, nós três elencamos caminhos para a estética do produto e sobre a pertinência dos textos que poderiam ser ali citados, por escrito ou narrados, tramados com vídeos ou fotos, sons ou silêncios. Nesse processo, a arte gráfica produzida pela artista Paula Lix serviu de textura, permeada também por animações criadas para dar suporte à variedade de tipos de registros que tínhamos: gravações em áudio, fotos e vídeos registrados de forma amadora e profissional. Assim, optando por “assumir” uma estética mais crua e pixelada de alguns desses registros, João e Lauren adaptaram as formas como tais imagens ou sons seriam

⁶¹ Tanto Mar a Navegar, 2016. Documentário. Direção: Lauren Fogaça. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xbKf8bgnOww>> Acesso em: 08 jan. 2020.

reproduzidos ao longo da roteirização e narrativa, de acordo com a variedade de tipos de arquivos disponíveis.

A partir de narrações feitas por mim, e dos depoimentos dos profissionais envolvidos no espetáculo, foi criada uma base para a roteirização e para o roteiro, ficando sua estruturação dividida, inicialmente, em quatro aspectos: a) textos sobre assuntos gerais; b) textos autorais narrados pela regente; c) textos narrados a partir dos autores utilizados nesta pesquisa; d) textos narrados sobre o coro. Posteriormente, houve uma ponderação sobre a coerência da correlação das narrativas e dos assuntos abordados em todas as falas, mesclando sua significação também com as imagens que estavam sendo selecionadas, de ensaios e apresentações, incluindo textos escritos na tela, com depoimentos dos cantores.

A edição e montagem de som e de vídeo, e a inclusão de textos aplicados no documentário, foram feitas através do software DaVinci Resolve, versão 16. As imagens foram captadas através de diferentes dispositivos, de celulares a câmeras profissionais. O mesmo em relação ao áudio das músicas e narrações, sendo muitas delas gravadas em mp3, mp4, Ogg Vorbis e Wav. Tais arquivos foram masterizados e mixados pelo programa Audacity. After Effects foi o software utilizado para realizar a montagem das animações gráficas, e Illustrator, para edição e montagem tipográfica.

O documentário *Moinhos Artistadores de Histórias* foi publicado no canal Rizoma Polifônico⁶², no Youtube. Outra plataforma utilizada para hospedar o vídeo foi o site Wix⁶³, que também permite o aporte de textos, fotos, portfolios, animações, ilustrações e outros derivados de produções artísticas, além de vídeos. Sendo esta pesquisa pautada em aspectos interdisciplinares, utilizar ambas as plataformas pareceu pertinente também como forma de manter tais redes sociais como possibilidade de criação de um acervo de outros subprodutos do trabalho do Coro Juvenil do Moinho/UCS, mas não exclusivamente sobre ele, podendo criar relações, futuramente, com diversos tipos de produção de distintas e complementares áreas do conhecimento, permeadas pela Arte. O vídeo também foi compartilhado nas redes sociais do COJmo, sendo elas: Facebook, Instagram e Youtube. Poderá, também, ser divulgado em redes sociais da Universidade de Caxias do Sul e do Curso de Licenciatura em Música da UCS, tendo em vista o apoio institucional que a Universidade fornece às atividades do COJmo.

⁶² RIZOMA POLIFÔNICO (Canal no Youtube). 2019. Documentário Moinhos Artistadores de Histórias, 2020, disponível em: <<https://youtu.be/3TYj3hfYg4I>>. Acesso em: 06 abr. 2020.

⁶³ ARTISTAMENTOS EM BANDO (site no Wix). 2020. Disponível em: <<http://artistamentosembando.wixsite.com/cristianeferronato>> Acesso em: 06 abr. 2020.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo *Contrapontos* é um grande projeto interdisciplinar que tem, em sua estrutura e conceito, um rizoma de embasamentos significativos para a qualificação humana e para o exercício da sua plenitude e alteridade. Através de diálogos interdisciplinares advindos dessas ramificações, e aderido a estudos como o da História Cultural, ele acontece a partir da compreensão de um evento com algo que adquire sentido no “*entre*” uma cultura através da outra, *entre* um mundo através de outro, *entre* um sujeito através do outro, e não isoladamente. Cada um desses agentes tem em si um estado de interdependência para *acontecer*, “atentando para aspectos discursivos e simbólicos da vida sociocultural” (BARROS, 2011, p.41), num grande coletivo multifacetado, que entrelaça sua afinação reciprocamente.

Neste cenário, a polifonia de ações se assemelha à visão de rizoma ilustrada nesta pesquisa, lembrando que o ser humano é inerentemente interdisciplinar, pois, mesmo ensinado a compartimentar as áreas do conhecimento (na escola e nas profissões, por exemplo), vive a vida na prática dialogando constantemente e simultaneamente com diversas habilidades concomitantes. Sob esse viés, perceber, nas ações artísticas, seu potencial de aguçar também percepções cognitivas de cunho filosófico, psicológico, sociológico, histórico e político, especialmente nas práticas coletivas e, mais precisamente, nas de viés educativo, é também uma forma de ampliar este rizoma e estas polifonias que a Arte/Educação contemporânea pode promover.

A prática coral juvenil, a partir da perspectiva de ser a Arte uma forma de tradução e transcrição do mundo, da conscientização sobre outras possibilidades de perceber ações sociais individuais e coletivas e, também, conferindo voz às múltiplas possibilidades de *ser*, configura-se em importante via de emancipação e de ampliação do potencial de existência. Associando a formação artística ao ensino de História, é possível, através desse diálogo costurado pela voz humana e pelo artistamento da criatividade, o exercício da função da História e da cidadania. Sobretudo, nas ações práticas acionadas em grupo, no devir-coral, devir-em-bando, os elementos de desenvolvimento individual fazem-se presentes, mas também são co-dependentes da ação de quem canta junto. A voz se afina e timbra também em percepção com o outro, e o resultado do canto depende do outro, em cooperação, nunca, pelo menos em minha abordagem da prática coral, em concorrência com ele ou indiferente a ele. Assim, múltiplas vozes somam-se em afinados discursos que também se transmutam para a vida.

Estar consciente de que o simbolismo com que se interpreta e se traduz o mundo pode orientar ou direcionar a vida social é uma premissa para a ação de educadores e artistas (*DidaticArtistas*) em geral, que almejam uma prática conectada com uma atuação política e social na sua produção. Artistadores de histórias, atentos ao poder dessa ação, tendem a produzir obras contundentes na prática e no fomento de atividades críticas e analíticas, conectados com ações que promovam rupturas e desvios. Essas são ações cruciais, portanto, para o desenvolvimento da consciência de si e do outro.

Viver sob um viés artístico, a partir dos pontos de vista enunciados, configura-se, então, como uma possibilidade de sair do círculo vicioso e, até certo ponto, confortável da normose. Uma prática coral conduzida e concebida consciente desses preceitos torna-se uma possibilidade de escape de uma existência banal, ordinária; uma experiência que, se vivida em sua plenitude, pode permitir a expansão da consciência sobre si e sobre a coletividade, possibilitando uma análise mais abrangente do meio ambiente em que se vive, numa grande prática civilizatória e de formação cidadã, e conferindo ao grupo coral um *status* poético-simbólico, e ao mesmo tempo real, de microcosmo de uma sociedade mais respeitosa, crítica e atuante, pois que atenta à multiplicidade de suas percepções, interpretações, gostos e formas de agir no mundo. É o “oásis” mencionado pelos cantores em seus relatos, referindo-se à descrição do que é o COJmo pra eles.

Contrapontos resultou, desde sua concepção, e principalmente a partir de seu efeito, numa dessas obras cuja caracterização, rizomática, polifônica, interdisciplinar, diluiu fronteiras entre Arte e Ciência e se configurou como produto estético e artístico, mas também como ferramenta social, histórica, educativa, tradutora de novas interpretações, propulsora de transcrições. A intenção com que cada cantor vivenciou e compartilhou suas sensações sobre o repertório e o conceito do trabalho transbordou do palco para a plateia e para a vida de seus agentes, configurando uma grande experiência ampliadora de consciências, conforme pode ser corroborado a partir das respostas dos cantores ao questionário, ou mesmo de forma mais subjetiva, observando suas expressividades, atitudes e intenções nas fotos disponíveis nesta dissertação e nas imagens presentes do documentário *Moinhos Artistadores de Histórias*.

A inspiração e a criatividade podem vir dos mais distintos recantos nômades do pensamento e do pensar a existência, confluindo, sob esta perspectiva, num *fazer/ser* Música, Educação, História, Arte. Nesta pesquisa, as fronteiras delimitadoras de especificidades das áreas do conhecimento foram atenuadas, confundidas e emaranhadas, quiçá amarradas em linhas, num carretel de possibilidades e de arranjos. Nutrida por uma abordagem que aqui dialogou com teorias pós-estruturalistas no desenvolvimento humano, busquei dar nome a

uma experiência sensorial viva, pois que ainda em andamento, e de alguma maneira tangível, pois que ainda se pode acessar seus agentes em encontros etnográficos presenciais. A realização deste espetáculo cênico-musical contemporâneo serviu como palco para esta pesquisa científica que, com efeito, estreitou os laços da dicotomia intuição-ciência e forneceu dados para analisar e por fim corroborar a premissa de que a Arte é, a partir de todas perspectivas aqui abordadas e discutidas, um lugar de expansão de consciências históricas e de potencialização da existência.

Assim, com este trabalho, quiçá os caminhos por mim trilhados também possam inspirar e instrumentalizar outros Artistas, Educadores, Professores de História e de diversas áreas das Ciências Humanas sobre as potencialidades do cantar em bando, aguçando sentidos, artistando histórias e transcriando a Educação num devir-coral, um devir-bando, devir-cardume, devir-tsunami, devir-regente, devir-artista, devir-historiador. Sobretudo, inspirar profissionais a olharem para seus grupos e ter com eles uma relação de *reconhecimento* inédita, que jamais poderá ser reproduzida, imitada ou prescrita, por serem seus agentes únicos e distintos de quaisquer outros. O convite que faço é que se aplique, sobre as experiências aqui descritas, o seu próprio *acetato sobre partitura*, suas transcrições, suas intuições, significando de forma particular cada possibilidade de concepção, planejamento e execução de experiências coletivas, a partir da observação das diferenças e similaridades de seus sujeitos, sem decalque, sem instruções a serem seguidas, sem manual de atuação. Somente linhas, de fuga e de conexão, com pitadas de encantamento.

O futuro é feito das ações do presente. O que fizemos – e aqui me refiro ao coro, em bando – é um contraponto neste e deste tempo. Transformamos o interno e o entorno em uma artistagem amorosa, afetiva, energeticamente afinada e microcosmicamente idealizada pela potência do coletivo e pelo acionamento do melhor que se pode ser, escutando pelos poros, cantando com o espírito e sonhando em bando. Um devir-coral-onírico. A matéria prima da poesia é o sonho, e como sonhadores, abrimos espaço para esse lugar da paixão, da compaixão, da solidariedade, do amor, esse amor humano, amor *ser* humano. Segundo Crema (2018), possivelmente o aperfeiçoamento do *ser* humano poderá resultar em uma das maiores conquistas do século XXI. “O que foi feito da vida e de tudo que a gente sonhou?”, perguntava Milton Nascimento na canção de 1978. Quando, no futuro, perguntarem o que estávamos fazendo da vida “naquele período histórico do Brasil”, poderemos, sem peso na consciência, responder: Contrapontos.

REFERÊNCIAS

AGENDA. **Ernani Maletta – Atuação Polifônica [AGENDA]**. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ewc-B_rQGN0&feature=share>. Acesso em: 27 de julho de 2018.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Fazer defeitos na memória**. In.: GONÇALVES, Márcia de Almeida et al, organizadoras. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

ALMEIDA, Neri de Barros. **Rupturas. Huizinga e o mundo “nas sombras do amanhã”** In.: Seminário Huizinga e a Modernidade – Passagens, Confluências e Rupturas. 27 set. 2019, Campinas. [Palestra em vídeo]. UNICAMP: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rQ0bzQ4YMPE>> Acesso em: 12 out. 2019

BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

BARROS, José D’Assunção. **Interdisciplinaridade na História e em outros campos do saber**. Petrópolis: Vozes, 2019.

BARROS, José D’Assunção. A Nova história Cultural: considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v.12, n. 16, 1 sem. 2011.

BARROS, Manoel de. **O livro das Ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta Editorial, 2003.

BERGIER, Carolina. Saúde: a doença de ser normal. **Revista Super Interessante**, out. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/saude/a-doenca-de-ser-normal/>> Acesso em: 28 jan. 2019.

BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular**. Petrópolis, Vozes, 2003.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CERRI, Luis Fernando. **Ensino de História e consciência histórica: Implicações didáticas de uma discussão contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

CERRI, Luis Fernando. Os conceitos de consciência histórica e os desafios da didática da história. **Revista de História Regional**. Vol. 6, n.2, Inverno 2001. Disponível em: <https://www.faneesp.edu.br/site/documentos/revista_historia_regional39.pdf>. Acesso em: 25 de março de 2018.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens: filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

CORAZZA, Sandra Mara. **Para artistar a educação**: sem ensaio não há inspiração. 2008. Disponível em: <<https://ufrgs.academia.edu/SandraCorazza>> Acesso em: 01 jan. 2020.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens, escreleituras e pós-curriculo**: bate-papo com Sandra Corazza. [Entrevista concedida a Thiago Oliveira], 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1YgZHDjWy_sNGajeDJDFAd4R_6J-77Tr8/view> Acesso em: 16 jan. 2020.

COSTA, Patricia Soares Santos. **Características do repertório para coro juvenil**: verificação de especificidades, 2017. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

COSTA, Patricia Soares Santos. **Coro juvenil**: por uma abordagem diferenciada. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

CREMA, Roberto. A construção do sujeito. **Revista Pontifex**: ciência, filosofia, arte e tradições sapienciais. Vol. 1, n.2. 2005, p.1-39. Disponível em: <http://www.revistapontifex.org.br/atual/artigo01_roberto_crema.pdf>. Acesso em: 12 out. 2018.

CREMA, Roberto: **Além da Normose**: a patologia da normalidade. 2017. Disponível em: <<http://robertocrema.com.br/alem-da-normose-a-patologia-da-normalidade/>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

CREMA, Roberto. Ted Talk Laçador. Porto Alegre, 2018. [Palestra em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qeAnV_53qNc>. Acesso em: 19 dez. 2019.

CRUZ, Gisele. Palestra: **Vai cantar ou vai dublar? Um olhar sobre o coro infantil**. In.: 4º SEMINÁRIO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA UCS, 12, jul. 2019. [Anotações da autora]. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2019.

CRUZ, Maria Cristina Meirelles Toledo. **Para uma educação da sensibilidade**: a experiência da Casa Redonda Centro de Estudos. 2005. Dissertação (Mestrado em 2006), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

CUNHA, João; CARVALHO, Sara; MASCHAT, Verena. **Abordagem Orff-Schulwerk**: História, Filosofia e Princípios Pedagógicos. Aveiro: UA Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles; FELIX Guattari. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. **O arranjo vocal de música popular em São Paulo e Buenos Aires**. 2003. Dissertação (Mestrado em produção artística e cultural na América Latina), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

FISCHER, Luís Augusto. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LABAN – Movimento. Documentário. Direção: Leo Halsman e Maria Mommensohn. Realização: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_YYm7nrow4w&list=PLWmVqYG-E_cBNOPxLdPGCMh-CbV_R-m34&index=12&t=708s> Acesso em: 19 dez. 2019.

GOLDEMBERG, Ricardo; DA SILVA, Ronaldo. A audição em músicos profissionais: um estudo de caso. **Revista Abem**, v. 21, n. 30 (2013). Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/86>> Acesso em: 20 dez. 2019.

GARDNER, Howard. **As Artes e o Desenvolvimento Humano**. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

GARDNER, Howard. **Inteligências Múltiplas: a teoria na prática**. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GESSER, Ricardo. Transcrição, transconceituação e poesia. **Cad. Trad.**. Vol. 36 n.2. Florianópolis, ago. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000200142> Acesso em 19 jan. 2020.

GORDON, Edwin E. **Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões**. Trad. Maria de Fátima Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GONÇALVES, Márcia de Almeida Gonçalves; ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MONTEIRO, Ana Maria. (Org.) **Qual o valor da história hoje?** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

HERMANN, Nadja. **A formação e a dimensão da sensibilidade**. [Palestra] In: IV COLÓQUIO DE EDUCAÇÃO DISCENTE, 08 out. 2018. Gravação em áudio, mp4 (1h01). Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2019.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HERMANN, Nadja. Ética, estética e alteridade. In: **Grupo de Pesquisa, Racionalidade e Formação**. Disponível em: <<http://www.ufsm.br/gpracioform>> Acesso em: 07 nov. 2018.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2014.

LEE, Henrique de Oliveira. **Entrevista Ernani Maletta: Teatro, corpo e voz**. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2314/1664>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

LEITE, Marcos. **Arranjo vocal de MPB** [Apostila]. Curitiba: Conservatório de MPB, 1995.

MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. 2005. Tese (Doutorado em 2005), Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, Marcos Lobato. História regional. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Novos temas nas aulas de história**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MASCHAT, Verena. **Las ideas pedagógicas em el Orff-Schulwerk**. Vol 1, p. 4-5. Orff España, 1999.

NÓVOA, António. Carta a um jovem historiador da educação. **História y Memoria de la Educación**, Madrid, n.1, p.23-58, 2015.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes. **O que é uma educação decolonial?** [Artigo, s/d]. Disponível em:
<https://www.academia.edu/23089659/O_QUE_É_UMA_EDUCAÇÃO_DECOLONIAL>
Acesso em: 16 out. 2018.

ORFF, Carl. **Orff-Schulwerk – Past and Future**. In: B. Haselbach (Ed.), Texts of Theory and Practice of Orff-Schulwerk – Basic Texts from the Years 1932-2010. (p. 134-159). Schott Music, Mainz, 1963.

PARO, Elizabete Angela. **Novos mundos possíveis: o canto coral como arte e resistência**. 2015. Dissertação (Mestrado em 2015), Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2003.

PRIME TIME. **Joseph Vogl: rizoma**. [CANAL PRIME TIME]. Entrevista. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=2k-wWziPk-g&t=84s>> Acesso em: 18 out. 2018.

RÜSEN, Jörn. **Cultura faz sentido: orientações sobre o ontem e o amanhã**. Trad. Nélío Schneider. Petrópolis: Vozes 2004.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica**. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SADIE, Sanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo, UNESP, 1997.

SCHIMITI, Lucy Maurício. Regendo um coro infantil: reflexões, diretrizes e atividades. **Revista Canto Coral**. Associação Brasileira de Regentes de Coros. Ano II, N. 1, 2003.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MATINS, Estevam de Rezende (Org.). **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

SILVA, Ana Lúcia Gomes. **Arte**. In.: FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. (Org.). **Interdisciplinaridade: pensar, pesquisar e intervir**. São Paulo, SP: Cortez Editora, 2014.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. Ed. São Paulo : Contexto, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.), HALL, Stuart; WOODWARD Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

SLOBODA, John A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Trad, Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

TRINDADE, Rafael. Espinosa e a potência do ser. **Blog Razão Inadequada**. São Paulo, 07 ago. 2014. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2014/08/07/espinosa-a-potencia-do-ser/>> Acesso em: 02 jan. 2020.

TRINDADE, Rafael. Deleuze – Rizoma. **Blog Razão Inadequada**. São Paulo, 21, set. 2013. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>>. Acesso em: 04 ago. 2018.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

WEIL, Pierre, LELOUP, Jean-Yves, CREMA, Roberto. **Normose: A patologia da normalidade**. Colégio Internacional dos Terapeutas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

WEIL, Simone. **A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TLCE

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL CURSO DE Mestrado em História – Mestrado Profissional

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado(a) cantor(a),

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa de dissertação de mestrado da Professora Cristiane Ferronato, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional da Universidade de Caxias do Sul, com o título “**Jovens que cantam em bando: uma prática interdisciplinar e contemporânea de canto coral em Caxias do Sul**”.

O objetivo desta pesquisa é analisar dados que comprovem a hipótese de que o canto coral juvenil pode ser, além de uma prática artístico-cultural, uma ferramenta reflexiva a ser usada por regentes e educadores e visando, em especial, a ampliação da consciência histórica e do exercício da cidadania de seus participantes. Mais precisamente, será analisada a prática do Coro Juvenil do Moinho/UCS (COJmo) e a realização do espetáculo Contrapontos durante os anos de 2017 e 2018.

A justificativa da pesquisa é que o material produzido sirva de subsídio e ferramenta de trabalho e aprendizagem para profissionais que atuam frente a atividades coletivas, especialmente regentes de coros infanto-juvenis, juvenis e jovens, arte-educadores, historiadores e educadores ligados às ciências humanas em geral.

A pesquisa prevê a utilização de um ou mais vídeos-documentais e/ou artísticos, com imagens e informações dos bastidores dos processos de elaboração do espetáculo Contrapontos e de suas apresentações, contendo alguns relatos de experiências de seus participantes. Para tal, as informações prestadas por você nesta etapa da pesquisa poderão ser utilizadas tanto na produção escrita (dissertação), quanto nos produtos audiovisuais e registros fotográficos, que serão disponibilizados numa plataforma online criada especialmente para hospedar e compartilhar este produto da pesquisa.

Aceitando este convite, você participará do seguinte procedimento: responder, de forma autônoma e individual, questões específicas sobre sua participação no COJmo e no espetáculo Contrapontos, exemplificando situações que atestem as informações trazidas por você. Esta ação poderá durar, aproximadamente, de uma a duas horas, dependendo de suas respostas.

Os riscos relacionados com sua participação na pesquisa respondendo ao questionário são mínimos. Mas havendo a possibilidade de você sentir algum desconforto, vergonha, constrangimento e/ou alteração na autoestima provocada pela evocação de memórias, você tem liberdade de não responder/participar, caso não se sinta à vontade. Ainda, existe a possibilidade, mesmo que não intencional, de quebra de sigilo dos dados, mas a pesquisadora tomará todos os cuidados para evitar quaisquer riscos e desconfortos aos participantes.

Este termo não inclui a liberação de uso de imagem – fotos, vídeos e/ou voz – cujo material foi captado durante registros de ensaios, apresentações e/ou entrevistas junto ao COJmo, pois tal documento já existe, e foi assinado por você quando ingressou no grupo, liberando por tempo indeterminado o uso de tais registros.

Os benefícios relacionados à sua participação são similares aos vividos em sua prática como artista/cantor integrante do COJmo, porém atingindo, através desta pesquisa, outras plateias e outros fins, agora acadêmicos e de fomento às produções educativas e científicas.

Esta pesquisa poderá resultar também na criação de outros produtos derivados, como videoclipe, teasers, portfólios artísticos ou anexos de imagens do trabalho desenvolvido junto ao COJmo, incluindo apresentações futuras em congressos e eventos científicos, publicações de artigos e/ou similares. Para citação de suas respostas no material escrito bem como em vídeos e afins, o uso de um pseudônimo poderá ser requerido por você. No entanto, pedimos sua autorização para divulgar a sua identificação.

Você não terá nenhuma despesa nem compensação financeira pela participação na pesquisa, mas se houver algum gasto financeiro da sua parte, você será ressarcido pela pesquisadora. Caso tenha alguma dúvida, você poderá entrar em contato com a pesquisadora, inclusive por whatsapp, através do fone (54) 99986 3903 ou e-mail: c_ferronato@hotmail.com.

Rubricas _____

página 1/2

Você pode esclarecer dúvidas sobre os seus direitos como participante nesta pesquisa com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul – CEP-UCS: Endereço: Bloco M do campus-sede, sala 306. Telefone: (54) 3218 2829. E-mail: cep-ucs@ucs.br. Horário de atendimento: de segunda a sexta-feira das 8h às 11h30 e das 13h30 às 18h.

O CEP/UCS é um órgão colegiado responsável por salvaguardar os direitos e a dignidade dos participantes de pesquisa, contribuindo para a qualidade das pesquisas e para a discussão do papel da pesquisa no desenvolvimento institucional e no desenvolvimento social da comunidade.

Você tem a liberdade de não participar da pesquisa e de retirar seu consentimento a qualquer momento, mesmo após o início da entrevista/coleta de dados. Sua recusa em aceitar este convite ou desistência posterior não trará nenhum prejuízo para sua relação com a pesquisadora ou com o COJmo ou outro qualquer.

Após ser esclarecido(a) sobre a pesquisa, se você aceitar participar, assine a DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO e rubrique todas as páginas. Este documento está em duas vias, sendo que uma é sua e a outra, da pesquisadora.

DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, _____, declaro que entendi os objetivos, os procedimentos, os riscos e benefícios da pesquisa e que todas as minhas dúvidas foram esclarecidas. Declaro que concordo voluntariamente em participar desta pesquisa, optando por:

- () autorizar o uso do meu nome real nas declarações.
- () usar um pseudônimo, mantendo minha privacidade.
- () não participarei.

Assinatura do(a) participante

Pesquisadora responsável: Cristiane Ferronato
Endereço: Av. Júlio de Castilhos 1095/205 | Caxias do Sul/RS
Telefones: (54) 99986 3903

APÊNDICE B – TALE**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA – MESTRADO PROFISSIONAL****TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Prezados pais ou responsáveis,

Seu filho(a) está sendo convidado(a) a participar da pesquisa de dissertação de mestrado da Professora Cristiane Ferronato, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional da Universidade de Caxias do Sul, com o título “**Jovens que cantam em bando – uma prática contemporânea de canto coral em Caxias do Sul**”.

O objetivo desta pesquisa é analisar dados que comprovem a hipótese de que o canto coral juvenil pode ser, além de uma prática artístico-cultural, uma ferramenta reflexiva a ser usada por regentes e educadores e visando, em especial, a ampliação da consciência histórica e do exercício da cidadania de seus participantes. Mais precisamente, será analisada a prática do Coro Juvenil do Moinho/UCS (COJmo) e a realização do espetáculo Contrapontos durante os anos de 2017 e 2018.

A justificativa da pesquisa é que o material produzido sirva de subsídio e ferramenta de trabalho e aprendizagem para aqueles que atuam frente a atividades coletivas no exercício de sua profissão, especialmente regentes de coros infanto-juvenis, juvenis e jovens, arte-educadores, historiadores e educadores ligados às ciências humanas em geral.

A pesquisa prevê a utilização de um ou mais vídeos-documentais e/ou artísticos, com imagens e informações dos bastidores dos processos de elaboração do espetáculo Contrapontos e de suas apresentações, contendo alguns relatos de experiências de seus participantes durante o primeiro e segundo anos de sua realização. Para tal, as informações prestadas por seu filho(a) nesta etapa da pesquisa poderão ser utilizadas tanto na produção escrita (dissertação) quanto nos produtos audiovisuais e registros fotográficos, que serão disponibilizados numa plataforma online criada especialmente para hospedar e este produto.

Aceitando o convite, seu filho(a) participará do seguintes procedimento: responder, de forma autônoma e individual, questões específicas sobre a participação dele(a) no COJmo e no espetáculo Contrapontos, exemplificando situações que atestem as informações trazidas. Esta ação poderá durar, aproximadamente, de uma a duas horas, dependendo das respostas.

Os riscos relacionados com a participação do seu filho(a) na pesquisa são mínimos. Mas havendo a possibilidade dele(a) sentir algum desconforto, vergonha, constrangimento e/ou alteração na autoestima provocada pela evocação de memórias, ele ou ela tem a liberdade de não responder/participar, caso não se sinta à vontade. Ainda, existe a possibilidade, mesmo que não intencional, de quebra de sigilo dos dados, mas a pesquisadora tomará todos os cuidados para evitar quaisquer riscos e desconfortos aos participantes.

Este termo não inclui a liberação de uso de imagem – fotos, vídeos e/ou voz – cujo material foi captado durante registros de ensaios, apresentações e/ou entrevistas junto ao COJmo, já que tal documento já existe, pois foi assinado pelos cantores e seus responsáveis quando ingressou no grupo, liberando por tempo indeterminado o uso de tais registros.

Os benefícios relacionados à participação do seu filho(a) são similares aos vividos em sua prática como artista/cantor integrante do COJmo, porém atingindo, através desta pesquisa, outras plateias e outros fins, agora acadêmicos e de fomento às produções educativas e científicas.

Esta pesquisa poderá resultar também na criação de outros produtos derivados, como videoclipe, teasers, portfolios artísticos ou anexos de imagens do trabalho desenvolvido junto ao COJmo, incluindo apresentações futuras em congressos e eventos científicos, publicações de artigos e/ou similares. Para citação das respostas do(a) seu filho(a) no material escrito bem como em vídeos e afins, o uso de um pseudônimo poderá ser requerido por você. No entanto, pedimos sua autorização para divulgar a identificação do(a) participante.

Você e seu(sua) filho(a) não terão nenhuma despesa nem compensação financeira pela participação na pesquisa, mas se houver algum gasto financeiro da sua parte, você será ressarcido pela pesquisadora. Caso tenha alguma dúvida, você poderá entrar em contato com a pesquisadora, inclusive por whatsapp, através do fone (54) 99986 3903 ou e-mail: c_ferronato@hotmail.com.

Rubricas _____

página 1/2

Você pode esclarecer dúvidas sobre os seus direitos como participante nesta pesquisa com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul – CEP-UCS: Endereço: Bloco M do campus-sede, sala 306. Telefone: (54) 3218 2829. E-mail: cep-ucs@ucs.br. Horário de atendimento: de segunda a sexta-feira das 8h às 11h30 e das 13h30 às 18h.

O CEP/UCS é um órgão colegiado responsável por salvaguardar os direitos e a dignidade dos participantes de pesquisa, contribuindo para a qualidade das pesquisas e para a discussão do papel da pesquisa no desenvolvimento institucional e no desenvolvimento social da comunidade.

Você tem a liberdade de não participar da pesquisa e de retirar seu consentimento a qualquer momento, mesmo após o início da entrevista/coleta de dados. Sua recusa em aceitar este convite ou desistência posterior não trará nenhum prejuízo para sua relação com a pesquisadora ou com o COJmo ou outro qualquer.

Após ser esclarecido(a) sobre a pesquisa, se você aceitar que seu filho(a) participe, assine a DECLARAÇÃO DE ASSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO e rubriche todas as páginas. Este documento está em duas vias, sendo que uma é sua e a outra, da pesquisadora.

DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, _____, declaro que entendi os objetivos, os procedimentos, os riscos e benefícios da participação do meu filho(a) _____, sendo que:

- () aceito que ele(a) participe, podendo ser utilizado seu nome real;
- () aceito que ele(a) participe utilizando um pseudônimo, mantendo sua privacidade;
- () não aceito que ele(a) participe.

Assinatura do(a) responsável

Pesquisadora responsável: Cristiane Ferronato
Endereço: Av. Júlio de Castilhos 1095/205 | Caxias do Sul/RS
Telefones: (54) 99986 3903
Assinatura:
Caxias do Sul, 23 de julho de 2019.

Rubricas _____

página 2/2

APÊNDICE C – Termo de liberação de imagem (maiores de idade)

Termo de consentimento de utilização de imagem/voz



Eu, _____
 portador(a) do RG _____, AUTORIZO o uso de minha imagem (em foto ou vídeo) e voz em todo e qualquer material a ser utilizado pelo Coro Juvenil do Moinho/UCS (COJmo) em quaisquer tipos de mídias e veículos de comunicação, para divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelo COJmo, sejam eles destinados à divulgação de suas produções em diversos canais via redes sociais, imprensa, tv ou outros, bem como em artigos, entrevistas ou similares, que igualmente auxiliem na ampliação da divulgação das atividades desenvolvidas pelo grupo.

Esta autorização é concedida por mim gratuitamente, podendo abranger tanto divulgações em todo território nacional como no exterior, em todos os formatos de mídia disponíveis, por tempo indeterminado.

Assinatura: _____

Nome do cantor(a):

Caxias do Sul, ____ de _____ de _____.

Coro Juvenil do Moinho/UCS
 Rua Coronel Flores, 810 – Caxias do Sul/RS
 cojmo.ucs@gmail.com | (54) 99986 3903

APÊNDICE D – Termo de liberação de imagem (menores de idade)

Termo de assentimento de utilização de imagem/voz



Eu, _____,
 portador(a) do RG _____, AUTORIZO o uso da imagem (em foto ou vídeo) e voz de meu filho(a) _____
 em todo e qualquer material a ser utilizado pelo Coro Juvenil do Moinho/UCS (COJmo) em quaisquer tipos de mídias e veículos de comunicação, para divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelo COJmo, sejam eles destinados à divulgação de suas produções em diversos canais via redes sociais, imprensa, tv ou outros, bem como em artigos, entrevistas ou similares, que igualmente auxiliem na ampliação da divulgação das atividades desenvolvidas pelo grupo.

Esta autorização é concedida por mim gratuitamente, podendo abranger tanto divulgações em todo território nacional como no exterior, em todos os formatos de mídia disponíveis, por tempo indeterminado.

Assinatura: _____

Nome do responsável:

Assinatura: _____

Nome do(a) cantor(a):

Caxias do Sul, ____ de _____ de _____.

Coro Juvenil do Moinho/UCS
 Rua Coronel Flores, 810 – Caxias do Sul/RS
 cojmo.ucs@gmail.com | (54) 99986 3903

APÊNDICE E – Modelo do questionário

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL
ORIENTADORA: Dr^a ELIANA GASPARINI XERRI
PESQUISADORA: CRISTIANE FERRONATO**

Você está sendo convidado(a) a preencher atentamente os dados abaixo e responder às perguntas que seguem, contribuindo, assim, para a realização do projeto de pesquisa de Cristiane Ferronato.

Suas respostas devem ser entregues à pesquisadora até o dia 16 de setembro de 2019 através do e-mail <c_ferronato@hotmail.com>, com o título do assunto do e-mail contendo seu nome e a informação “pesquisa COJmo”: “*Fulano/a – Pesquisa COJmo*”.

Opções de envio:

Opção a) Por e-mail: anexando o documento em pdf, sendo que ele deverá **conter sua assinatura (eletrônica ou escaneada)** e/ou de um dos **responsáveis** (para menores de idade).

Opção b) Por e-mail: copiando o conteúdo deste documento **no corpo do e-mail** - inserindo o cabeçalho, as perguntas abaixo – e incluindo ali mesmo suas respostas. Esta opção não tem validade para menores de idade e nem para contas de e-mail institucionais. Esta opção configura-se como prova documental e de autoria, mesmo sem conter sua assinatura física, pois será gerada em seu e-mail pessoal e terá validade jurídica e científica.

Outra opção é responder a mão. Neste caso, entregue diretamente para a pesquisadora com sua assinatura e de pelo menos um dos responsáveis (para menores de idade), ou envie pelo correio até a data solicitada, aos cuidados de Cristiane Ferronato: Av. Júlio de Castilhos 1095/205, centro, Caxias do Sul/RS. CEP: 95010-000.

Qualquer dúvida, entrar em contato por telefone ou whatsapp: (54) 99986 3903.

Nome:

Local e data de Nascimento:

Escolaridade:

Nome da Escola/Instituição em que estuda ou estudou:

Série:

Curso:

Profissão:

Local de trabalho:

Que idade você tinha quando cantou Contrapontos pela primeira vez? _____

De qual ou de quais edições do espetáculo Contrapontos você participou?

() 2017 () 2018 () 2019

Questionário:

Da forma mais espontânea e autônoma possível, responda:

1. Como você descreveria o Coro Juvenil do Moinho/UCS?

2. Sua participação no Coro Juvenil do Moinho/UCS, em especial no espetáculo Contrapontos, influenciou no seu cotidiano e nas suas relações com o mundo? Exemplifique revisitando suas memórias dos processos, experiências e sensações e relatando, brevemente, situações durante suas vivências individuais e/ou coletivas, que fundamentem sua resposta.
3. Ainda em relação ao espetáculo Contrapontos, como você descreveria, a partir da sua perspectiva:
 - a) O repertório;
 - b) O trabalho de orientação de consciência corporal e de si;
 - c) O conceito e o processo de elaboração dos figurinos;
 - d) As oficinas de consciência vocal;
 - e) Os processos de ensaio e a condução do trabalho em individual e em grupo, bem como a coordenação do elenco (de cantores e profissionais convidados).
4. O espetáculo Contrapontos mudou sua percepção sobre o Coro Juvenil do Moinho/UCS? Por quê?
5. Como você descreveria, em uma frase, a importância do espetáculo Contrapontos.

ANEXOS

ANEXO A – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP/UCS

Fonte: CEP/UCS - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul

UNIVERSIDADE DE CAXIAS
DO SUL - RS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: JOVENS QUE CANTAM EM BANDO: UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR E CONTEMPORÂNEA DE CANTO CORAL EM CAXIAS DO SUL

Pesquisador: CRISTIANE FERRONATO

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 18021419.9.0000.5341

Instituição Proponente: Fundação Universidade de Caxias do Sul - FUCS/RS

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.538.318

Apresentação do Projeto:

Trata-se de um projeto de dissertação de mestrado profissional em história onde a autora Investigará dados sobre os processos de composição, conceituação e execução do espetáculo Contrapontos com o Coro Juvenil do Molinho/UCS, o contexto histórico sob o qual foi concebido e sua relevância, buscando responder a pergunta:

"seria a Arte, particularmente o canto coral Juvenil, capaz de se constituir como instrumento reflexivo na educação e, em especial, para a ampliação da consciência de si e da consciência histórica, visando a um cotidiano existencial mais cidadão?"

A prática vocal coletiva será discutida aqui como um devir para a formação cidadã, tendo em vista uma vivência contemporânea de canto coral juvenil, conectada a uma formação artística multifacetada buscando a comprovação dessas premissas a partir da análise de relatos dos cantores participantes desse espetáculo, documentados em entrevistas e postagens em redes sociais durante essa vivência. A luz da fundamentação teórica que compõe esta pesquisa, que é essencialmente interdisciplinar, apresento o conceito de Rizoma Polifônico e uma breve abordagem sobre resistência e normose, interligando as teorias de Deleuze e Guattari, Ernani Maletta, Roberto Crema, Carl Orff, Murray Schafer, Howard Gardiner e Jom Rusen.

Endereço: FRANCISCO GETULIO VARGAS
Bairro: PETROPOLIS CEP: 96.070-590
UF: RS Município: CAXIAS DO SUL
Telefone: (54)3218-2829 Fax: (54)3218-2100 E-mail: cep-ucs@ucs.br

UNIVERSIDADE DE CAXIAS
DO SUL - RS



Continuação do Parecer: 3.530.318

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo geral:

Analisar uma prática de canto coral juvenil contemporâneo e interdisciplinar, como potencial ferramenta reflexiva e para a expansão da consciência histórica e de si, visando uma existência onde a cidadania possa ser exercitada, desenvolvida e aprimorada.

Objetivos específicos:

- Analisar processos interdisciplinares na prática artística de canto coral contemporâneo;
- Aportar elementos da prática docente que contribuam para uma formação humana sensível e para uma percepção da consciência histórica e de si;
- Conceituar termos e expressões que descrevam processos subjetivos e empíricos de aprendizagem através da arte e de práticas vocais coletivas;
- Correlacionar teorias de desenvolvimento humano em distintos campos do conhecimento: artes, história, sociologia, educação e filosofia;
- Analisar relatos de experiências, registrados em redes sociais e entrevistas, avaliando sua relevância, pertinência e legitimidade documental, como fonte de pesquisa científica;
- Fomentar o reconhecimento da Arte como ferramenta de transformação social e cultural.
- Produzir um vídeo-documentário que sirva de subsídio e ferramenta de trabalho e aprendizagem para profissionais que atuam frente a atividades coletivas, especialmente regentes de coros infanto-juvenis, juvenis e jovens, arte-educadores, historiadores e educadores ligados as ciências humanas em geral.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

*Os cantores também serão informados de que os riscos com essa pesquisa são mínimos para suas atividades cotidianas, e mesmo a evocação de memórias não deveria, supostamente, lhes trazer desconforto, tendo em vista que a adesão e permanência no COJmo é voluntária e que a participação em todas as atividades previstas no grupo são elaboradas em diálogo com o grupo e com seu consentimento (e característico em nossa modalidade de trabalho propor ideias de forma horizontal, e nada é definido sem a ponderação do grupo, mesmo que haja uma mediação mais contundente de minha parte, como regente e diretora do COJmo). Mesmo assim, os participantes serão devidamente informados de que a qualquer momento poderão isentar-se de responder integral ou parcialmente as questões propostas. Tomarei todo cuidado para minimizar quaisquer desconfortos possíveis ou expor indevidamente os participantes. Nenhuma informação textual,

Endereço: FRANCISCO GETULIO VARGAS
Bairro: PETROPOLIS CEP: 96.070-580
UF: RS Município: CAXIAS DO SUL
Telefone: (54)3218-2829 Fax: (54)3218-2100 E-mail: cep-ucs@ucs.br

UNIVERSIDADE DE CAXIAS
DO SUL - RS



Continuação do Parecer: 3.538.318

Imagem ou voz dos participantes será utilizada publicamente nos produtos desta pesquisa sem o conhecimento e o consentimento deles."

Benefícios:

"Os benefícios relacionados a participação deles são similares aos vividos em sua prática com artista/cantor(a) integrante do COJmo, porém atingindo, através desta pesquisa, outras plateias e outros fins, agora acadêmicos e de fomento às produções educativas e científicas."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

- a. Metodologia da pesquisa está adequada, tem relação com os objetivos do projeto e é atualizada;
- b. Referencial teórico da pesquisa está atualizado e é suficiente para aquilo que se propõe;
- c. Cronograma de execução da pesquisa está coerente com os objetivos propostos e está adequado ao tempo de tramitação do projeto.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- Folha de rosto – apresentada adequadamente
- Projeto de pesquisa completo e detalhado – apresentado adequadamente
- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – apresentado adequadamente
- Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) – apresentado adequadamente
- Termo de assentimento para utilização de voz e Imagem/menores - apresentado adequadamente
- Termo de consentimento para a utilização de voz e Imagem/menores - apresentado adequadamente

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há pendências.

Considerações Finais a critério do CEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade de Caxias do Sul aprova o projeto. Emendas devem ser apresentadas em documento com o nome Justificativa da Emenda a ser postado na opção OUTROS.

É dever do CEP acompanhar o desenvolvimento da pesquisa por meio de relatórios parciais e final. Os relatórios devem contemplar o andamento, alterações no protocolo, cancelamento,

Endereço: FRANCISCO GETULIO VARGAS
Bairro: PETROPOLIS CEP: 95.070-550
UF: RS Município: CAXIAS DO SUL
Telefons: (54)3218-2829 Fax: (54)3218-2100 E-mail: cep-uca@uca.br

UNIVERSIDADE DE CAXIAS
DO SUL - RS



Continuação do Parecer: 3.536.318

encerramento, publicações decorrentes da pesquisa e outras informações pertinentes.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PS_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P ROJETO_1402790.pdf	29/07/2019 20:51:31		Acelto
Outros	Termo_Cessao_aoCOJMO_Imagem_e_ som_Menores.pdf	29/07/2019 20:49:24	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
Outros	Termo_Cessao_aoCOJMO_Imagem_e_ som_Menores.pdf	29/07/2019 20:49:08	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
Folha de Rosto	folhaDeRosto_AssinadaOK.pdf	29/07/2019 20:47:39	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TALE_crisF.pdf	26/07/2019 16:33:48	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_crisF.pdf	26/07/2019 16:33:38	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_CrisFerronato_ConselhodeEtica_ _JUL2019.pdf	26/07/2019 16:28:18	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
Outros	Contrapontos_CoJmoUCS_DIVULGACA O_ok.pdf	26/07/2019 15:37:36	CRISTIANE FERRONATO	Acelto
Outros	QUESTIONARIO_RizomaPolifonico.pdf	26/07/2019 15:32:35	CRISTIANE FERRONATO	Acelto

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAXIAS DO SUL, 28 de Agosto de 2019

Assinado por:

María Helena Wagner Rosal
(Coordenador(a))

Endereço: FRANCISCO GETULIO VARGAS
Bairro: PETROPOLIS CEP: 95.070-550
UF: RS Município: CAXIAS DO SUL
Telefone: (54)3218-2829 Fax: (54)3218-2100 E-mail: cep-ucs@ucs.br

ANEXO B – APROVAÇÃO DO PROJETO CONTRAPONOTOS-2017
 Fonte: COMIC - Comissão Municipal de Incentivo à Cultura, de Caxias do Sul



PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL
 SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA

OF.Nº 081/COMIC/2016

Caxias do Sul, 08 de novembro de 2016

Sra. Empreendedora,

A Comissão Municipal de Incentivo à Cultura, em reunião realizada no dia 07 de novembro de 2016, dirige-se a V.Sa., para informar que o projeto "Contrapontos" foi aprovado integralmente.

O referido projeto tem como motivação a realização de um projeto dividido em três partes que contemplam o Coro Juvenil Moinho/UCS: ampliação de repertório musical, montagem de espetáculo que contará com seis apresentações e a realização de um encontro de coros.


Para a ampliação do repertório musical está prevista a compra e/ou adaptação de dezessete arranjos, que serão eleitos a partir da pesquisa musical realizada pela proponente em parceria com o músico paulista Teco Galati. Além do espetáculo a ser produzido, o presente projeto prevê oficinas de técnica vocal e preparação cênica, além de ensaios regulares e, por fim, o desenvolvimento de um encontro de coros que prevê a participação de grupos de Nova Petrópolis, São Leopoldo, Bem Príncipe e Porto Alegre. Assim, as atividades previstas têm intenção a manutenção do Coro Juvenil do Moinho/UCS com atividades que preenchem grande parte do calendário do grupo para 2017.

Toda documentação apresentada está correta e coerente com as necessidades do proponente e produtor cultural, sendo que os orçamentos que possuem qualquer divergência do padrão solicitado, estão devidamente justificados. A proponente e a equipe envolvida com o projeto estão recorrentemente envolvidos com produções culturais, o que garante o compromisso e padrão de trabalho já apresentados em outras realizações. Os valores previstos para as ações, incluindo materiais gráficos, assessoria de imprensa e registro fotográfico, são condizentes com os reais custos do mercado.

Ante o exposto, a Comissão Municipal de Incentivo à Cultura votou pela aprovação integral do projeto "Contrapontos"

Como forma de evitar problemas futuros, cabe a esta Comissão deixar-lhe ciente da necessidade de divulgação da logomarca da LIC e Prefeitura, bem como qualquer alteração ou adequação deverá ser encaminhada previamente para apreciação da COMIC, conforme consta da Instrução Normativa 01/2015. Ainda, caso o empreendedor não cumpra com as diretrizes previstas na legislação regimental da Lei de Incentivo à Cultura poderá ser penalizado com os dispositivos legais previstos na Lei 4.592/96 e Decreto 15.174/2011.

Sendo o que tínhamos para o momento, agradecemos sua atenção e nos colocando à disposição para maiores esclarecimentos.


 Cristiano Baritz Gomes
 Presidente da Comissão Municipal
 de Incentivo à Cultura

Ilma Sra.
 Cristiane Ferronato
 Empreendedora do projeto "Contrapontos"

ANEXO C – APROVAÇÃO DO PROJETO CONTRAPONTO-2018
Fonte: COMIC - Comissão Municipal de Incentivo à Cultura, de Caxias do Sul



PREFEITURA DE CAXIAS DO SUL
SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA

OF. Nº 035/COMIC/2018

Caxias do Sul, 11 de abril de 2018.

Ilma. Sra.

A Comissão Municipal de Incentivo à Cultura, em reunião realizada no dia 09 de abril de 2018, dirige-se a V. Sa., para informar que o projeto "Contrapontos (ANO II)" foi aprovado integralmente.

O projeto tem o objetivo de qualificar o elenco do Coro Juvenil do Moinho- UCS 2018 e circular com o espetáculo "Contrapontos II" em 2 salas culturais de Caxias do Sul, 1 bairro fora da região central e 1 apresentação em Porto Alegre. A qualificação conta com oficinas, exercícios vocais, harmônicos e melódicos dos integrantes através da vivência de repertório coral.

Para alcançar os objetivos, a equipe de produção e artística do projeto não faz distinção de cantores nem seleção de elenco, pois seu objetivo é agregar quaisquer cantores interessados em aprender, crescer musical e artisticamente através do contato com os profissionais selecionados para esse projeto, que são altamente qualificados.

O projeto é válido e todas as intenções de qualificação e ensinamentos para que o interessado se engaje na proposta são interessantes. Além de o fato de circular, torna o projeto conhecido em outros locais e públicos. Quanto aos valores dos profissionais e empresas todos estão dentro do praticado no mercado.

Ante o exposto a Comissão Municipal de Incentivo à Cultura votou pela aprovação integral do projeto "Contrapontos (ANO II)".

Sendo o que tínhamos para o momento, agradecemos sua atenção e nos colocamos à disposição para mais esclarecimentos.

Cristina Nora Calcagnotto
Presidente da Comissão Municipal
de Incentivo à Cultura

Ilma. Sra.

Cristiane Ferronato
Empreendedora do projeto "Contrapontos (ANO II)"

ANEXO D – RELATOS: SAULO, TAMYRES, DEZ. 2017

Fonte: adaptado do original enviado por Saulo Monteiro Ferreira e Tamyres Alves em mensagem privada através de rede social. Dez. 2017.

SAULO MONTEIRO FERREIRA – 20 anos

Bom eu entrei no coral em um momento muito difícil da minha vida eu **tava** triste com coisas particulares e o coral era pra mim um refúgio onde eu **esquecia de** tudo e só vivia o estar ali sabe? eu melhorei muito como pessoa, eu era muito egoísta no ramo da música. Eu já cantava antes **mas** meu pensamento era pequeno, **não sabia apreciar a arte do outro**, e com o coral eu **virei humilde e passei a admirar o outro da forma que fosse e suas limitações, na área artística**. Nas apresentações do coro eu era inteiro ali eu era a pessoa mais feliz do mundo passando aquele recado, me emocionei em todas as apresentações do espetáculo era de arrepiar, e eu simplesmente abraçava aquele mundo ao meu redor, aquela energia que me tomava. Muito mais do que cantar certo, era olhar pra todos ali e ver que um pedacinho teu estava presente em cada coração e que se **tu não estivesse ali**, algo faltava, era uma família de irmãos que eu nunca tive. O coral me abriu várias portas no ramo artístico, conhecendo pessoas importantes do ramo seja de coreografia, técnica vocal dentro do próprio coro, e ainda as pessoas que te viam de fora te concedendo oportunidades na música, foi assim que consegui gravar minhas 3 músicas autorais durante o ano de 2017 um sonho realizado. E ainda falando do público de fora nada era melhor do que ver alguém te elogiando após o espetáculo, ou mesmo durante ele ver alguém emocionado com o canto de todos, ver como aquela energia ai de encontro a quem assistia e não apenas em quem cantava.

TAMYRES: (16 anos)

PAZ, não existe outra palavra capaz de definir o que a vivência no Coro do Moinho e o espetáculo CONTRAPONTO significaram em minha vida no ano de 2017. Em meio ao caos, aos problemas, tristezas e inúmeros conflitos, eu obtive PAZ. O esquecimento de todas as dores. **Nunca antes havia participado de algo tão significativo e maravilhoso, uma atmosfera de carinho, onde é impossível não se envolver e contaminar-se de amor. Algo tão envolvente que nos faz crer que somos capazes de mudar o mundo.** Mesmo em um grupo tão grande e distinto, com diversidades de faixa etária, credo e ideais, a maior lição aprendida e que levaremos pra vida, chama-se: Respeito.

ANEXO E – RELATO CAROLINE PICCOLI, DEZ. 2017

Fonte: adaptado do original enviado por Caroline Piccoli em e-mail privado. 24 jan. 2018.

Caxias do Sul, 18 de dezembro de 2017.

CORO JUVENIL DO MOINHO – UCS

Fiquei sabendo do COJMO por acaso. Indicaram para uma amiga, que me convidou para participar. Fomos despreziosas. Depois de passar pela triagem de naipe, e descobrir ser soprano, participei do primeiro encontro com mais de 30 jovens que desconhecia. Eu com 23 anos, ao lado de pessoas de 11 a 27 anos. Recebi uma partitura e veio o primeiro choque: como ler? Depois, os antigos cantores fizeram algumas músicas para os novos. Naquele momento eu estava ganha.

O mundo que o canto coral me apresentou foi um verdadeiro presente. Sempre consumi muita cultura, de diferentes expressões culturais, mas me tornar artista, convivendo com tantas pessoas diferentes das que costumava conviver, com tanto a me ensinar, transformou meu ano.

Começou pelo aprendizado musical. A busca por tentar entender o que aquelas cifras que me eram entregues significavam, fosse com ajuda do google, da regente ou dos colegas do coro. Depois, a busca por desenvolver minha afinidade musical, meu ouvido, permitir que outros apontassem o que eu poderia fazer diferente e melhor...

Veio o aprendizado cênico. O auto conhecimento do corpo e a consciência para o movimento em palco. O movimento COLETIVO em palco. Consciência do outro e do meu corpo com outro. O coro devia ser uma pessoa só. Devíamos estar em harmonia e nossa performance precisava conversar.

Passado o musico e cênico, precisávamos ter uma identidade. Maquiagem, figurino, cenário e peças gráficas nos foram apresentadas com o desafio de colocarmos nossa personalidade no que vamos vestir.

A montagem do espetáculo. Música pós música. Cena pós cena. Expressão pós expressão. Tudo para passar um mesmo recado. Tudo para entregar ao público o melhor de nós com um recado importante. Um recado que cada mês que passava se mostrava ainda mais importante.

Foram meses de dedicação, ou melhor, meses de doação. Não pensei que entrar para o coro exigiria tanto de mim. Abri mão de diversas coisas, pois desde que ouvi sobre o projeto 'Contrapontos' sabia que valeria a pena. Um espetáculo tão bem pensado, contando com tantos profissionais tão incríveis, conceituados Brasil afora, com um recado tão pungente e necessário para o momento atual e necessário, tornou impossível qualquer desligamento.

Ensaio após um dia todo de trabalho, oficinas durante feriados, workshops e mais ensaios traziam o cansaço misturado com a alegria e uma sensação de pertencimento que fica difícil descrever.

E durante todas essas etapas, o mais lindo aconteceu. Aqueles 36 jovens, juntamente com a regente e os músicos, viraram uma grande família. Um oásis em meio ao caos. Algumas horas de salvação em meio a todas as loucuras que o mundo colocava cada um na vida cotidiana.

Aprendemos a conviver, a cuidar um do outro, a rir e abraçar quando sabíamos que alguém estava prestes a desmoronar. Convivemos com 39 personalidades diferentes. Realidades diferentes. Formas de viver diferentes. E viramos um coletivo repleto de diferenças, porém mais repleto ainda de respeito, reciprocidade, afinação e amor.

Participar desse grupo não me tornou apenas artista, me tornou mais humana. Permitiu que eu me desafiasse e desenvolvesse qualidades em palco e na vida que eu desconhecia. Possibilitou que eu conhecesse pessoas incríveis, que provavelmente não conheceria em outra oportunidade. Quebrou vários dos meus paradigmas e surpreendeu. Trouxe mais empatia pro meu dia a dia. Trouxe cor, risos, lágrimas e amor. Me mostrou como podemos dar um recado, mostrar o que pensamos, sem machucar ou atacar. Possibilitou a sensação de saber o que é tocar o próximo e causar reflexão.

A arte nos apresenta uma plenitude que jamais havia sentido. Me tornar um ser cultural me educou de uma forma que ainda não tinha sido educada. O canto coral não deve parar e eu desejo que todas as pessoas possam ter essa mesma oportunidade e experiência que o COJMO me ofereceu. Fica a eterna gratidão e seguimos de mãos dadas rumo aos próximos desafios.

Caroline Piccoli, 24 anos.

ANEXO G – POSTAGENS DE SARA ALVES, MÃE DA CANTORA TAMYRES

Fonte: adaptado do original publicado em rede social de Sara Alves. Dez. 2017.

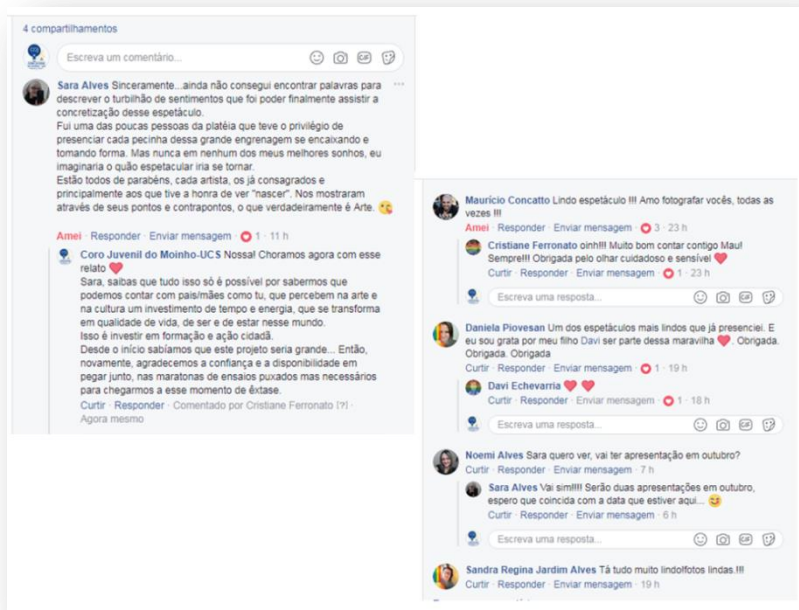
SARA ALVES (mãe da Tamyres):

Tentei por diversas vezes transcrever as sensações e sentimentos de ser uma "mãe CONTRAPONTO", percebi que é impossível, pois foi uma experiência única e transcendental.

Tive a oportunidade de ocupar a posição mais honrosa de todo o espetáculo e refletindo hoje, o comparo a uma gestação múltipla. Pois pude acompanhar de perto muitos "nascimentos". O nascimento dos figurinos, de cada repertório, das caracterizações, posicionamento de palco, coreografia, cenário e o mais emocionante de todos: o nascimento dos artistas. Parece que a cada etapa concluída, ia acendendo dentro de cada um deles uma luzinha fraca e que no momento da primeira apresentação explodiram em diversas grandes estrelas.


E é perceptível que o grande trabalho da Cristiane Ferronato e toda a equipe, foi capaz de transformar cada um de vocês não apenas em artistas, mas em seres humanos melhores. Meu desejo é de que possam atingir cada dia mais um número maior de jovens e famílias, levando pra dentro de cada lar o verdadeiro significado da arte. Transformando vidas, mentes e tornando esse mundo mais tolerante e empático.

O mais curioso de tudo, é que de março/2017, quando iniciaram as inscrições ao público à dezembro/2017, período da última apresentação, durou exatamente 9 meses, o tempo de uma gestação. E desde então, sigo maravilhada com o tamanho da gratidão que vocês foram capazes de gerar dentro de mim (e acredito que dentro de tantos outros). Sucesso Sempre!!!!



ANEXO H – POSTAGEM DE GLAUCIA HOLSTEIN, MÃE DA CANTORA LUIZA

Fonte: adaptado do original publicado em rede social de Glaucaia Holstein da Silva. Dez. 2017.



Glaucaia Holstein da Silva

21 h · 🌐

...

Somos individualidades perambulando pelo mundo em busca de respostas para nossas mais íntimas questões obscuras. Questões estas, que não ousamos fazer a nós próprios por medo. Medo de sermos observados e mau julgados. Criticados. Medo de que se raciocinarmos de maneiras diferentes das de costume, seremos excluídos, banidos do mundo que estamos acostumados a sobreviver. Sim. Sobrevivemos miseravelmente sobre este chão. Acompanhamos, imitamos a maioria sem nos darmos conta que para viver e evoluir plenamente devemos ter a humildade de nos despirmos de quaisquer preconceitos e julgamentos para com nós próprios em primeiro lugar e ser honestos sobre a nossa verdade interior. Questionar, uma, duas, três, quantas vezes forem necessárias. De diferentes formas. Até que encontremos nossas próprias respostas. Não digo nos conhecer por completo porque isto demanda tempo. Talvez quantas existências? Mas encontrar a própria essência de cada um. Somos seres únicos. Não há outro eu, nem outro tu perdido por aí. A arte entra em cena nos possibilitando facilitar tais questionamentos. Consegue penetrar na alma de maneira nenhuma outra igual e mais impactante. Nos toca, acarícia, chacoalha, desperta. Tudo é arte! Arte da medicina, do engenheiro, música, arquiteto, poeta, escritor, professor, publicitário, direito, ator, política, ciência, mãe, dona de casa, arte de observar a paisagem, da amizade, de não fazer "nada"... Cada qual com suas particularidades obviamente mas somos todos artistas naquilo que fazemos. Pensar, é arte! Todos com mesmos direitos e livres para expressar esta arte. Só que não! Não há o que tolerar! Que coisa é esta de tolerância com o outro! Há que respeitar, isso sim! Está ficando sufocante não conseguir ser "aceito" por não sermos "iguais" à grande maioria. Maioria? Acordem! Desconfiem! Se

Não há o que tolerar! Que coisa é esta de tolerância com o outro! Há que respeitar, isso sim! Está ficando sufocante não conseguir ser "aceito" por não sermos "iguais" à grande maioria. Maioria? Acordem! Desconfiem! Se perguntem! Tu queres mesmo fazer parte desta maioria que aí está e sempre esteve no comando? Cuidado: "o poder corrompe", se tu não descobrir a tempo a tua essência!

O Espetáculo, Contrapontos, do Coro Juvenil do Moinho - UCS é uma das janelas que se abrem à fazermos este exercício de reflexão. Músicas de essência que nos abrem os olhos, ampliam horizontes, cutucam a ferida e ensinam! Como é gratificante aprender com a arte, despertar pela arte! Este grupo de jovens, talvez já cientes de sua essência outros talvez ainda na sua busca, cumpre e muito bem com seu papel. Meu pai, de setenta e três anos parecia não estar muito atento durante a apresentação, quando ao final com seus olhos molhados, diz que "aquilo" lhe tocou a alma. E ainda disse que estava era concentrado na mensagem de cada canção. E digo mais, mensagens que transbordavam pelos olhares brilhantes de cada um, cada gesto, cada expressão, cada suspiro, cada nota, cada luz! Muita luz! Vocês mostraram que tanto amor e trabalho é recompensado por cada alma tocada!

A arte de pensar deve ser exaustivamente praticada! Dá trabalho? Sim. Mas o trabalho dignifica a vida!

Ou arregaçamos as mangas ou seremos esmagados pela maioria!

E que venham muitos momentos como este! Gratidão a todos!

Glaucaia Holstein da Silva

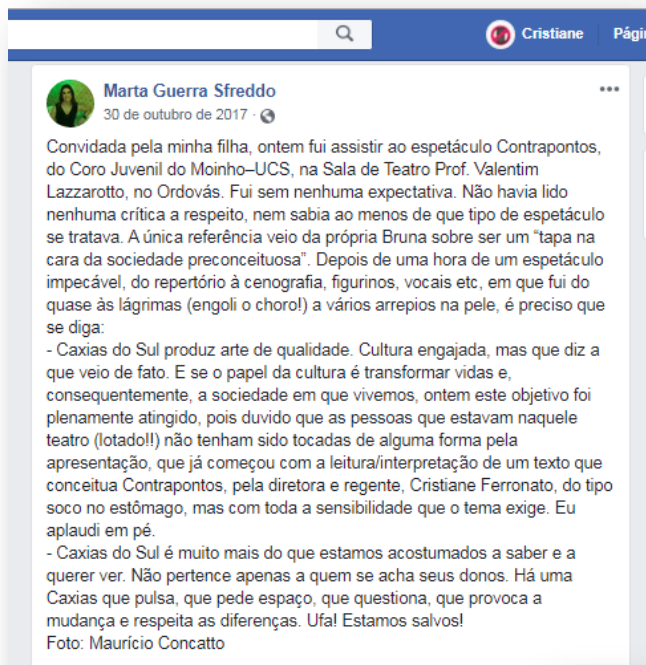
ANEXO I – POSTAGEM DE MARTA GUERRA SFREDDO E VOLNEI CANONICA (PLATEIA)

Fonte: adaptado de Facebook. Acesso em: 09 jan. 2020

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/marta.guerrasfreddo/posts/1717533751612566>>

Disponível em: <<https://www.facebook.com/volnei.canonica/posts/2031724586887919>>

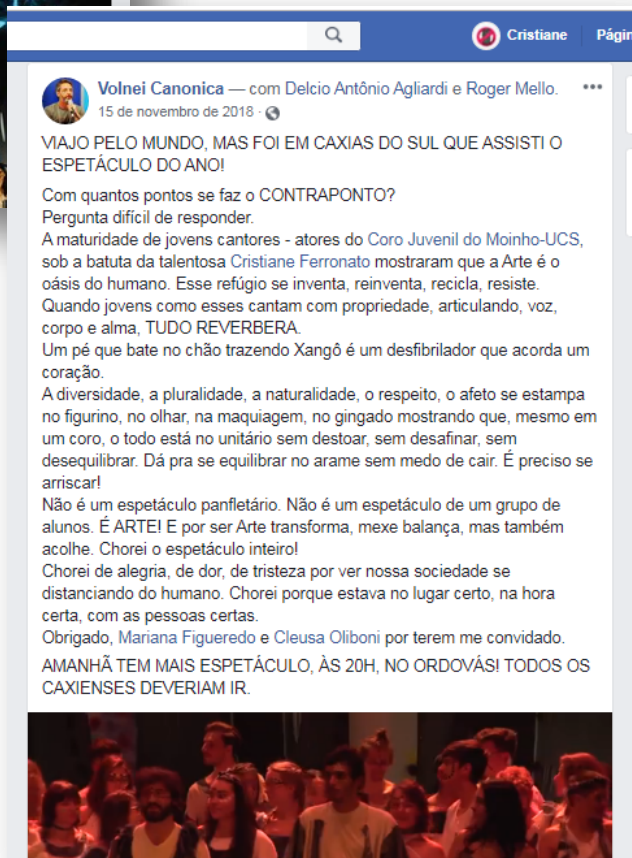


Marta Guerra Sfreddo
30 de outubro de 2017 · 🌐

Convidada pela minha filha, ontem fui assistir ao espetáculo Contrapontos, do Coro Juvenil do Moinho-UCS, na Sala de Teatro Prof. Valentim Lazzarotto, no Ordovás. Fui sem nenhuma expectativa. Não havia lido nenhuma crítica a respeito, nem sabia ao menos de que tipo de espetáculo se tratava. A única referência veio da própria Bruna sobre ser um "tapa na cara da sociedade preconceituosa". Depois de uma hora de um espetáculo impecável, do repertório à cenografia, figurinos, vocais etc, em que fui do quase às lágrimas (engoli o choro!) a vários arrepios na pele, é preciso que se diga:

- Caxias do Sul produz arte de qualidade. Cultura engajada, mas que diz a que veio de fato. E se o papel da cultura é transformar vidas e, conseqüentemente, a sociedade em que vivemos, ontem este objetivo foi plenamente atingido, pois duvido que as pessoas que estavam naquele teatro (lotado!!) não tenham sido tocadas de alguma forma pela apresentação, que já começou com a leitura/interpretação de um texto que conceitua Contrapontos, pela diretora e regente, Cristiane Ferronato, do tipo soco no estômago, mas com toda a sensibilidade que o tema exige. Eu aplaudi em pé.
- Caxias do Sul é muito mais do que estamos acostumados a saber e a querer ver. Não pertence apenas a quem se acha seus donos. Há uma Caxias que pulsa, que pede espaço, que questiona, que provoca a mudança e respeita as diferenças. Ufal Estamos salvos!


Foto: Maurício Concatto

Volnei Canonica — com Delcio Antônio Agliardi e Roger Mello.
15 de novembro de 2018 · 🌐

VIAJO PELO MUNDO, MAS FOI EM CAXIAS DO SUL QUE ASSISTI O ESPETÁCULO DO ANO!

Com quantos pontos se faz o CONTRAPONTO?
Pergunta difícil de responder.
A maturidade de jovens cantores - atores do Coro Juvenil do Moinho-UCS, sob a batuta da talentosa [Cristiane Ferronato](#) mostraram que a Arte é o oásis do humano. Esse refúgio se inventa, reinventa, recicla, resiste. Quando jovens como esses cantam com propriedade, articulando, voz, corpo e alma, TUDO REVERBERA.
Um pé que bate no chão trazendo Xangô é um desfibrilador que acorda um coração.
A diversidade, a pluralidade, a naturalidade, o respeito, o afeto se estampa no figurino, no olhar, na maquiagem, no gingado mostrando que, mesmo em um coro, o todo está no unitário sem destoar, sem desafinar, sem desequilibrar. Dá pra se equilibrar no arame sem medo de cair. É preciso se arriscar!
Não é um espetáculo panfletário. Não é um espetáculo de um grupo de alunos. É ARTE! E por ser Arte transforma, mexe balança, mas também acolhe. Chorei o espetáculo inteiro!
Chorei de alegria, de dor, de tristeza por ver nossa sociedade se distanciando do humano. Chorei porque estava no lugar certo, na hora certa, com as pessoas certas.
Obrigado, [Mariana Figueredo](#) e [Cleusa Oliboni](#) por terem me convidado.
AMANHÃ TEM MAIS ESPETÁCULO, ÀS 20H, NO ORDOVÁS! TODOS OS CAXIENSES DEVERIAM IR.



ANEXO J – TÓPICOS DE 1 A 9: SELEÇÃO COMPLETA DAS RESPOSTAS DOS CANTORES

Fonte: cantores do COJmo. Adaptação da autora, 2020.

TÓPICO 1: quem é o COJmo

- a) Gabriel: *É cardume, conjunto de indivíduos que se expandem pelas trocas artísticas pra ser gente melhor, ser humano melhor, cidadão melhor.*
- b) Carol: *é um oásis de amor. É um local seguro para sermos quem somos. O coletivo permite que as individualidades sejam exaltadas. É curioso como o cuidado com o outro é uma prioridade e onde todos se sentem confortáveis.*
- c) Miraci: *é um oásis pra mim. Somos muito plurais. Cada um de nós tem uma visão de mundo que é muito diferente por conta da idade, das vivências e experiências. Mas quando estamos imersos dentro do nosso pequeno mundo de músicas e cantorias, somos família, respeitamos as individualidades e particularidades de cada um.*
- d) Paulo: *Um grupo coral que através de uma linguagem artística conversa com o mundo, questionando padrões estabelecidos, vocalizando suas crenças através de seu repertório, vestimenta, atuação cênica e forma de agir e pensar.*
- e) Sofia: *um grupo de pessoas que acredita e sente algo além da superficialidade que se vê nas relações atuais. Quer tornar real e transformar esses sentimentos em algo que afete a si próprio, seu meio de convívio...*
- f) Alice: *um conforto... É carinho, afeto, troca, resiliência, empatia, arte inteligente, música, movimento... amor.*
- g) Guilherme: *é estar em família, compartilhando alegrias, tristezas, estar em harmonia ou até em confusão... É aconchegante estar no coro, é o local que dá combustível, me faz crer que o mundo pode ser melhor.*
- h) Deise: *Refúgio. Grupo de pessoas que amam estar perto uns dos outros.*
- i) Tamyres: *Nos deparamos com um círculo de jovens reunidos. Um LAR, onde aprendemos outras grandes lições pra vida: inclusão e respeito.*

TÓPICO 2: Contrapontos para e no COJmo.

- a) Gabi: *Mudou minha percepção sobre tudo, literalmente, virou meu mundo de cabeça pra baixo. Foi poderoso cantar “não recomendado” ao lado de dois colegas gays. Mudou a forma de ver o canto coral. Foi de “música de igreja” para “isso vai literalmente mudar a vida de todos que interagirem”.*
- b) Clara: *Contrapontos mostrou que cada um é maior do que nós víamos antes do espetáculo. E que podíamos fazer um trabalho grande como esse... de um jeito bonito e forte. O espetáculo não acontece só no palco, ele acontece dentro da gente, e isso fez todos nós mudarmos.*
- c) Deise: *Contrapontos é arte, porque arte faz pensar.*

- d) Carol: *Quando eu entrei no Coro desconhecia sua história e práticas anteriores. Fui de encontro ao desconhecido. Nos primeiros encontros, a sensação de **estranheza e desconforto** imperavam, uma vez que eu **nunca havia pego uma partitura** na mão com intuito de interpretá-la. Da mesma forma, meu envolvimento com prática coral antes do COJMO foi com um grupo de coro de igreja, onde a **afinação não era exigida** no mesmo nível de exigência que notei **logo de cara que o coro exigia**. Logo depois do primeiro ensaio, já busquei referências e vídeos do coro e amei o que encontrei, decidindo encarar o desafio. Quando a Cris nos falou sobre o Contrapontos, eu **não imaginava que ele tomaria as proporções que tomou, nem a importância que traria consigo**. Até por que, naquele início de 2017, não imaginava que nosso **cenário político | econômico | social** ficaria como ficou. Conforme os ensaios, cenários e afinações iam acontecendo, logo percebi que esse espetáculo era algo muito **maior do que previa**. Percebi que com ele, vinha um **amadurecimento artístico e humano** muito grande. **O Contrapontos se tornou nossa resistência. Nossa forma de ir à luta**. O grupo, que no início **era bem dividido, se fundiu de uma forma irreversível**. Depois de 2017, quem entrou no Coro encontrou **um grupo que transpassa todas as características de coletivo**. O Contrapontos **nos transformou em cidadãos críticos, conscientes e numa família**. **Um é apoio do outro. Um é aconchego pro outro**. E o Contrapontos **é nossa voz**. O COJMO, com certeza, atingiu um **novo patamar** depois dessa montagem e todas experiências proporcionadas por ela.*
- e) Luiza: ***Mudou minha perspectiva sobre coros em geral**. Eu sempre pensei em coros como algo **muito rígido**, as apresentações com **partitura**, enfim, **os coros clássicos**; ou como algo relacionado à **religião**. O COJMO é um grupo **totalmente diferente, tem sim sua rigidez**, que é algo **necessário para que um espetáculo do porte** do Contrapontos, mas tem sua **liberdade de expressão**, tanto nas músicas quanto nas cenas.*
- f) Miraci: ***estava super insegura por que achava todos os cantores ótimos**. E eu **não sabia cantar nada**. Mas quando começamos a fazer o espetáculo, a montar ele e eu **percebi o nível de trabalho conceitual** que estávamos fazendo eu acho que **superou todas as minhas expectativas***
- g) Paulo: ***uma porta pra conhecer o mundo do canto coral de uma forma que eu nunca havia imaginado que existisse**. Em relação a minha visão do coro do Moinho em si, **foi incrível ver que jovens pudessem levantar estes estandartes e cantar política de forma artística**.*
- h) Simone: *o espetáculo mostrou que ali **não era mais um coro que cantava um repertório “bonitinho”**. Aquele grupo de pessoas estava ali para dizer alguma coisa.*
- i) Alice: *Apesar do nome do coro ter “juvenil” no meio, o trabalho que elaboramos foi de **GIGANTES! Todo mundo cresceu ali, amadureceu nesse processo**, pois era **importante entender o que estávamos cantando e para que isso que acontecesse a gente precisava crescer**, nos colocar num patamar onde “sim, nós vamos dar um recado para sociedade agora, **precisamos nos impor, ser grandes para que todos possam nos enxergar**”. **Incrível ver como cada pessoa que passou pelo Contrapontos mudou sua percepção de ver o mundo**.*
- j) João: ***mudou a ponto de entender o meu espaço como ser humano para com outras culturas, e o serviço que o canto coral pode propor pra sociedade**.*

- k) Tamyres: *Todo aprendizado [...] expandiu para nossas vidas. E trouxe às nossas mentes e percepção que através da arte é possível quebrar padrões, preconceitos, clarear ideias e principalmente tocar o íntimo de alguém.*

TÓPICO 3: Contrapontos, em uma frase.

- a) Carol: *O Contrapontos é nossa voz no caos, coletivo que abraça e traz com ele a esperança de que a tempestade vai passar e logo virá o arco-íris.*
- b) Luiza: *É um espetáculo que traz à tona assuntos que muitas pessoas consideram polêmicos, ainda que não sejam; e carrega uma mensagem muito importante para a sociedade de hoje em dia, que é carregada de divisões e preconceitos.*
- c) Miraci: *me fez entender muitas questões através da arte, me mostrando que o mundo pode mais e que só não podemos é perder a esperança nas pessoas.*
- d) Paulo: *introduz discussões que precisam ser o tempo todo feitas. o espetáculo reafirma a arte como meio de reflexão, crítica e ambiente de ação.*
- e) Simone: *O Contrapontos é a representação da variedade de interesses e identidades pessoais, mostrando para a sociedade essas diferenças em forma de música, focando em como essa diversidade pode estar conectada em harmonia, buscando um universo com maior reconhecimento e respeito.*
- f) Tayná: *O Contrapontos mudou e muda vidas e percepções, ele não pode mudar o mundo, mas com certeza mudou a minha vida, e acredito que a de muitas outras pessoas que participaram ou assistiram esse espetáculo maravilhoso.*
- g) Guilherme: *emana esperança de que os tempos difíceis vão passar.*
- h) Sofia: *Se faz importante por tocar e trazer a tona sentimentos essenciais para uma vida levada com princípios básicos e essenciais como amor, empatia, compaixão e respeito.*
- i) Brenda: *É um espetáculo capaz de mudar as mentes falando com os corações através dos olhos e ouvidos.*
- j) Tamyres: *Conscientizar a juventude atual sobre as problemáticas sociais e em paralelo agregar à diversidade, e expandir esse aprendizado através do canto e da expressão corporal.*

TÓPICO 4: influência do Contrapontos

- a) Gabriel: *Transformações visíveis, que me refizeram como pessoa. A maneira como ele [Ricardo] falava de si, sobre sua relação com o mundo e com as pessoas, me tirou de uma caixa que eu estava preso faziam anos. Cresci achando que era a menor das pessoas, a que menos sabia e que sempre tinha que ficar quieta. O Ricardo, o COjmo e o Contrapontos me ajudaram a descobrir como eu tenho uma voz que pode ser ouvida, que posso tocar os outros com essa voz..*
- b) Clara: *passei a ser mais cautelosa com diversos assuntos, soube argumentar melhor sobre meus direitos. Me levantou para olhar minha própria vida de um ângulo diferente, pra eu enxergar o quão livre eu sou, e como posso me libertar de coisas que não me pertencem, que não me fazem bem. É algo*

- que só sinto naquele específico ambiente, com aquelas específicas pessoas. Olhares que encontrei qdo cantava me faziam querer cantar mais ainda, soltar mais... a gente acabava dependendo um do outro de uma forma saudável e bonita, quase inexplicável.
- c) Carol: ele [o coro] me permite viver **experiências múltiplas**, que em outra situação não viveria. De cara, paradigmas caíram por terra. Eu pensava “**como** vai dar certo um grupo com quase 40 adolescentes?”, “**eu nunca** vou conseguir cantar como eles”, “fazer meu próprio figurino? **Eu não costuro**”, “**como** assim cenas de forma cênica?”... **As inseguranças eram sobrepostas às possibilidades que estavam sendo apresentadas como realidade.** [...] provei pra mim mesma que era possível, que era capaz. Tudo era concreto, com nossa dedicação e empenho. **Isso se expandiu pra vida**, para as possibilidades que surgiam na vida profissional e pessoal. Eu já tinha experiências com coletivos [...] mas nenhuma deles me trouxe tanto pra perto de mim enquanto ser, indivíduo e coletivo. **É uma experiência tão única que só quem vive tem essa dimensão.** E naquela época eu também não imaginava como o Contrapontos seria uma forma de salvação **em meio a realidade** que chegou e **assolou** meu mundo. Eu que sempre acreditei no amor como forma de viver, me deparei com uma **sociedade retrocedendo ao ódio, ao caos.** Sem querer, a Cris nos deu **uma ‘arma’ pra lutar, resistir e ter uma fuga da realidade nos nossos momentos de encontro.** Foi um alento.
- d) Deise: fez com que eu **olhasse pra arte de forma diferente.** Todas as pessoas deveriam ter alguma experiência com trabalho coletivo que envolva arte. **Quando estamos diretamente envolvidos** nela a **nossa percepção muda, os nossos sentidos são aguçados.** Tb me deu coragem... de subir no palco, de executar o que ensaiei, de divulgar para os outros porque acreditava que traria coisas positivas pra quem fosse assistir...
- e) Miraci: **foi um marco na história da minha vida... primeira experiência com música e palco que eu tive.** As músicas e as experiências me fizeram **refletir sobre empoderamento feminino, sobre lgbtfobia, sobre as diversas religiões e culturas do nosso Brasil e do mundo.** Foi muito importante, como uma estudante na época, poder fazer parte dessa proposta por que modificou toda uma forma de pensamento que eu tinha em relação a várias coisas e influenciou na minha sede por pesquisar outras tantas coisas. Mas o que mais mudou em mim... conseguir confiar em pessoas. O canto coral, em especial esse espetáculo fez eu visitar partes de mim ... Eu dependia muito mais de mim do que dos outros, e **dentro de um grupo tu não é ninguém sozinho, tu precisa se outras pessoas, tu precisa confiar nelas por que vocês juntas são uma só. E pra mim isso foi muito importante, me mudou totalmente.**
- f) Paulo: **convida a reflexões.** Cantar Fatou Yo é, primeiro, **contar** as pessoas “ei, essa música senegalesa não está aqui a toa! Convida a pensar no aumento de imigrantes na cidade... desses imigrantes... me faz pensar “**por que nós como sociedade temos tanto preconceito com a chegada dessas pessoas aqui? Por que não as recebemos de braços abertos?**” **Compreender o papel político do espetáculo é uma plataforma pra podermos espelhar isso no cotidiano e sermos luta e resistência de forma não-violenta, mas em nenhum momento submissa ou vacilante.**
- g) Simone: **me fez acreditar em coisas que eu não acreditava mais.** Percebi que as pessoas ainda se preocupavam umas com as outras. Me dei conta de que ainda é necessário defender certas causas, mesmo num mundo com tanta informação. **Ainda me lembro do olhar perturbado de algumas pessoas**

- na plateia quando cantamos “Não recomendados”. Depois daquele dia, me preocupei muito mais com a forma com que eu estava contribuindo para um mundo melhor. Decidi que lutaria pelo que acredito através da arte.*
- h) *Tayná: Antes do Contrapontos eu não sentia necessidade em lutar por causas políticas ou sociais, não me interessava em aprender sobre o mundo por trás de cada injustiça e problemas do mundo, que eu percebia ao meu redor. Aprendi através de um sistema familiar estrutural a não questionar certas “verdades”, e quando me reconheci explicando aos amigos e familiares a importância e a representatividade que este espetáculo tem, comecei a mudar essa consciência e passei a tomar partido sobre todos os assuntos que me inquietavam.*
- i) *Emerson: O Contrapontos me fez notar que hoje em dia ainda existe desigualdade social com afrodescendentes, homossexuais e com qualquer minoria social, que não se encaixe nos padrões sociais que vemos desde pequenos. Honestamente, nunca vi problema algum nessas pessoas, o contrapontos me fez expressar algo que sempre senti, que precisamos respeitar sem excluir essas pessoas em qualquer campo da sociedade. Essa experiência com a música é algo que além de me fazer refletir, me causou uma sensação de libertação, desse medo de me expressar sem ser “apedrejado”...*
- j) *Alice: ... tinha muitos ensaios, pois nunca tínhamos feito algo tão grandioso... eu ficava muito feliz e animada com essa novidade que mexia com a gente não só musicalmente mas também emocionalmente. Lembro quando a Cris entregou para nós o repertório e eu me emocionei na hora, é como se tudo que eu quisesse colocar para fora estivesse ali escrito em partituras as quais nós íamos interpretar.*
- k) *Guilherme: Eu sempre acreditei no amor. Porém, percebi que eu não [...] sabia amar todo mundo. Eu não tinha amor ao próximo, pelo homossexual, tinha comportamentos machistas... Então pensei: “como estou disposto a acreditar no amor se eu não sou capaz de amar todo mundo?” Meus olhos se abriram e eu estava no meio da construção do espetáculo, com as músicas contendo essa mensagem forte e principalmente com as pessoas querendo passar esta mensagem. Ver o modo como a esperança nos cantores, de tocar e mudar o próximo com as músicas e críticas, trabalhava, me afetou, fez meu caminho mudar, lembro de como rapidamente minha mente mudou, como a luta de cada um se tornou também a minha luta. Lembro de estarmos em roda após o primeiro espetáculo. Ouvir atentamente a cada cantor contando suas experiências e de como o espetáculo mudou seus familiares, que continham pensamentos preconceituosos, me deixou pasmo, pois eu me identifiquei com cada familiar que sentiu a grandeza do espetáculo, de como eu também mudei por causa dele. Agradei às pessoas que estavam no coro, pois por elas eu pude começar a acreditar realmente no amor, por elas eu entendi a amar as diferenças e evoluir como pessoa. O amor finalmente havia feito sentido na minha cabeça, ele me mudou, o espetáculo me mudou, cada cantor me mudou, todos fizeram eu ter esperança, pela primeira vez. Contrapontos mudou minha percepção de vida, ajustou minhas crenças e fez e faz eu lutar pelo que é justo.*
- l) *Sofia: exala e ensina sobre sentimentos e experiências de vida. Ensinou a ver o mundo com olhos mais amorosos, empáticos, revolucionários e solidários. Contrapontos, em sua composição como um todo - desde o repertório aos cantores e pessoas que fazem parte de todo o processo - fez sempre questionar, a cada apresentação, o que é ser humano, o que é o amor, o que é o olhar [...] É um nível extremo e*

intenso de conexões. Mudou meu modo de ver, sentir e expressar muitas coisas. Ensinou sobre julgar menos, ouvir e amar mais. Sentir mais. Por acreditar e confiar no Coro Juvenil do Moinho e no espetáculo. É sobre readequar opiniões por sentir e finalmente perceber que elas existem dentro de mim e que tem posicionamento. Me fez reafirmar sentimentos sobre ser mulher, amante do mundo, andarilha e com caminhos a traçar um atrás do outro, com esperança por saber da existência de grupos como esse.

- m) João: *Depois de entender a presença que tinha em coletivo e o quanto aquilo me fez bem, os ensaios me tornaram mais produtivo e ativo no dia a dia... Lembro de falar inúmeras vezes o quanto o coro era uma “bateria” em que eu recarregava as energias todas as semanas. Além de algo energético, percebi um conhecimento melhor de mim e de meu corpo devido à prática coral.*
- n) Tamyres: [O Contrapontos e o COjmo] *Influenciou e influencia até hoje. Mesmo muito jovens (tínhamos participantes bem novinhos), precisamos adquirir um senso de responsabilidade e compromisso, porque fazíamos parte de uma brincadeira séria.*

TÓPICO 5: repertório.

- a) Clara: *assuntos importantes: resistência, mostrar quem somos, que podemos ser diferentes e isso é lindo. Há luta, juventude, amor, efemeridade do tempo e da vida. E isso é que emociona.*
- b) Carol: *Ele se encaixou de forma tão perfeita (infelizmente) com a situação que nossa sociedade veio a se encontrar, que parece realmente algo cósmico. Ele é realmente **um contraponto daqueles que resistem e querem lutar, com amor e esperança.** O encaixe das músicas e a conversa dele conosco, enquanto grupo, com figurino, parte cênica, cenário, maquiagem, **tudo se afina.***
- c) Miraci: ***muito importante para o momento social e político em que vivemos.***
- d) Paulo: ***bonito do ponto de vista estético e contundente do ponto de vista de discurso.***
- e) Simone: *Incrível, Uma forma de dizer o que era preciso de uma forma delicada. Um “tapa na cara” carinhoso.*
- f) Tainá: *Uma forma de exteriorizar ao mundo a opinião que passei a defender, e **fazer dessa opinião uma causa pela qual lutar diariamente.***
- g) Alice: ***um tapa carinhoso. Como se nós fossemos porta voz de tudo que estava (está) acontecendo e era necessário dizer o OBVIO, então o fizemos com arte, com música, com delicadeza, com responsabilidade e com muita qualidade.***
- h) Guilherme: *refinado. As músicas se encaixam, as escolhas foram pontuais e os arranjos sensacionais.*
- i) Sofia: *É a dose exata das contradições e contrapontos que formam esse doce amargo que é ouvir e cantar todas as músicas.*
- j) Brenda: *considero uma escolha semanticamente robusta, honesta, acessível e, ao mesmo tempo, afetuosa e alegre.... se a mensagem não chega através da palavra, ela é entregue pela melodia, pela composição, pelo arranjo, pelo intérprete ou um dos outros elementos musicais cuidadosamente escolhidos e alinhados com a proposta do espetáculo.*

- k) Tamyres: *Uma maneira artística de dar voz ao que não tem voz. Fazendo do palco uma janela contra o preconceito, onde até o ser mais preconceituoso da plateia não tem o poder para fechá-la e se surpreende ao encará-la.*

TÓPICO 6: consciência de corporal e de si.

- a) Gabi: *Foi o que mais me mudou. Nunca soube o que era consciência de si até o COJmo, mas o trabalho artístico de se conhecer para poder tocar o próximo abriu muitas portas não só no cantar, mas em todos os aspectos da minha vida.*
- b) Clara: *Ele trouxe tudo que precisávamos passar: **autoconhecimento**, amor, toque. Saíamos das oficinas transbordando de amor... às vezes era tanta emoção que a gente chorava juntos.*
- c) Carol: *Aqui, eu vejo o momento onde tudo virou o que é. Nossas oficinas de consciência e orientação corporal foram o divisor de águas pro grupo virar um só. Foi o que nos afinou. Foi o que nos tornou próximos. Foi como despir o corpo e nos abraçarmos de almas nuas. Fico emocionada só de lembrar da intensidade daqueles dias e como nos fez bem.*
- d) Miraci: *Como estudante de música nunca tinha passado pela minha cabeça que a consciência corporal de mim e do outro em seu espaço seria tão importante que iria refletir em outras áreas de minha atuação. E que me modificaram tanto nessa perspectiva também emocional no palco, pois a partir de toda essa consciência eu consigo transformar cada apresentação em única, e me liberto quando me encontro no palco.*
- e) Paulo: *encontro consigo mesmo, ativando uma ferramenta (nosso próprio corpo) que por vezes exploramos mal.*
- f) Simone: *importante para a conexão do grupo, que passou a se olhar mais nos olhos, a se tocar sem medo, a perceber o outro como alguém igual.*
- g) Tayná: *foi de suma importância para tornar o Contrapontos o que é. Esses ensaios permitiram aos cantores criarem confiança uns nos outros e a afinarem o coletivo de intenções que cada música pede.*
- h) Alice: *foi quando eu percebi que podemos fazer música e som com toda e qualquer parte do nosso corpo de forma consciente. [...] Um corpo presente e consciente de si pode ir muito longe.*
- i) Sofia: *Essencial para o descobrimento do potencial de cada um quanto ao corpo e sensações que conhecê-lo pode trazer. É aprender e saber cuidar e usar da casa que carrego comigo e que me torna quem sou em muitos aspectos. Libertador.*
- j) Brenda: *indispensável para criar consciência da presença e da energia necessárias no palco e para comunicar cada uma das canções, além de fortalecer a conexão e o relacionamento entre os cantores. O Ricardo fez uma diferença muito grande para o sentimento de unidade do grupo e para a entrega esperada no espetáculo.*

TÓPICO 7: figurinos

- a) Gabi: *Engenhoso. Deu liberdade de me expressar e colocar um pouco de mim dentro do figurino. O processo criativo, de poder escolher como eu ia me apresentar, acho que foi uma grande parte no empoderamento dos cantores...*
- b) Clara: *no processo de montar um espetáculo autêntico foi importante que criássemos nosso próprio figurino, tendo referências incríveis. O tempo inteiro em que estávamos compondo algo para o Contrapontos, acabávamos por aprender alguma coisa nova, descobrir novos talentos.*
- c) Carol: *Acredito que nossos figurinos são a cereja do bolo do nosso coletivo individual. Ao mesmo tempo que tudo se encaixa como um grande cardume, mostra a personalidade de cada um como ser. O conceito trazido pelos profissionais envolvidos e a forma que tivemos liberdade de criar e fazer, nos deixou muito mais próximos do processo. Tornou a integração de tudo muito mais fluída e sincera. Foi uma autonomia guiada.*
- d) Miraci: *Pra falar bem a verdade eu tava com bastante medo dos figurinos. [Mas] foi tão natural... todo mundo entendeu a ideia começou a se ajudar então eu não tive muitos problemas por que tinha um monte de gente agindo coletivamente. A gente tava lá por uma razão, queríamos dar o nosso melhor, queríamos que saísse tudo lindo e conseguimos por que ninguém se abandonou.*
- e) Paulo: *Uma maneira de traduzirmos em nossas roupas um pouco de nossas crenças.*
- f) Simone: *Poder colocar um pouco de si, continuando em harmonia com os outros.*
- g) Tayná: *O conceito do figurino foi algo que demorei a compreender como parte do movimento de significâncias que é o Contrapontos. E para mim os dias de confecção foram bastante difíceis ... mas o próprio processo me ajudou muito, aos poucos a ideia foi se tornando mais divertida e o trabalho com o coletivo tornou tudo uma experiência incrível. A satisfação de finalizar aquela criação e sentir a identidade e o esforço refletidos em cada pedacinho daquela roupa que me representava foi inacreditável.*
- h) Alice: *compramos a ideia desde o início e fazer parte da elaboração foi algo esplêndido, pois eu pude fazer meu figurino da forma que eu queria e era algo autoral, ninguém tem igual. Nós estávamos presentes em TUDO, isso foi fantástico.*
- i) João: *foi, talvez uma das tarefas mais complicadas de todo o processo do projeto pois trabalhar na área da moda é diferente. Com a ajuda da Júlia, tive ideias onde pude colocar minhas expressões e vivências no figurino, e nisso saiu a confecção de um figurino que tenho muito apego por ele.*
- j) Brenda: *representa atenciosamente uma ideia ao mesmo tempo que respeita a individualidade de cada cantor e músico e os torna parte do desenvolvimento dessas peças. Lembro de todos os cantores fascinados com as referências e inspirados a fazer o melhor possível – não só pela aparência, mas pelo significado da proposta.*

TÓPICO 8: consciência vocal

- a) Gabi: *Entrei sem conhecimento vocal. Cheguei em alturas que não sabia que chegava. Poder ter uma voz e cantar me abriu pra ter minha própria voz, minha própria opinião. Parece que a Cris e a Lúcia me deram uma medalha de honra e me disseram: “Aqui, agora você pode falar também, e o mundo vai te ouvir”.*
- b) Carol: *Quando entrei, eu mal sabia o que era classificação vocal. Minha musicalidade era mínima. Eu não tinha preocupação com a forma de colocar minha voz. Não tinha consciência física do apoio vocal [...] Me auxiliaram não só como cantora, mas como pessoa que utiliza a voz constantemente. Hoje prezo pela minha saúde vocal, antes era algo que nem percebia como necessário.*
- c) Miraci: *eu morria de medo de cantar, sempre ouvi das pessoas que eu era desafinada, que minha voz era feia. Mas quando conheci a Lúcia e fiz as oficinas consegui entender melhor a minha voz e minha vida mudou demais. Descobri que som tinha minha voz, e como ela podia soar bonito e em conjunto com um monte de outras vozes. Todos os processos se relacionaram perfeitamente entre si, corpo e voz. Queria aprender a cantar quando entrei no coro e aprendi sobre mim mesma nesse processo.*
- d) Alice: *difícil, porém MUITO satisfatório. É louco quando descobrimos com consciência e eficiência aonde a nossa voz pode chegar. Processo de evolução e descoberta.*
- e) João: *Ter as pessoas que tivemos ao longo do processo e entender como funciona minha voz foi um dos melhores momentos do ano em que entrei no coro (2018). Perceber as vibrações, o que me ajuda, o que me faz mal, como o meu som é projetado, como manter uma saúde vocal fora do coro, como ter consciência vocal em diferentes ambientes.*
- f) Guilherme: *a equipe é essencial. O conhecimento e táticas de ensino são de uma exatidão de outro mundo. Ela [Lúcia] deu outra identidade vocal ao grupo, e também fortaleceu afinações, deixando o coro mais seguro.*
- g) Tamyres: *Lúcia Passos tem a capacidade de externar a voz mais profunda do nosso interior.*

TÓPICO 9: processos de ensaio.

- a) Gabi: *Ajuda a achar nossas vozes em bando, não só cantar, mas ter nosso lugar pra falar. Carinho pelo trabalho, músicas nascem de forma orgânica e fluída. Sinto que posso entrar em um universo diferente cada vez que canto... A Cris tem uma insistência correta em entender não só ritmos e melodias, mas a origem, história e significação de cada música.*
- b) Clara: *cansativos, mas necessários. Felicidade da semana. Grupo com sintonia, facilmente conduzido a aprender... regente que persiste em deixar o trabalho afinadíssimo.*
- c) Carol: *O COJMO não seria o que é sem essa condução. Ao mesmo tempo que a exigência é muito grande, o espaço para diálogo e o cuidado sempre foram presentes. É muito generoso, inclusive, a permissividade que era concedida aos profissionais convidados em co-criar de forma coletiva. Acredito que a amorosidade e ligação do coro é espelho do exemplo que temos.*

- d) Luiza: *ensaios muito bem coordenados pela regente e pelos profissionais convidados. Outro fator para que o resultado final tenha saído tão bom, foi a disposição e dedicação dos próprios cantores com o espetáculo.*
- e) Miraci: *principalmente no primeiro ano foram muito intensos, mas em alguns momentos essa intensidade chegava a ser boa. Por que a gente vivia um ensaio em três horas e saía com um aprendizado que em um semestre eu não saía da faculdade. processos eram inteiros, nos entregamos aquilo com a alma, entendendo todo o significado e a importância desse espetáculo e de como deveríamos falar nos palcos por pessoas que não poderiam falar.*
- f) Paulo: *Momentos para nos conectarmos com o outro a fim de refinar a técnica e estabelecer conexões emocionais tão essenciais a este trabalho. Além disso, quando estou em contato com profissionais convidados, é gratificante o sentimento de estar trabalhando com os melhores.*
- g) Tayná: *A Cris como sempre é brilhante em sua condução nos processos grupais, seja como professora ou regente a admiro imensamente por isso. O cuidado, a compreensão e o esforço sem medidas com,e para o grupo foram fundamentais para o nascimento desse trabalho .*
- h) Alice: *foi uma rotina intensa de muitos ensaios, muita dedicação mútua e coletiva. Quando definimos todos os braços que ajudariam esse projeto a crescer eu lembro de ter pensado: “Caramba! Olha o tanto de gente f*da que está envolvida nisso!” A forma como tudo fluiu e se encaixou parece que estava escrito para ser daquela forma.*
- i) Guilherme: *os ensaios foram puxados e produtivos, pelo fato de o espetáculo exigir. Não é qualquer trabalho que se possa fazer bem sem esforço. Contrapontos exigiu estudo individual e coletivo, fez com que os naipes se unissem mais e em um todo o grupo tb se fortaleceu. Grande dedicação da Cris...*
- j) Sofia: *Potenciamento do meu esforço e consciência de que ele é maior e mais bonito em conjunto.*
- k) Tamyres: *Os ensaios não se limitavam ao abrir de nossas bocas e “soltar” de nossas vozes. Era uma esfera de cumplicidade e aprendizado. Onde não apenas o jovem participante estava inserido, mas todo familiar que também o quisesse. [...] Foi tudo tão bem coordenado e elaborado que a sensação é que não tinha profissional convidado, que tudo fazia parte naturalmente de um grande todo. E que todos eram necessários para que obtivéssemos êxito.*

ANEXO K – QUESTIONÁRIOS ORIGINAIS NA ÍNTEGRA: EXEMPLOS

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL
ORIENTADORA: D^{ra} ELIANA GASPARINI XERRI
PESQUISADORA: CRISTIANE FERRONATO

Nome: Tamyres Alves de Oliveira

Local e data de Nascimento: Santo André/SP – 29/09/2001

Escolaridade: Ensino Superior em curso

Nome da Escola/Instituição em que estuda ou estudou: UEM – Universidade Estadual de Maringá/PR

Série: 2º semestre

Curso: Bacharel em Regência (com extensão em canto)

Profissão:

Local de trabalho:

Que idade você tinha quando cantou Contrapontos pela primeira vez? 16 anos

De qual ou de quais edições do espetáculo Contrapontos você participou?

(x) 2017 () 2018 () 2019

Da forma mais espontânea e autônoma possível, responda:

1. Como você descreveria o Coro Juvenil do Moinho/UCS?

Ainda hoje consigo lembrar o primeiro contato que tive com o coro. Tinha recebido uma dose do prazer que é o canto coral com o regente Federico Trindade, no colégio em que estudava. Por ter que mudar de instituição, fiquei impedida de participar. Me senti mutilada. Foi quando fomos questionados se conhecíamos o "Coro da Cris". Recebemos um encarte de jornal com informações sobre as audições para o Coro Juvenil do Moinho, com a regência de Cristiane Ferronato. Ao entrar no local, nos deparamos com um círculo de jovens reunidos, que a certa altura como aquecimento e boas vindas, começaram a cantar "Tuinha/Pele de coro". A sensação naquele momento foi como se eu tivesse caminhado durante dias em um sol escaldante e de repente chegasse em casa. Sendo assim, a melhor palavra para descrever o COJMO é: LAR, o lar de todas as almas artísticas, que depois de uma olhada mais minuciosa aprendemos outras grandes lições para a vida: inclusão e respeito.

Tamyres Alves

2. Sua participação no Coro Juvenil do Moínho/UCS, em especial no espetáculo *Contrapontos*, influenciou no seu cotidiano e nas suas relações com o mundo? Exemplifique revisitando suas memórias dos processos, experiências e sensações e relatando, brevemente, situações durante suas vivências individuais e/ou coletivas, que fundamentem sua resposta.

Influenciou e influencia até hoje. Primeiro porque mesmo muito jovens (tínhamos participantes bem novinhos), precisamos adquirir um senso de responsabilidade e compromisso. Porque fazíamos parte de uma brincadeira séria, todos aqueles esforços resultariam em um grande espetáculo. E todo esse processo abriu um leque cultural tão grande, tanto para mim quanto para meus familiares. Fazendo com que o apoio deles com relação a minha decisão acadêmica aumentasse gradualmente.

Já a influencia nos dias de hoje, dá-se ao fato de que na graduação fazemos monitoria de dois coros comunitários, e um deles é juvenil. Poder transmitir hoje o aprendizado da época, para outras crianças e mostrar o poder de transformação que a música tem, é o mais gratificante.

3. Ainda em relação ao espetáculo *Contrapontos*, como você descreveria, a partir da sua perspectiva:

a) **O repertório;** Espetacular e certo. Um manifesto sucinto e necessário para os dias atuais. Uma maneira artística de dar voz ao que não tem voz. Fazendo do palco uma janela contra o preconceito, onde até o ser mais preconceituoso da platéia não tem o poder pra fechá-la e se surpreende ao encará-la.

b) **O trabalho de orientação de consciência corporal e de si;** Extremamente necessário e que deveríamos levar para a vida. Nos proporcionou percepções, sensações e principalmente aceitação, consigo mesmo e também com o outro. Era uma maneira de acalmar a mente cheia e conflituosa de nós jovens.

c) **O conceito e o processo de elaboração dos figurinos;** Conceito moderno e consciente, pois reutilizamos e reformamos peças que já eram nossas. O processo de elaboração foi um desafio à parte, pois alguns se quer já haviam colocado uma linha na agulha. A maior prova de que a idealização e a elaboração foram um sucesso, pode ser visto no palco.

Tamyres Alves

d) **As oficinas de consciência vocal;** Simplesmente incrível. Lúcia Passos tem a capacidade de externar a voz mais profunda do nosso interior. Momento em que a timidez se cala e corpo e voz começam a se expressar coletivamente.

e) **Os processos de ensaio e a condução do trabalho em individual e em grupo, bem como a coordenação do elenco (de cantores e profissionais convidados).**

No momento em que estamos vivenciando somos tomados por inúmeras emoções. Provavelmente só depois de ter passado e principalmente olhando hoje de longe, é que fica claro o presente que foi participar desse projeto. Os ensaios não se limitavam ao abrir de nossas bocas e “soltar” de nossas vozes. Era uma esfera de cumplicidade e aprendizado.

Onde não apenas o jovem participante estava inserido, mas todo familiar que também o quisesse. Houve interação entre pais, que antes mesmo do espetáculo pronto, através da sala ao lado, tiveram a honra de ouvi-lo tomando forma.

Foi tudo tão bem coordenado e elaborado que a sensação é que não tinha profissional convidado, que tudo fazia parte naturalmente de um grande todo. E que todos eram necessários para que obtivéssemos êxito.

4. O espetáculo Contrapontos mudou sua percepção sobre o Coro Juvenil do Moinho/UCS? Por quê?

Com certeza. A percepção inicial (primeiro impacto) ao entrar em um grupo já formado foi de que os componentes já eram muito experientes e de que talvez ali não nos identificaríamos. Porém, a acolhida contrariou essa primeira impressão. E em seguida com o início das preparações para o Contrapontos e conforme iam passando por cada etapa, os laços de convivência foram se estreitando. E todo o aprendizado no decorrer desse processo não limitou-se exclusivamente para o palco, expandiu para nossas vidas fora dali. E trouxe às nossas mentes a percepção que através da arte é possível quebrar padrões, preconceitos, clarear idéias e principalmente tocar o íntimo de alguém.

5. Como você descreveria, em uma frase, a importância do espetáculo Contrapontos.

“Conscientizar a juventude atual sobre as problemáticas sociais e em paralelo agregar o respeito à diversidade. E expandir esse aprendizado através do canto e da expressão corporal”.

Tamyres Alves

Mestrado Cris

Guilherme Andreola <guiandreola@gmail.com>

Ter, 12/11/2019 20:34

Para: c_feronato@hotmail.com <c_feronato@hotmail.com>

Nome: Guilherme Andreola de

Aguilar

Local e Data de Nascimento:

Caxias do Sul, 26 de março de 1998.

Escolaridade: Ensino superior em andamento.

Instituição: Universidade de

Caxias do Sul - UCS

Série: 4º semestre

Curso: Engenharia mecânica

Profissão: Assistente de Preset de Montagem

Local de Trabalho: Dynamics

do Brasil Metalúrgica

Qual idade você tinha quando

cantou contrapontos a primeira vez?

19 anos

De qual ou quais edições do espetáculo Contrapontos você participou?

2017 2018 2019

1- Como você descreveria o Coro Juvenil do Molinho/UCS?

Como o meu lar, estar no COJMO

para mim representa estar entre a minha família em diversos momentos, como por exemplo, estar em reunião, compartilhando alegrias, tristezas, estar em harmonia ou até mesmo em meio a confusão, mas apesar de tudo eu sei que meu lugar é lá e que sempre que eu precisar todos estarão me esperando de braços abertos. É aconchegante estar no coro, é o local que dá combustível, faz-me crer que o mundo pode ser melhor e que a esperança ela não morre ela se consolida.

2- Sua participação no Coro

Juvenil do Molinho/UCS, em especial no espetáculo Contrapontos, influenciou no seu cotidiano e nas suas relações com o mundo? Exemplifique revistando suas memórias dos processos, experiências e sensações e relatando, brevemente, situações durante suas vivências individuais e/ou coletivas, que fundamentem sua resposta:

No primeiro ano de contrapontos eu recorde de estar em uma seria batalha psicológica sobre minhas crenças

e lembro de que sempre acreditei no amor, como se ele fosse uma religião e esta palavra foi se tornando mais presente em minha cabeça. Porém eu não sabia como lidar e ao passar do tempo fui percebendo que eu não era um crente da palavra amor, pois eu não sabia amar a todo mundo, eu não tinha amor ao próximo pelo homossexual, tinha comportamentos

13/11/2019

Email – Cristiane Faronato – Outlook

machistas e enfim coisas que não condizem com minha crença. Foi então que eu parei e pensei “como eu estou disposto a acreditar no amor se eu não sou capaz de amar todo mundo?”

Meus olhos se abrirão e eu estava no meio da construção do espetáculo, com as músicas contendo uma mensagem

forte e principalmente com as pessoas querendo passar esta mensagem, ver o modo como a esperança nos cantores de tocar e mudar o próximo com as músicas e críticas trabalhava afetou a mim, fez meu caminho mudar, lembro de como rapidamente minha mente mudou, como a luta de cada um se tornou também a minha luta.

Lembro de estarmos em uma roda após o fim do primeiro espetáculo. Ouvir atentamente a cada cantor contando

suas experiências e de como o espetáculo mudou seus familiares que continham pensamentos preconceituosos me deixou pasmo, pois eu me identifiquei com cada familiar que consentiu a grandeza do espetáculo de como eu também mudei por causa dele. Enfim chegou minha vez de falar, foi então que pela primeira vez falei sobre minha crença no amor e de como eu não sabia se podia crer nele pelo fato de não amar a todos independente das diferenças. Por fim agradei às pessoas que estavam no coro pois por elas eu pude começar a acreditar realmente no amor, por elas eu entendi a amar as diferenças e evoluir como pessoa, o amor finalmente havia feito sentido na minha cabeça ele me mudou, o espetáculo me mudou, cada cantor me mudou, todos fizeram eu pela primeira vez ter esperança, contrapontos mudou minha percepção de vida, ajustou minhas crenças e fez e faz eu lutar pelo que é justo.

3. Ainda em relação ao espetáculo

Contrapontos, como você descreveria, a partir da sua perspectiva:

- a. O repertório: refinado, pois as músicas parecem se encaixar perfeitamente uma na outra como se fosse uma, as escolhas foram pontuais e a forma de como o arranjador trabalhou as músicas foi sensacional.
- b. O trabalho de orientação de consciência corporal e de si: trabalhar com Ricardo Alvarenga é definido pela palavra descoberta, pois ele encontrou métodos de ativar nossos corpos e de que como cada parte do corpo é importante, seu trabalho teve resultado em cena onde cada cantor teve controle de si no palco.
- c. O conceito e processo de elaboração dos figurinos: uma palavra que define para mim é identidade, pois dentro de um conceito criado pela Julia cada cantor pode colocar em seu figurino o entendimento do conceito e o modo como cada um gostaria de estar em palco. A Julia foi muito detalhista no seu trabalho e grande no seu resultado.
- d. As oficinas de consciência vocal: ter a Lúcia na equipe de Contrapontos foi essencial, o conhecimento e táticas de ensino são de uma exatidão de outro mundo, ela deu uma outra identidade vocal ao grupo e também fortaleceu afinações consequentemente deixando o coro mais seguro.
- e.

13/11/2019

Email – Cristiane Ferronato – Outlook

Os processos de ensaio e a condução do trabalho em individual e em grupo, bem como a coordenação do elenco (de cantores e profissionais convidados): os ensaios eram puxados e produtivos pelo fato de o espetáculo exigir, não é qualquer trabalho que se possa fazer bem sem esforço, contrapontos exigiu estudo individual e coletivo, fez com que os naipes se unissem mais e em um todo o grupo também se fortaleceu mostrando um crescimento musical elevado. O modo como era guiado os ensaios e estudos veio de uma grande dedicação da Cristiane que com certeza tem a maioria dos créditos pelo sucesso do espetáculo.

4. O espetáculo Contrapontos mudou sua percepção sobre o Coro Juvenil do Molino-UCS?

Por quê? Totalmente,

eu vi o coro amadurecer, eu vi que a seriedade e comprometimento melhoraram em relação aos anos anteriores que eu havia participado. Cantores estavam mais ligados com os ensaios e também levando muito a sério as atividades propostas.

5. Como você descreveria, em uma frase, a importância do espetáculo Contrapontos: Emanava esperança de

que os tempos difíceis vão passar.

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL
ORIENTADORA: Dr^a ELIANA GASPARINI XERRI
PESQUISADORA: CRISTIANE FERRONATO**

Nome: Alice Ribeiro Twardowski

Local e data de Nascimento: Porto Alegre – RS 28/09/1996

Escolaridade: Cursando Superior

Nome da Escola/Instituição em que estuda ou estudou: Universidade Federal de Santa Catarina

Série: 2º semestre

Curso: Administração

Profissão: Auxiliar Administrativa

Local de trabalho: Departamento de Compras - UFSC

Que idade você tinha quando cantou Contrapontos pela primeira vez? 20

De qual ou de quais edições do espetáculo Contrapontos você participou?

(x) 2017 (x) 2018 (x) 2019 Em 2019 apenas em janeiro e fevereiro.

Da forma mais espontânea e autônoma possível, responda:

1. **Como você descreveria o Coro Juvenil do Moinho/UCS? O Coro para mim é como se fosse um conforto, um abraço quentinho em meio ao caos. É carinho, afeto, troca, resiliência, empatia, arte inteligente, música, movimento... amor. Eu, com certeza não seria a pessoa que sou hoje se não estivesse entrado no coro há 05 anos atrás, sem dúvida nenhuma foi uma das melhores decisões da minha vida.**
2. **Sua participação no Coro Juvenil do Moinho/UCS, em especial no espetáculo Contrapontos, influenciou no seu cotidiano e nas suas relações com o mundo? Exemplifique revisitando suas memórias dos processos, experiências e sensações e relatando, brevemente, situações durante suas vivências individuais e/ou coletivas, que fundamentem sua resposta. Sim! Eu lembro que 2017 em particular estava sendo um ano MUITO difícil pra mim e sempre que tinha ensaio (e houveram muitos, pois nunca tínhamos**

feito algo tão grandioso) eu ficava muito feliz e animada com essa novidade que mexia com a gente não só musicalmente mas também emocionalmente. Lembro quando a Cris entregou para nós o repertório e eu me emocionei na hora, é como se tudo que eu quisesse colocar para fora estava ali escrito em partituras as quais nós íamos interpretar. Foi incrível demais.

O Contrapontos foi muito especial para me descobrir como pessoa até porque eu sempre gostei de cantar e estar rodeada de amigos e pessoas queridas, porém nunca me imaginei em um lugar de “destaque” pois não imagina que teria potencial para isso, eis que um dia eu ganho um solo e não foi qualquer solo, era Fatou Yo uma música que encerraria o espetáculo e fala sobre festejo, alegria e esperança. A partir desse momento e de um ano especialmente difícil para mim eu pude ter certeza que estava no lugar certo, com as pessoas certas dando um recado importantíssimo, necessário, porém de forma carinhosa e alegre. Foi maravilhoso fazer parte disso.

3. Ainda em relação ao espetáculo Contrapontos, como você descreveria, a partir da sua perspectiva:

a) O repertório; Para mim o repertório do Contrapontos foi como um tapa carinhoso. Como se nós fôssemos porta voz de tudo que estava (está) acontecendo e era necessário dizer o OBVIO, então o fizemos com arte, com música, com delicadeza, com responsabilidade e com muita qualidade.

b) O trabalho de orientação de consciência corporal e de si; Orientação corporal foi quando eu percebi que podemos fazer música e som com toda e qualquer parte do nosso corpo de forma consciente. Quando você se da conta de que não precisa cantar para fazer música, um corpo presente e consciente de si pode ir muito longe.

c) O conceito e o processo de elaboração dos figurinos; O conceito foi maravilhoso, lembro que compramos a ideia desde o início e fazer parte da elaboração foi algo esplêndido, pois eu pude fazer meu figurino da forma que eu queria e era algo autoral, ninguém tem igual. Nós estávamos presentes em TUDO, isso foi fantástico.

d) As oficinas de consciência vocal; Trabalhoso, difícil porém MUITO satisfatório. É louco quando descobrimos com consciência e eficiência aonde a nossa voz pode chegar. É todo dia um processo de evolução e descoberta.

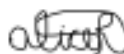
e) **Os processos de ensaio e a condução do trabalho em individual e em grupo, bem como a coordenação do elenco (de cantores e profissionais convidados).** Até o momento de estréia e logo após também foi uma rotina intensa de muitos ensaios, muita dedicação mútua e coletiva. Quando definimos todos os braços que ajudariam esse projeto a crescer eu lembro de ter pensado: “Caramba! Olha o tanto de gente f*da que está envolvida nisso!” A forma como tudo fluiu e se encaixou parece que estava escrito para ser daquela forma.

4. O espetáculo Contrapontos mudou sua percepção sobre o Coro Juvenil do Moinho/UCS? Por quê? Sim! Apesar do nome do coro ter “juvenil” no meio, o trabalho que elaboramos foi de GIGANTES! Todo mundo cresceu ali, amadureceu nesse processo, pois era importante entender o que estávamos cantando e para que isso que acontecesse a gente precisava crescer, nos colocar num patamar onde “sim, nós vamos dar um recado para sociedade agora, precisamos nos impor, ser grandes para que todos possam nos enxergar”. Incrível ver como cada pessoa que passou pelo Contrapontos mudou sua percepção de ver o mundo.

5. Como você descreveria, em uma frase, a importância do espetáculo Contrapontos.

Essencial.

Assinatura: _____



Nome do(a) cantor(a): Alice Ribeiro Twardowski

Florianópolis, 25, setembro, 2019

07/10/2019

Email – Cristiane Ferronato – Outlook

"Tayna Soares - Pesquisa COJMO"

Tayna dos reis soares <tayna-soares22@hotmail.com>

Seg, 07/10/2019 11:39

Para: Cristiane Ferronato <c_ferronato@hotmail.com>; rizomapolifonico@gmail.com <rizomapolifonico@gmail.com>

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL
ORIENTADORA: Dr^a ELIANA GASPARINI XERRI
PESQUISADORA: CRISTIANE FERRONATO**

Nome: Tayná dos Reis Soares

Local e data de Nascimento: Vacaria 22-05-1997

Escolaridade: Ensino Superior Incompleto

Nome da Escola/Instituição em que estuda ou estudou: UCS

Série: -

Curso: Licenciatura em Música

Profissão: Professora

Local de trabalho: Escola Particular de Música - Master

Que idade você tinha quando cantou Contrapontos pela primeira vez?

20 Anos

De qual ou de quais edições do espetáculo Contrapontos você participou?

(Sim) 2017

(Sim) 2018

(Sim) 2019

Da forma mais espontânea e autônoma possível, responda:

1.

• **1. Como você descreveria o Coro Juvenil do Moinho/UCS?**

O coro é um núcleo de pessoas das mais diversas classes sociais e culturais, que se reúnem pela vontade e amor a causa artística. Esse grupo estabeleceu vínculos profundos entre seus integrantes e mudou e continua a mudar a vida de muitos que acabam por fazer parte de seus processos.

• **2. Sua participação no Coro Juvenil do Moinho/UCS, em especial no espetáculo Contrapontos, influenciou no seu cotidiano e nas suas relações com o mundo? Exemplifique revisitando suas memórias dos processos, experiências e sensações e relatando, brevemente, situações durante suas vivências individuais e/ou coletivas, que fundamentem sua resposta.**

Antes do Contrapontos eu não sentia necessidade em lutar por causas políticas ou sociais, não me interessava em aprender sobre o mundo por trás de cada injustiça e problemas do mundo, que eu percebia ao meu redor. Aprendi através de um sistema familiar estrutural a não questionar certas "verdades", e quando me reconhecí explicando aos amigos e familiares a importância e a representatividade que este espetáculo tem, comecei a mudar essa consciência e passei a tomar partido sobre todos os assuntos que me inquietavam.

• **3. Ainda em relação ao espetáculo Contrapontos, como você descreveria, a partir da sua perspectiva:**
a) Repertório;

07/10/2019

Email – Cristiana Ferronato – Outlook

O repertório do Contrapontos é para mim uma forma de exteriorizar e expressar ao mundo a opinião que passei a defender, e fazer dessa opinião uma causa pela qual lutar diariamente.

b) O trabalho de orientação de consciência corporal e de si;

O trabalho corporal realizado junto a profissionais como Ricardo Alvarenga foi de suma importância para tornar o Contrapontos o que é. Esses ensaios permitiram aos cantores criarem confiança uns nos outros e a afinarem o coletivo de intenções que cada música pede.

c) Conceito e o processo de elaboração dos figurinos;

O conceito do figurino foi algo que demorei a compreender como parte do movimento de significâncias que é o Contrapontos. E para mim os dias de confecção foram bastante difíceis, eu passava por problemas de saúde e psicológicos, mas o próprio processo me ajudou muito, aos poucos a ideia foi se tornando mais divertida e o trabalho com o coletivo tornou tudo uma experiência incrível. O resultado final de cada figurino foi lindo, e a satisfação de finalizar aquela criação e sentir a identidade e o esforço refletidos em cada pedacinho daquela roupa que me representava foi inacreditável.

d) As Oficinas de consciência vocal;

Os ensaios e oficinas vocais me trouxeram um auto conhecimento e me ajudaram (como estudante e profissional da música) a melhorar minhas capacidades de expressão e consciência na técnica vocal.

e) Os processos e ensaio e a condução do trabalho em individual e em grupo, bem como a coordenação do elenco (de cantores e profissionais convidados).

A Cris como sempre é brilhante em sua condução nos processos grupais, seja como professora ou regente a admiro imensamente por isso. E nos ensaios do Contrapontos não foi diferente, o cuidado, a compreensão e o esforço sem meditas com,e para o grupo foram fundamentais para o nascimento desse trabalho tão lindo e importante.

• 4. O espetáculo Contrapontos mudou sua percepção sobre o Coro Juvenil do Moinho/UCS? Por quê?

Com certeza! Antes do Contrapontos eu já havia participado do Tanto Mar, porém, ainda não me sentia tão inserida ou pertencente aquele grupo, e todo o processo de ensaios, exercícios de confiança e entrosamento, a construção das cenas e arranjos que nos permitiram aproximar-se do outro e compreender com carinho e afeto a existência de cada ser humano dentro e fora do coletivo tornou, na minha opinião o Cojmo um grupo muito mais unido e forte. O Contrapontos fez com que o coro tivesse um que de família, e me fez querer ficar para cantar novas histórias.

• 5. Como você descreveria, em uma frase, a importância do espetáculo Contrapontos.

O Contrapontos mudou e muda vidas e percepções, ele não pode mudar o mundo, mas com certeza mudou a minha vida, e acredito que a de muitas outras pessoas que participaram ou assistiram esse espetáculo maravilhoso.

Nome do(a) cantor(a): Tayná dos Reis Soares