

REGINA MARIA ZILLI

**O CANTO CORAL: TRAJETÓRIA HISTÓRICA E
IMPORTÂNCIA NA EDUCAÇÃO INTEGRAL**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

CURITIBA
1992

**O CANTO CORAL: TRAJETÓRIA HISTÓRICA
E IMPORTÂNCIA NA EDUCAÇÃO INTEGRAL**

por

REGINA MARIA ZILLI

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Educação, pela Comissão formada pelos professores:

**Profa. Zélia Milleó Pavão
Orientadora**

Curitiba, 16 de setembro de 1992.

Professora Orientadora

Zélia Milléo Pavão

- Docente-livre em Estatística Educacional
- Doutor em Estatística Geral e Aplicada
- Professor Titular do Departamento de Informática, Setor de Ciências Exatas da Universidade Federal do Paraná.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora professora Zélia Milléo Pavão, pelo exemplo de devotamento à educação com a humildade dos sábios, minha profunda gratidão pelo incentivo, praticidade e dedicação, imprescindíveis a este trabalho.

À professora Rosiliza Maria Scuißiato Agíbert, co-orientadora que com tanto carinho, firmeza e constância, propiciou-me momentos de reflexão, questionamento e apoio na realização desta dissertação.

Ao meu inesquecível pai, Maestro Luiz Eulógio Zilli, que me proporcionou as belezas do mundo da música e principalmente do canto coral.

À minha colega de mestrado, Maria Inês Svistalski, agradeço pela dedicação e amizade de todos os momentos.

Os meus agradecimentos a todos os professores e colegas de Mestrado, pela colaboração prestada, pela troca de idéias, pela indicação de leituras, enfim, pela convivência que tivemos.

"Nenhum som teme o silêncio que o extingue.
E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons."

John Cage

SUMÁRIO

<u>RESUMO</u>	viii
1 <u>INTRODUÇÃO</u>	1
1.1 DELIMITAÇÃO DO ESTUDO	2
1.2 JUSTIFICATIVA	2
2 <u>REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</u>	4
2.1 EVOLUÇÃO DO CANTO - PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS	4
2.1.1 Monódia Cristã - Séc. I a IX	4
2.1.2 Diafonia Feudal - Séc. IX a XIII	7
2.1.3 Polifonia Gótica - Séc. XIII a XV	11
2.1.4 Renascimento - Séc. XV a XVI	19
2.1.4.1 Polifonia Sacra da Igreja Católica	20
2.1.4.2 Música de Reforma	21
2.1.4.3 Música Vocal Profana	23
2.1.5 Barroco - Séc. XVII	25
2.1.5.1 Música Religiosa	29
2.1.6 Classicismo - Séc. XVIII	31
2.1.7 Romantismo e Nacionalismo - Séc. XIX	38
2.1.8 Atualidade - Séc. XX	48
2.2 O CANTO NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA - DOS JESUÍTAS À LEI 5692/71	51
2.2.1 O Período Jesuítico	51
2.2.2 Reforma Pombalina	53
2.2.3 Reforma Republicana	55

3	<u>FUNDAMENTAÇÃO PSICO-SOCIAL E PEDAGÓGICA DO CANTO</u> ...	68
3.1	A FORÇA EDUCATIVA DO CANTO NO GRUPO SOCIAL	68
3.1.1	Socialização	70
3.1.2	Comunicação	71
3.1.3	Cooperação	72
3.1.4	Realização Pessoal	74
3.1.5	Responsabilidade	75
3.1.6	Sensibilidade	76
3.1.7	Interação	77
3.1.8	Afetividade	78
3.2	O CANTO NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA	79
4	<u>CONSIDERAÇÕES GERAIS</u>	86
	<u>NOTAS DE REFERÊNCIA</u>	88
	<u>SUMMARY</u>	94
	<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	95
	<u>ANEXO</u>	103

RESUMO

A idéia de resgatar o canto nas escolas de 1º e 2º graus como elemento ativo no processo de educação estética, apóia-se no levantamento das formas de composição musical abarcadas pela Evolução da Música enquanto exame histórico dos fatos que, ao final, comprovaram a participação das formas cantadas na diversidade das épocas. Num ponto mais adiante, a historicidade pertinente do contexto da Educação Brasileira registra, por vezes, a presença do canto nos currículos, bem como as variações que regeram a sua participação de ordem metodológica e funcional, pelas diferenças do enfoque legal atinente às inúmeras reformas de ensino que proliferaram no Brasil. O último marco registrado não pôde deixar de ser o Artigo 7º, da Lei nº 5692/71, que se reporta à obrigatoriedade da Educação Artística já de certa forma comprometida com pressupostos filosóficos e metodológicos facilmente observados no emprego das atividades artísticas. O questionamento, que gera o fundamento da discussão passa a ser: Por que o canto se constitui ausente das escolas de sistema regular de ensino, enquanto ausente do processo educativo através das práticas musicais ofertadas pela Educação Artística? Como decorrência da indagação, apresentam-se aspectos da fundamentação psico-social e pedagógica do canto, capazes de justificar a efetiva participação dessa atividade musical no processo de formação integral do educando, na construção psico-social do ser humano. Assim, encontram-se os fundamentos necessários na estruturação dos novos currículos que, certamente, irão privilegiar o canto a partir de bases metodológicas que lhe darão consistência significativa.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu da experiência que tenho de Canto Coral em Conjunto, desde a minha adolescência, a princípio, como integrante da Associação Orfeônica de Curitiba e, mais tarde, como professora da disciplina de Canto Coral da Universidade Federal do Paraná.

Além disso, na profissão de Assistente Social, que exerci por quatro anos, tive oportunidade de entrar em contato e observar grupos de periferia que se reuniam nas ocasiões festivas e entoavam cantos apropriados, principalmente nas festas religiosas.

Por outro lado, como professora de História da Música, nos últimos quinze anos, procurei aperfeiçoar os conhecimentos de Canto em Conjunto, a tal ponto que a escolha do tema para esta dissertação não poderia ser outro, mesmo que fizesse esforço para penetrar de maneira também profunda em qualquer especialidade diversa.

No desenvolvimento do tema, procurei seguir o caminho que traço para os meus cursos. Assim, na Revisão Bibliográfica (Capítulo 2), começo pelo estudo da evolução do canto, a partir da Monódia Cristã (ano 1 a 800) até a Música Vocal do século XX, para, em seguida, apresentar o Canto na Educação Brasileira - dos Jesuítas à Lei nº 5692/71.

Em anexo, relato entrevistas que fiz com especialistas

em Canto Coral, com o objetivo de fortalecer e ampliar a minha posição sobre a música em conjunto.

Apresento, no Capítulo III, estudo sobre a Fundamentação Psico-Social e Pedagógica do Canto em Grupo, ressaltando a importância da Educação Artística.

O roteiro seguido no desenvolvimento deste trabalho é uma resposta ao questionamento que me fiz muitas vezes sobre a maneira pela qual poderia colocar os conhecimentos que adquiri como professora das disciplinas de Canto Coral e História da Música, à disposição dos especialistas em Currículo, para a fundamentação do Canto em Conjunto como uma disciplina de valor incalculável tanto na escola de 1º como de 2º graus.

1.1 DELIMITAÇÃO DO ESTUDO

Dada a conhecida desvalorização da Música na Escola Brasileira, julgou-se importante que neste trabalho se fizesse uma retrospectiva, a partir do ano 1 (Monódia Cristã) até os dias atuais, para se constatar a presença do canto nas várias formas de composição musical, nas diferentes épocas, e valorizá-lo como elemento de Educação Estética.

1.2 JUSTIFICATIVA

O presente estudo justifica-se à medida em que o tempo encarregou-se de demonstrar como as Escolas de 1º e 2º graus estruturaram, de modo inadequado, suas propostas para atender as funções da Arte na escola, em especial a Música, e como o Parecer 23/73 do Conselho Federal de Educação determinou, em linhas gerais, a formação dos professores de Educação

Artística. Procurar-se-á enfocar as deficiências metodológicas na prática pedagógica da Arte, a ausência da linguagem musical na prática da Educação Artística em muitas escolas e a conseqüente falta do canto enquanto atividade musical portadora das condições plenas para atingirem-se os objetivos da Educação Estética. Pretende-se, portanto, resgatar a música nos currículos escolares e torná-la um principal componente pedagógico consubstanciável pela presença fundamentada do canto.

É cabível ressaltar que o silêncio perene das escolas, que não cantam, é o afastamento gradativo da garantia da melódiosidade do povo brasileiro e da sua expressividade musical.

A Educação Estética que não privilegia o canto será menos plena e os homens gozarão de menos plenitude, de menos alegria, de menos perfeição e de menos vida.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 EVOLUÇÃO DO CANTO - PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS

2.1.1 Monódia Cristã - Séc. I a IX

Deve-se considerar como ponto relevante da constatação histórica que o canto, através de todos os tempos, acompanhou o desenvolvimento das civilizações como meio de expressão musical.

No mundo ocidental, os primeiros cristãos se reuniam nas catacumbas e lá entoavam as suas preces. Sabe-se muito pouco a este respeito, pois como seria possível julgar com detalhes pessoas que cultivavam seus cultos às escondidas?

A música deve ter passado por grandes transformações, pois era transmitida oralmente. Sua origem é derivada dos gregos e hebraicos. Foi como consequência de uma série de investigações sobre a forma e a evolução daquele culto que se começou a concluir do que lá se cantava: eram cantos monódicos, lentos, poucos sons, sem ritmo e seguiam o tipo de oração adotado na sinagoga. Como na missa primitiva, usavam a leitura dos Livros Santos; é de se supor que suas primeiras formas de cantar foram os salmos, cânticos e hinos.

Na Igreja Primitiva, procurava-se o recolhimento, a paz, o desapego do mundo visível e toda composição ficava no anonimato. A arte, em geral, era coletivista.

No ano 313, o Imperador Constantino deu liberdade de culto aos cristãos e assim foram construídas as primeiras

basílicas. O canto dos primeiros cristãos foi se difundindo por toda Igreja Católica e se modificando conforme as regiões e costumes de cada lugar.

No séc. VI, o Papa S.Gregório, que governava a igreja, recolhe, escolhe, põe em ordem, reforma e aperfeiçoa os cantos já existentes (trabalho este iniciado por Sto. Ambrósio no séc. IV), e organiza toda a música religiosa, criando o Antifonário Cristão, que é adotado posteriormente por toda Igreja Católica.

O canto gregoriano também é conhecido como canto plano e cantochão. "é de extraordinária expressividade." "Os mais entusiastas partidários do canto gregoriano", diz D. Agostinho Gatard, "têm de confessar que a primeira impressão que ele produz é de surpresa ou espanto. Tudo nessa música estranha parece anômalo: a tonalidade tão diferente da nossa tonalidade moderna; o ritmo, ou melhor, o que se chama ausência de ritmo, porque não há nele a volta regular dos tempos fortes que parecem uma necessidade da música de nossos dias; o modo bárbaro, diga-se assim, por que à melodia se aplicam as palavras sem ter em linha de conta nem a quantidade nem a acentuação; os vocalizos intermináveis sobrecarregam alguns trechos, enquanto outros são de uma simplicidade elementaríssima, etc."¹

O Canto Gregoriano é: a capela, dois acidentes (o bemol e o bequadro), não tem grandes saltos melódicos, sua notação se faz através dos vários tipos de neumas e de um canto litúrgico oficial da Igreja Católica.

"Atualmente, existe, a nível mundial, um verdadeiro movimento de redescoberta do canto gregoriano, transcendendo

todas as barreiras religiosas, raciais e de gerações. Suas delicadas melodias ressoam em locais tão diversos como Colômbia, Guadalajara, Estocolmo, Lisboa, Roma e Hiroshima. As pessoas estão descobrindo arte na sua simplicidade, uma grande riqueza nas suas limitações e um senso curiosamente moderno, em algo quase tão antigo como o próprio cristianismo".²

Gregório Magno também criou a Schola Cantorum no séc. XI, que formava músicos e em especial cantores com uma preparação especial para o culto litúrgico.

O coral papal, que foi a mais antiga organização musical ininterrupta, era formado por cantores da Schola Cantorum romana. Esta escola formou dirigentes para toda a Europa, os quais tinham a obrigação de manter o elevado padrão da execução, assegurar que só fosse cantado o canto reformado e não as músicas tradicionais locais ou variantes da nova música.

A partir dessa escola, muitas outras foram criadas com a mesma finalidade, que era a de difundir o canto como:

- o da Basílica de York, em 627;
- o da Catedral de Salzburg, em 774;
- o do Mosteiro da Igreja São Miguel em Lüneburg, em 995;
- a da Catedral de Lübeck, em 1270;

Henry Raynor diz que "A escola de canto existia para preparar meninos em música, antes de examinar até que ponto e de que modo dar-lhes educação geral".³ Mas no decorrer da Idade Média a educação extramusical foi evoluindo a tal ponto que depois podiam matricular-se em universidades.

O ensino, nessa época, estava única e exclusivamente na mão do clero.

2.1.2 Diafonia Feudal - Séc. IX a XIII

Nesse tempo, ressurgiu a música popular que anteriormente foi desenvolvida pelos bardos (celtas do país de Gales), escaldas na Escandinávia e rapsodos na Grécia.

"Com a introdução do cristianismo, a cultura musical autóctone teve que ser suprimida por seu poder reacionário, pois lembrava os antigos deuses e as velhas tradições e crenças. Carlos Magno manda Eginardo recolher o cântico dos bardos. Ele teria o hábito de escutar música ou leitura entre as refeições".⁴

Surgem, depois, como cultores dessa arte popular, os jograis, segréis e minestréis, que perambulavam de terra em terra, cantando feitos heróicos, para impressionar o povo. Eram artistas profissionais, que recebiam estipêndios pelas suas exibições, destacando-se dos verdadeiros trovadores que faziam arte pela arte.

Mais tarde, quando se fixam nas cidades, fundam escolas chamadas Escolas de Menestria, prenúncio dos atuais conservatórios.

Os minestréis se acompanhavam de "viélas", não eram de origem nobre e o mais famoso deles foi Adam de la Halle (o corcunda de Arraes, 1230-87). Escreveu "Jeu de Robin et Marion", primeira peça de teatro profano na Idade Média.

Supõe-se que a existência desses músicos tenha contribuído para o surgimento de uma nova classe de músicos: os trovadores.

"Trovadores eram cavaleiros-poetas e músicos, que entre os séc. XI e XIV, desenvolveram, no Sul da França, especialmente na Provença, uma brilhante civilização artística. O nome provém-lhes do verbo provençal trobar (trovar) e a língua que utilizavam era a chamada langue d'oc. Acompanhando-se eles próprios com a viela e a rota, mas deixando muitas vezes essa função aos seus jograis e segreis, cultivavam, de preferência, a canção amorosa e a canção de gesta (de assunto heródico). O mais antigo trovador provençal cujas obras são conhecidas é Guilherme IX, Conde Poitiers e Duque de Aquitânia (1071-1127..."⁵

Sabe-se que Provença foi o centro do trovadorismo. Ao Sul, eram chamados "troubadours"; ao Norte, Trouvères e, na Alemanha, Minnesänger.

"Os mais famosos trovadores foram:

Guilherme IX, Conde de Poitiers e Duque de Aquitânia (1086-1127), o mais antigo trovador provençal; Cercamon e Marcabru (séc. XII); Bernard de Ventadour (1145-1195); Peire Vidal; Raimbaut de Vaqueiras (de 1207); Guillaume de Poiton (1087-1127); Bertrand de Born (séc. XII e XIII); Moniot d'Arras; Guiraut Riquier; Guiraut de Bornelh (1220); Jaufre Rudel; Gualcem Faidit; Folquet de Marseilha".⁶

Ainda Frederico Barbaroxa, Afonso de Aragão, Ricardo Coração de Leão, Walter von der Vogelweid, Teobaldo de Navarra e outros.

As principais formas trovadorescas foram o Gymel e o Falsobordão.

O Gymel, forma da polifonia inglesa, consistia na sobreposição de intervalos de terceiras e sextas paralelas,

superiores ou inferiores à melodia, havendo a liberdade de se florear uma das partes da composição.

O fabordão (do francês faux-bourdon) é, em princípio, uma harmonia cuja base fundamental, ou bordão, deixou de existir realmente na parte mais grave e passou, falsamente, para a parte superior. É um seguimento paralelo de acordes de terceiras e sextas (primeira inversão dos acordes de três sons). Foi uma continuação do Gyriel pela facilidade de realização, foi utilizada pelos polifonistas, principalmente no canto de harmonias improvisadas.

A música religiosa continuou a se desenvolver e tem, como principal forma, o "Organum", que consistia na superposição de duas melodias diferentes, sendo uma principal chamada "Vox principalis", extraída do canto gregoriano, e a outra "Vox organalis", primitivamente improvisada e depois sistematizada. Esta é uma forma de acompanhamento constituído de oitavas, quintas e quartas paralelas e consecutivas. Esta maneira, entretanto, é posterior ao organo primitivo a duas vozes, começando e terminando em uníssono e afastando-se por intervalos de segundas, terças e quartas, nota contra nota.

Yehude Menuhin e Curtis W. Davis dizem:

"As comparações entre a música de diferentes culturas proporcionam perspectivas esclarecedoras; o que aconteceu com a música ocidental na época das Cruzadas foi fundamental. Não foi nada menos do que a criação da polifonia, música para mais de uma parte ou voz, que levaria inexoravelmente à criação da harmonia e intensificaria a necessidade de um sistema de notação adequado. Talvez esta evolução esteja ligada

à necessidade de se fazer ouvida individualmente e não como massa. A mudança começou imperceptivelmente, de início, com as vozes em uníssono na oitava, acomodando diferentes faixas de baixo e tenor, de contralto e soprano. Depois era acrescentada uma terceira voz, cantando no intervalo de uma quinta acima da voz mais grave. Com certeza, era mais mera conveniência. A harmonia aberta simples tinha uma clareza austera, penetrante, como os harmônicos ressonantes dos monges tibetanos. Não foi tão grande o salto dessa harmonia simples para a idéia de começar em uníssono, separando-se da quarta ou quinta, e voltando a se juntar. E ainda assim, o processo levou duzentos anos."⁷

Dai, apareceram outras formas novas como os tropos e as seqüências.

O ensino da música era ainda, em sua quase totalidade, um ensino oral, muito embora já houvesse certo aperfeiçoamento na notação musical, feito por alguns teóricos como Hucbaldo, Guido D'Arezzo e Notker Balbulus. Assim, era possível grafar o canto gregoriano em papel. Sendo os livros muito caros e raros, havia um livro para o chantre. A iconografia dessa época mostra os cantores medievais, aglomerados em torno de uma estante, sustentando um gigantesco livro de coro para o qual o chantre aponta nota por nota.

Até o ano 800, o canto religioso foi executado sem acompanhamento instrumental. Dessa época em diante, foi introduzido o órgão dentro das igrejas.

"O 1º órgão alemão aparece em Aix-la-Chapelle, com Ludovico o Pio, em 825. No ano 1000 é citado na Inglaterra um órgão gigantesco, com 400 tubos de metal, 20 sons e te-

clas de 10 cm de largura, tocadas com os punhos fechados (bater o órgão). Na França, o órgão foi introduzido na liturgia por Luiz Felipe. Assim, somente depois de 800 d.C. é que o instrumento penetra na liturgia católica românica."e

2.1.3 Polifonia Gótica - Séc. XIII a XV

O fenômeno de maior importância musical, desde o século X até o séc. XIII, foi o aparecimento da polifonia.

É no século XIII que a polifonia é desenvolvida como processo de compor a várias vozes. Som contra som, nota contra nota, e, como notas eram graficamente representadas por pontos, daí: "punctus contra punctum" donde se origina a palavra "contraponto".

Com os vários tipos de condução vocal, as vozes receberam denominações especiais. O Tenor cantava a melodia, palavra oriunda do latim - "tenere", sustentar. A voz que cantava a melodia no canto gregoriano, era considerada a voz principal, a que sustentava toda a construção polifônica. O cantor da segunda voz era o "Discanto". Quando às vozes do Tenor e do Discanto se junta uma terceira, esta se chama "Contratenor". Mas, como esta entoada, ora acima, ora abaixo do tenor, a voz do Contratenor se dividiu em duas vozes distintas, o "Contratenor bassus" e o "Contratenor altus". O "altus" também se chamou, no seu timbre mais grave, de alto contra ou Contralto. E, então, à voz mais aguda, o Discanto, se deu também o nome de "Superius" ou "Supremus", "Soprano" em italiano. Barítono, que no grego quer dizer Barus (pesado, grave), significou o canto grave.

Como o canto cultural era praticado por homens todas

as denominações eram masculinas e permaneceram mesmo quando a mulher foi introduzida na vida musical. Atualmente, ainda se diz: o soprano, o contralto.

Durante toda idade média, a música vocal ocupou o primeiro plano. Foi desenvolvida através do trovadorismo palaciano, onde os reis-trovadores criaram os primeiros Cancioneiros, dando início à Literatura e fixando as línguas.

A música erudita se desenvolve nas cortes reais e feudais; a popular, nas cidades, feiras e festas.

Nas Igrejas e Capelas, é desenvolvida a música religiosa, tendo como maior centro, nos séculos XIII e XIV, a Notre Dame de Paris.

Com o advento da polifonia, surgiram as primeiras composições escritas, deixando a música de ser só improvisada. Ela atinge seu auge na Inglaterra, quando o rei Henrique V colocou o coro dos "Bardos", de Gales, à disposição da liturgia. Com os Bardos, foram também seus instrumentos introduzidos na igreja.

Até essa época, a música tinha sido anônima, tanto nos cantos rituais como nos populares. Tão longe quanto se possa retroceder na história, ambos pertencem à criação coletiva e sua origem permanece inevitavelmente no anonimato. Mas, a partir do momento em que a música se desenvolve noutras direções, os nomes dos teóricos e compositores vão surgindo. O trabalho dos monges, voluntariamente humilde e obscuro, favoreceu o anonimato. Quanto aos trovadores, os seus nomes ficaram ligados à história porque se tratava de nobres ou haviam conquistado a fama por outros motivos.

Na Catedral de Notre Dame de Paris, aparece o

compositor Leonin (séc. XII) e Perotin, dito o Grande, que é considerado como um dos primeiros grandes compositores da história a sair do anonimato e o pai da música polifônica.

Leonin escreveu muitos organa (plural de organum), com base em cantos apropriados às festividades anuais da Igreja, como a Páscoa e o Natal. Estes cânticos estão no "Liber organi" ou "Magnus liber organi de gradali et de antiphonario". A palavra "organi" aí designa o canto polifônico; "gradali", peças para a missa e "antiphonario", peças para o ofício divino como, por exemplo, as matinas e as vésperas. 7

Perotin foi o sucessor de Leonin na função de mestre de coro em Notre Dame. Entre 1180 e 1232, aproximadamente, cria um novo estilo musical, que hoje seria classificado de vanguarda. Cria também o processo imitativo, que estrutura as peças pela repetição de motivos principais, respondendo entre si de uma voz à outra. Este processo, de que os polifonistas da Renascença farão uso até às suas mais extremas possibilidades e que dará origem à fuga, continua a empregar-se atualmente como um dos elementos constitutivos da forma musical. Aperfeiçoa a obra de Leonin e tem papel importante no desenvolvimento das primitivas formas do contraponto e da notação da música mensural.

Com o desenvolvimento dos processos de composição, aparece o Mensuralismo ou "Ars Mensurabilis" que foi a escola que veio propagar a medição do tempo sonoro. Surgiu da necessidade de dar a cada som uma duração exata, uma medida na duração dos valores, isto é, o compasso. Em consequência do mensuralismo, surge a necessidade da "barra de compasso"

que apareceu bem mais tarde. O Mensuralismo surgiu na Notre Dame de Paris, no período da Ars Antiqua no século XIII.

As formas musicais sistematizadas mais importantes que apareceram nesta época foram: o Motete, o Conduto e o Rondó.

O Motete, que se tornou a mais influente das formas musicais primitivas, tem duas características: a polifonia, que é a independência de melodias, e a politextualidade, que é a independência de textos, às vezes de línguas e assuntos diferentes em cada melodia.

O Conduto foi um cântico de procissão usado para acompanhar o padre, conduzi-lo em seus movimentos pela Igreja. Ao elaborar um "conductus", o próprio compositor, em vez de tomar emprestado do cantochão a parte do tenor, escrevia uma melodia própria. Sobre a parte do tenor, adicionava uma, duas, três e até mais vozes, quase sempre ao estilo de nota contra nota. Diferentemente do Motete, o Conduto usava o mesmo texto em todas as partes das vozes. Tal como o Motete, saiu do interior das igrejas, secularizando-se como música.

O Rondó é a forma musical que deu origem ao Cânone e se compõe da mesma melodia repetida. O tema reaparece várias vezes, em forma de ritornelo. Mais tarde, foi frequentemente admitido como andamento final das sonatas clássicas.

A Ars Nova, século XIV, estendeu seu período de influência durante um século e meio. Difundiu a preferência pelo emprego de Dó Maior, os andamentos tornaram-se mais rápidos, há preferência pela binaridade e cromatismo.

Machaut, considerado por muitos como o primeiro grande compositor ocidental, era engenhoso na criação do entrelaçamento de vozes independentes. Foi um dos primeiros compositores a ordenar todos os trabalhos que colecionou, tendo nos deixado também uma autobiografia e grande quantidade de documentação.

Guilherme de Machaut (1300-1377)^{1º} foi um músico que se destacou nessa escola. Tanto cultivava a poesia como a música. Sua obra mais importante foi a "Missa a Quatro Vozes", escrita para a sagração de Carlos V em Reims, em 1364. A novidade fundamental da obra reside no fato de que às suas diversas partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, já não são peças isoladas. Machaut trata-as a quatro vozes, liga-as entre si, criando assim a primeira missa polifônica da história.^{1º}

Além da Missa a Quatro Vozes, Machaut escreveu músicas seculares religiosas, adaptando o motete a palavras seculares com um solo vocal, acompanhado, ao que parece, de instrumentos que assumiam o lugar de vozes mais graves.

Destaca-se, também, nessa época, Philippe de Vitry (1291-1391), compositor, poeta e teórico francês. Foi bispo de Meaux e um dos inauguradores da Ars Nova. Suas obras caracterizam-se por uma liberdade maior e individualidade de expressão, com inovações rítmicas e também de notação.

Na época de Ars Nova, com o desagregamento do feudalismo e o nascimento de um realismo, tanto político quanto filosófico, houve expansão e fixação da notação musical, sendo, por isso, uma época muito mais de técnica musical do que de estética.

A melodia gregoriana do cantochão passou a ter menos relevância, dando lugar à melodia e texto de livre invenção. A polifonia se torna complexa, surgindo a necessidade de novos sistemas de estruturação que pudessem expressar a nova mensagem da época.

As principais formas musicais foram: a Balada, a Caça e o Madrigal.

"A Balada usa, no início, uma composição coreográfica, depois um processo de estrofe e refrão."

Segundo Franco Abbiati, a Balada, enquanto "ária para cantar bailando", descende, assim como as Loas do séc. XII, do costume trovadoresco, encontrando-se a sua métrica original nas canções de bailar popularizante (bailata e virelai) dos séculos XI e XII. Alçada à dignidade de composição literária pelos poetas do "doce estilo novo", como Alighieri, Cavalcanti, Lapo Gianni, Sanchetti, foi bastante cultivada pelos compositores da nossa Ars Nova, os quais, utilizando uma erudita e aristocrática novidade estrutural, inspiram-se voluntariamente na alegre singeleza dos sentimentos, o mais da vezes amorosos, dos vivos versos de sete sílabas ou heptassílabos, cantados nas danças de Maio, nos esponsais, e mais tarde, nos triunfos públicos e nas mascaradas carnavalescas".¹¹

Por outro lado, Jacques Stehman nos diz que a "balada é uma espécie de dança dos trovadores; é uma canção acompanhada, uma narração. Transforma-se, torna-se polifônica: o seu gênero define-se melhor do que sua forma. No seguimento e até nossa época, a balada corresponderá sempre à mesma definição".¹²

A Caça vem dos compositores florentinos dessa época. É a duas vozes, imitativa, com baixo instrumental. É elaborada de tal forma que as vozes perseguem umas às outras como o cânon. Na França, foi chamada de "chasse" e, na Inglaterra, "rote".

A terceira forma citada da Ars Nova é o Madrigal (séc. XII) e que renasce fortemente no séc. XVI. É uma voz com acompanhamento de instrumento. Este é o madrigal florentino. O mais antigo compositor a usar esta forma foi Pietro Casella, no séc. XII.

No século XV, a polifonia chega ao nível mais elevado de toda história, com os mestres franco-flamengos. Eram da região de Borgonha, que nesse século é o local mais altamente civilizado, ao Norte dos Alpes.

A característica mais forte dos compositores da Escola Franco-Flamenga foi o excesso da técnica. Como diz Carpeaux:

"Os mestres flamengos não são artesãos. São cientistas da música, exercendo uma arte que só o músico profissional é capaz de executar e entender. As incríveis artes contrapontísticas de escrever até em 36 e mais vozes independentes, de inversão e reinversão de temas, em 'escritura de espelho' em 'passo de caranguejo', nem sempre parecem destinadas ao ouvido; a complexidade da construção só se revela na leitura. É música que menos se dirige aos sentidos do que à inteligência. É arte abstrata."¹³

Nas suas composições, usaram toda espécie de artifícios, levaram ao inverossímil o número das vozes, enfim, a polifonia chegou ao mais alto grau de técnica. Chegou a haver cânones de 40 a 100 vozes.

Guillaume Dufay, do século XV é considerado um dos mais ilustres da escola contrapontística neerlandesa. Sua obra é importante na evolução da arte dos sons, no período da transição do estilo modal para o tonal.

Escreveu a célebre Missa do Homem Armado, sobre uma canção popular desse nome. Não usa as quintas e oitavas paralelas e sua polifonia é muito melodiosa influenciada pelos madrigalistas italianos.

Yohannes Ockeghem, compositor flamengo, foi maestro da capela da catedral de Antuérpia. Escreveu muitas obras, entre as quais uma missa Cuiusvis toni, que pode ser transportada para todas as tonalidades e o motete Deo gratias, para nada menos que 36 vozes. Levou a polifonia ao mais alto grau da técnica.

Jacob Obrecht, compositor neerlandês, regente de coro na Catedral de Utrecht e depois na corte do Duque Escote d'Este, em Ferrara, embora não tão técnico quanto Ockeghem, parecia ser mais musical. Sua genialidade é mais possante e natural.

Mas todos estes mestres da escola do Contraponto flamengo vão culminar com Josquim de Prés que reunia as qualidades dos antecessores, abolindo o superficialismo e pedantismo musical, tornando a música bela e expressiva.

Foi o precursor do Renascimento. Sua Renascença é nórdica, a das cidades de Flandres, Gent e Bruges.

Possuía uma idéia de equilíbrio desconhecida no seu tempo. Libertou-a daquele excesso de técnicas como fim a si mesmas escrevendo com beleza e simplicidade. Suas obras são de complexidade menor, em estilo a capela, isto é sem

qualquer apoio das vozes humanas por instrumentos. As vozes cantam textos geralmente diferentes, dos quais um é quase sempre profano.

Deu uma forma definitiva ao motete que foi infiltrado pela música profana, alterando-se o sentido religioso e místico.

As formas dessa época: motetes, cânones, missas e as mais variadas canções.

Destacamos a missa, que difere do motete na sua organização formal. É dividida em 5 partes e cada uma tem o espírito próprio, conforme o texto de cada uma delas. A forma e seqüência das diversas partes da missa não têm sido sempre idênticas, nem são as mesmas em toda parte. A coparticipação dos fiéis na celebração do culto religioso, rezando ou cantando, é tradicional. Isto, porém tem sido regulado por sucessivas disposições das autoridades eclesiásticas, cuja análise não cumpre aqui fazer.

2.1.4 Renascimento - Séc. XV a XVI

O fato cultural que marcou a Renascença, mais do que qualquer outro, foi a redescoberta da concepção clássica grega da forma humana ideal. A ciência da Renascença é o Humanismo: a ciência do homem. Este é o centro e a razão de todas as coisas. A tendência individualista se sobrepõe à coletivista da Idade Média. Assim, o Humanismo e o Individualismo vão se refletir nas artes.

Na música, culminou com a polifonia vocal que jamais foi ultrapassada. Por esta razão, o período é muitas vezes mencionado como: "Idade de Ouro da Polifonia"

A música impressa contribui grandemente para a disseminação da literatura musical através da Europa. A primeira música impressa foi realizada por Ottaviano Petrucci, na coleção vocal polifônica do séc. XV, intitulada "O Dhecaton" (1501).¹⁴

Segundo Henry Raynor, a impressão da música tornava a sua publicação uma empresa comercial arriscada. O editor ou impressor tinha que ter em mente um repertório musical de obras que tivessem uma certa duração de existência. Nestas circunstâncias, era natural que os impressores de música começassem sua obra pela edição de livros litúrgicos, os quais, mantendo a autoridade dos cantos eclesiásticos, davam garantia segura de venda maciça.¹⁵

2.1.4.1 Polifonia Sacra da Igreja Católica

Entre todas as escolas da polifonia sacra do século XVI, há o mais alto grau de uniformidade de estilo. Isto porque a largamente difundida influência da escola flamenga estabeleceu uma técnica por todo o continente. Isto não se aplica à música da Reforma.

Algumas das principais características da Polifonia Sacra da Igreja Católica são as seguintes:

- Há um completo domínio do contraponto, liberdade melódica e rítmica das partes vocais e, ao mesmo tempo, uma bonita textura eufônica vocal.

- Tranquilidade de espírito prevalece na música litúrgica da Renascença. Devido à atmosfera sacra da música litúrgica dessa época, a qual não chama atenção sobre ela mesma, a polifonia sacra do século XVI é o perfeito veículo religioso para reverenciar a Deus.

- O número de partes vocais se estende de 4 a 8, ou mais partes, sendo a mais usual 5 partes polifônicas.

- O estilo de fugas e de acordes é freqüentemente usado na mesma composição.

Na música sacra católica, destacam-se duas formas que já haviam surgido na Idade Média: o Motete e a Missa.

O motete é menor que a missa e não tem uma estrutura formal definida. É bem mais leve que o motete do século anterior. Sua estrutura formal é baseada em procedimentos contrapontísticos, fundamentados geralmente no princípio de imitação.

Foi Josquim de Prés, da escola do contraponto flamengo, que deu a forma definitiva ao gênero. Mas, no decorrer do tempo o motete foi infiltrado pela música profana, alterando-se o seu sentido religioso.

Graças a Palestrina, após o Concílio de Trento, foi depurada toda música da liturgia católica, havendo uma restituição da expressão do conteúdo místico, como também um aperfeiçoamento da técnica musical, no sentido de uma simplificação desta e maior clareza do texto sacro.

Estas modificações foram realizadas em toda música sacra da Igreja Católica, incluindo a Missa, que já foi mencionada no capítulo anterior.

Principais compositores: Palestrina, Vitória, Lassus, Felipe de Monte, Arcadelt e outros.

2.1.4.2 Música de Reforma

Talvez o maior cataclismo dentro da história da religião cristã foi a Reforma do séc. XVI. O crescimento do

protestantismo teve grandes efeitos sobre a música, principalmente na Alemanha, em menor extensão na França e Inglaterra e absolutamente nenhum na Itália.

A principal figura da Reforma Protestante foi Martinho Lutero (1485-1546) cujas 95 teses e ataques políticos e teológicos à Igreja trouxeram um conflito aberto e de longa duração referente à autoridade e abusos da mesma.¹⁶

Nasce o protestantismo e, conseqüentemente, sua música.

Lutero tinha fortes convicções a respeito da importância da música na religião. Ele incentivou a participação da congregação na cerimônia protestante, prática abandonada pela Igreja Católica com as reformas gregorianas no final do séc. XVI. A participação da congregação ocasionou o nascimento de um grande grupo de canções religiosas.

O coral é uma das mais expressivas formas do luteranismo. Não tem pretensões de ser original e busca as suas melodias principais entre o repertório da canção popular já existente, mesmo no repertório profano. Tem textos e ritmos iguais para as diversas vozes, substituição do latim pelo alemão, valorização do texto, a 4 vozes em acordes sem ornamentos.

O coral luterano desenvolve também o cântico e o salmo e tem como um dos mais eminentes representantes Johann Walther (1496-1570).

Os rápidos progressos do movimento da Reforma levam a Igreja Católica a programar o Concílio de Trento, reunindo todos os representantes da Igreja Católica na cidade de

Trento (de 1545 a 1563). Esse acontecimento teve como consequência a reorganização total da vida da Igreja, inclusive da música.¹⁷

Como diz Jacques Stehman "O desabrochar da Renascença conduziu os músicos a uma espécie de ponto de equilíbrio supremo, que alcança todos os apogeus de uma época e que se conserva milagrosamente durante certo tempo, mais ou menos breve. No que respeita à polifonia, pode dizer-se que ela viveu as suas horas mais gloriosas na segunda metade do séc. XVI".¹⁸

2.1.4.3 Música Vocal Profana

Paralelamente ao desenvolvimento da música sacra renascentista, houve o florescimento das canções populares, muito variadas em estilo, algumas contrapontísticas, outras construídas com acordes.

As principais formas de música vocal profana foram: o madrigal italiano, a canção francesa, o lied alemão e o villancico espanhol.

O Madrigal Italiano teve origem no madrigal do século XIV e na frotola popular. Executado, em geral, a 4 ou 5 vozes, sobre uma pequena poesia italiana, revelando influência humanística. Segundo Conceição Rezende, "é a fusão do contraponto nórdico com a homofonia dos italianos. Os nórdicos franco-flamengos levaram à Itália a técnica contrapontística rigorosa de cuja construção os italianos fizeram proveito: criaram um gênero novo porque lhe deram muito do seu gênio, imprimindo-lhe um cunho de lirismo, de frescor, de amplitude, próprios de sua arte mediterrânea".¹⁷

O madrigal foi o símbolo musical do Renascimento. Sua música é composta para expressar a poesia, quase sempre de caráter amoroso. Esta música procura sempre traduzir o conteúdo do texto. De acordo com Bruno Kiefer, é por isto que o compositor não repete a mesma música para cada estrofe, mas compõe, do início ao fim da música, adequadamente ao texto. Prevalece, assim, a expressão sobre o aspecto formal da poesia.²⁰

Em geral, os cortes determinados pelos versos acontecem em todas as vozes ao mesmo tempo, bem ao contrário do motete, cujo texto, por via de regra não metrificado, dá lugar a secções que se interpenetram.

A Canção Francesa também foi uma forma de destaque na música vocal profana, pela sua sensibilidade, humor e refinamento. Caracteriza-se pelo predomínio do contraponto, nota contra nota, sobre a polifonia mais desenvolvida, quase não há melismas, pois o canto é mais silábico e é de um realismo muito expressivo. Este realismo chega a ultrapassar a tradução musical do conteúdo afetivo da poesia para entrar no terreno da imitação da natureza como nas canções de Jannequim.

O Lied alemão é a canção germânica por excelência. São composições polifônicas e o uso de certas dissonâncias é típico. Baseiam-se em textos elegíacos, escritos a 3 vozes (geralmente).

Por último, temos os Villancicos espanhóis, sendo que os mais antigos datam de 1500 e têm forma em versos com refrão popular religioso ou profano. Os mais cantados encontram-se no "Cancioneiro Musical" e são cantos profanos análogos à villanela italiana.

Não se pode deixar de mencionar a Música Palaciana Renascentista, que deu uma profissão ao artista, muito embora o número dos que pudessem ser empregados era muito restrito. Assim, a música secular adquiriu importância para a vida social, a ponto de que nenhum compositor da época teve de limitar sua produção só para a Igreja. A corte precisava de música secular, tanto quanto da religiosa e isso deu à música não litúrgica uma categoria social como jamais tivera. Houve conjuntos bem formados de cantores para a execução dos estilos mais elevados da época e o prestígio do compositor aumentou.

No entusiasmo intelectual do Renascimento, a música adquiriu seu verdadeiro lugar como uma das realizações necessárias e mais dignas do homem civilizado.

2.1.5 Barroco

O Barroco ou Seiscentismo Musical, vai aproximadamente do ano de 1600 a 1750. Foi um período de grandes mudanças no mundo musical, principalmente na área do bel-canto.

Surge o individualismo na música, a homofonia, que nada mais é do que uma oposição à polifonia. Uma voz predomina, com acompanhamento de acordes.

Segundo Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, "Harmonia é a Arte e doutrina da formação e encadeamento dos acordes segundo as da tonalidade".²¹

Até essa época, a música ocidental era regida pelo Sistema Modal; a partir daí, o Sistema Tonal passa a predominar (ver tonalidade). Como diz Carpeaux:

"é o individualismo na música. Mas aos ouvidos acostumados à polifonia à capela e aos acordes vocais, soava a voz individual como insuficiente, como que precisando de um complemento. Devia acompanhá-la um instrumento, com preferência um instrumento de teclas, um dos precursores do nosso piano, porque nestes instrumentos se podem tocar acordes, substituindo uma multidão polifônica inteira. Mas não houve intenção nenhuma de desviar a atenção do cantor para o instrumentalista. Este último limitou-se a fornecer a "harmonia", complementando continuamente os sons cantados, tocando acordes mais em baixo: é o basso continuo".²²

Tonalidade é a interdependência em que se encontram os diferentes graus da escala, relativamente a uma nota ou acorde (tônica), que é o centro de todos os seus movimentos.

Nasce assim uma das mais grandiosas formas musicais que o ser humano criou: a ÓPERA. No início, apenas uma declamação acompanhada de improviso musical, a Pastoral; depois, madrigal coral, que cantava, e um grupo coreográfico, que interpretava a ação, levados entre os atos da Pastoral e denominado Intermédios.

Os cantores dessa época eram extremamente considerados e procuravam, ao máximo, a perfeição da técnica. As mulheres do séc. XVI e XVII não podiam tomar parte na vida pública ou em qualquer profissão. Para interpretar a voz feminina, surgem os "castratti" com o encanto e a sonoridade da voz feminina, técnica extremamente apurada e muito apreciados pelo público. Foram célebres Farinelli e Carafanelli. O último "castratti", Velluti, morreu em 1861. Outros: Ferri, Guadagni, Marchesi, Conti, Nicolini e Angelucci.²³

Da procura de fontes originais de documentos autênticos, que explicassem os métodos de ensino da arte do "bel-canto", resultou uma grande desilusão, pois que tais documentos informativos quase não existiam. Naturalmente haviam inúmeros livros, os quais referiam-se quase unicamente à matéria ensinada e não ao modo ou ao método como esta matéria foi aplicada.

Em Veneza, em 1637, construiu-se o primeiro teatro lírico aberto ao público com o nome de "San Cassiano" e que promovia espetáculos pagos por todas as classes sociais, pois anteriormente a música estava restrita às Igrejas, Capelas e Salões das Cortes. No fim do séc. XVII, funcionavam simultaneamente de 8 a 12 casas de ópera.

O Melodrama, nesse período, é o drama posto em música, ou melhor, as cenas mais trágicas são mais exaltadas. Seu criador foi Monteverdi que compôs a primeira ária de ópera verdadeiramente popular na história: "o Lamento de Arianna", escrita por ocasião do falecimento de sua esposa.²⁴

Sua fama veio anteriormente, com a ópera Orfeo, que teve sucesso em consequência do imediatismo clássico do seu enredo, escrito por Alessandro Striggio e também porque o texto foi acompanhado por imaginação musical muito sensível ao drama das palavras cantadas.

Alguns verdadeiros mestres de ópera da época foram: Monteverdi (talvez o maior), Cavalli e Cesti.

Nápolis²⁵ foi a cidade italiana, que na segunda metade do séc. XVII, tomou a liderança da arte lírica e se transformou no centro teatral de toda a Europa. O mérito deste fato cabe a Alexandre Scarlatti, nascido na Sicília, no

ano de 1659. Com 20 anos, compôs e apresentou sua primeira ópera, tendo escrito um total de 115, além de 70 oratórios, 500 cantatas e 200 missas.

Com a escola napolitana, a ópera sofreu modificações, pois os elementos dramáticos e os coros foram reduzidos em favor do solo e da ária, havendo uma maior florescência do "bel canto" em seus virtuosismos. E dessa forma nasce a ópera Buffa, que nada mais é do que um desenvolvimento sobre um assunto cômico e que admite muitas vezes o diálogo falado.

Os continuadores de Scarlatti foram, no século XVIII, Paisielli, Cimarosa e Pergolesi.

Na França, as óperas italianas não tiveram receptividade, surgindo uma forma de ópera onde o ballet cortês é imprescindível.

Giovanni Batista Lully (1632 a 1687), italiano, mais tarde naturalizado francês, foi nomeado compositor de música de dança do rei, obtendo rapidamente quase o monopólio da escrita de balés palacianos, nos quais o próprio rei participava. Os temas de suas óperas eram extraídos principalmente da mitologia clássica, e todas começavam com um prólogo glorificando o Rei Sol. Era invariável a inclusão do ballet e havia muito maior utilização do coro secco italiano, preferindo a declamação conduzida de forma excelente como recitativo acompanhado.²⁶

O melodrama italiano influencia o francês, tornando as árias menos solenes, mas a declamação continua e a orquestra se desenvolvia com os bailados, dando origem à abertura francesa, com Lully, composta de três movimentos: lento, allegro e lento. Sendo que a ópera francesa é constituída

de: Abertura, Prólogo (com coros), Ação dramática e lírica (recitativo e árias) Final (coros e danças).

Na Inglaterra, a ópera quase não existiu, mas a forma equivalente à mesma era a Masque.

No começo do século XVII, a máscara, ou talvez melhor a mascarada, aparece na corte de Londres para designar uma representação fantástica de peças complicadas, com bom cenário, boa música, bailados de toda natureza e todas as demais características de uma ópera de grande espetáculo. A notoriedade começou com a representação de uma máscara da autoria de Ben Jonson, por ocasião do casamento da Princesa Izabel, em 1612. Entre os muitos compositores que se apoderaram deste gênero de representações há que se destacar especialmente Ferrabosco, Campion, Henry e William Lawes, Nicholas Lanier, Locke, O. Gibbons, Purcell e outros bons mestres.²⁷

Na Alemanha, se desenvolve o Singspiel que mais tarde deu origem à autêntica ópera alemã. Este gênero do teatro musical alemão, equivalente à ópera cômica francesa, tem semelhanças com a opereta, e não tem pretensões eruditas. Seu criador foi Johann Adam Hiller e foi cultivado por Dittersdorf, A. Schweitzer, e outros.

A ópera também não teve aceitação na Inglaterra onde se registra apenas a "Beggars Opera", tipo opereta francesa e ao Singspiel alemão. Anos depois, Haendl, de origem alemã, desenvolveu a ópera nesse país.

2.1.5.1 Música Religiosa

Simultaneamente com a ópera, desenvolveram-se outras formas dramáticas importantes, provenientes das inovações da

"nova música", tais como: Oratório, Cantata e Paixão.

Já na Idade Média havia protótipos de Oratórios nos dramas litúrgicos. Eram baseados em temas da Bíblia, hagiologias e alegorias. Mais tarde, no séc. XVI, sob a liderança de S. Felipe Néri, um grupo de romanos congregava-se para encontros evangélicos com a finalidade de cantar laudas espirituais e interpretavam peças religiosas, morais ou alegóricas. Este movimento impulsionou o Oratório propriamente dito, que é uma composição vocal, solo e orquestra, baseado em textos de cunho religioso, sem cenário, sem indumentária e sem mímica.

O primeiro Oratório é de Emilio Cavaliéri (1552-1601) "Reppresentazione di anima e di corpo", esta forma porém, atingiu seu apogeu com Haendl.

A Cantata, conforme Roselys Roderjan, é outra forma dramática com temas religiosos ou profanos. Inclui a parte vocal e instrumental, mas é levada em recintos menores, como peça de concerto. Seus protagonistas podem se apresentar caracterizados, sendo mais comum o traje a rigor das salas de concerto. J.S. Bach foi um prolífero autor de cantatas.²⁸

A cantata sacra se desenvolveu mais tarde que a cantata profana, principalmente na Alemanha, onde tinha uma importante função em conexão com as cerimônias luteranas. Havia solistas, partes instrumentais e coros. É de muita relevância neste tipo de cantata o uso da melodia coral e o texto. Outros compositores: Schültz, Butehude, Telemann Kuchnan.

Como última forma vocal dramática do Barroco, distinguem-se as Paixões, onde são empregadas as formas de

ária, recitativos, duetos, coros e o coral protestante. Como se expressa Jacques Stehmann, "é a forma específica da música luterana na Alemanha do tempo".²⁷

A apresentação desse tipo de obra se manifesta através da história da Paixão segundo S. Mateus, S. Marcos, S. Lucas e S. João.

"Todas estas formas criadas no século XVII sublinham a sua vitalidade; notar-se-á que o sinal distintivo de todas elas é a grandeza, a majestade do porte, a amplitude das proporções".²⁷

Enfim, a música do século XVII foi revolucionária pela extinção do sistema modal, pelo aparecimento da harmonia, pelo sistema rítmico mais imposto, nova atitude no tratamento das palavras e outras características já citadas.

2.1.6 Classicismo - Séc. XVIII

Nas artes, na primeira metade do século, domina o estilo rococó, aristocrático, galante e decorativo.

Na segunda metade, aparece o estilo Neo-Clássico, quando os artistas voltam-se inteiramente para temas mitológicos e para o academicismo da arte da antiguidade e do século XVI (renascentista). Abrange o reinado de Luís XVI e o Império Napoleônico (até 1815). O estilo é ditado pela Academia de Artes Oficiais e no seu final, a alta burguesia e a sociedade formada pelos militares (Revolução, Napoleão) é que são o público pagante.

Essa época é dominada pelo iluminismo, que foi um movimento intelectual iniciado na Inglaterra, no século XVII, e difundido na Europa, atingindo o apogeu no séc. XVIII.

Algumas de suas características eram: o domínio da razão, combate ao absolutismo, intolerância religiosa e a política mercantilista.

A música instrumental predomina, firmando-se no instrumento solista, que é o cravo. Seu maior executante foi Couperin, uma das maiores figuras da música clássica francesa.

Segundo PÉREZ³⁰, a música clássica em geral é objetiva, cortês, contida nas emoções, refinada e elegante. A estrutura das formas é clara e transparente. As fases melódicas são nítidas e mais curtas. Desapareceu o baixo contínuo e a melodia é acompanhada de acordes, havendo um sentido tonal muito marcante. A ópera, a missa e a cantata continuam seu desenvolvimento. A música religiosa adquire menos ênfase, parecendo ser composta mais para concerto do que para o culto.

Na música vocal, três países têm relevância: França, Itália e Alemanha.

Na França, há uma reação contra a ópera italiana. Continuando a tradição de Lully, as óperas de Rameau marcam o apogeu da música dramática francesa do período clássico. Como diz Subirá:

"Los méritos de Rameau, aunque grandes y ostensibles, son menores, en realidad, que sus innovaciones. Sin modificar el plan ni la estética de la ópera lullysta, realzó la calidad y amplificó la riqueza de su arte; mezcló los instrumentos a las voces con gran destreza; introdujo clarinetes en su Zoroastre (1749); aplicó a la música la doble cuerda de los instrumentos de arco; empleó los pizzicati con alguna constancia;

confio a las trompas escenas de casa y ciertas melodías de carácter elegíaco. Su mas trascendental innovacion recai sobre la obertura, que abandona el formalismo ternario de Lully para destacar el carácter descriptivo."³¹

Rameau, teórico e compositor (37 óperas cômicas), desenvolve o sinfonismo, valoriza o recitativo e a verdade dramática, aplicando suas inovações harmônicas. Como bom francês, não pode prescindir dos números de ballet em suas óperas, nem dos coros, nem do aspecto descritivo francês.

Foi o maior representante da ópera francesa na primeira metade do séc. XVIII.

Rousseau compõe ópera cômica, baseada na música popular dramática das feiras (é um pré-romântico).

Monsigny, Philidor, Gretry foram outros representantes da ópera francesa. Este último, foi o verdadeiro representante da ópera cômica francesa, influenciado por Pergolesi.³²

Gluck, compositor alemão, sucede a Rameau, tornando a antiga tragédia lírica mais sóbria, simples e verdadeiramente dramática. Protegido de Maria Antonieta (que era austríaca) luta com Piccini, promovendo um neo-classicismo, valorizando a palavra e a verdade dramática. Termina com os abusos exibicionistas dos cantores, torna a abertura estreitamente ligada ao drama, evita a rigidez e o convencionalismo das formas na estrutura das árias. Reduz os atos da ópera a 3 ou 4 em lugar de 5, enfim, realiza a perfeita fusão da palavra com a música, fato este que se antecipou a Wagner. Foi um grande transformador como atesta Stehman:

"Por meio deste regresso à simplicidade, que é a sua grande idéia, Gluck pretende lutar contra os dois males que asfixiam a ópera: a suntuosidade abusiva do espetáculo e os excessos de virtuosidade vocal à italiana (tão ameaçadores como os excessos dos grandes instrumentistas, divindades tirânicas do mundo musical."»»

Na Itália, terra do belcanto, os cantores chegaram ao ponto de ditar suas próprias leis aos compositores, impondo-lhes o modo de escrever que julgavam mais favorável para exhibir seu virtuosismo. Tudo isso, evidentemente, ia contra os interesses da música, cujo fim não é o de servir ao sucesso dos cantores, mas de encantar e comover com o auxílio dos cantores que lhe devem ser inteiramente submetidos.

Eis aqui uma passagem extraída da História da Música, de Bontempi, que dá uma idéia do que era a educação vocal durante essa época do bel canto:

"Os alunos eram obrigados a empregar todos os dias uma hora para cantar as peças difíceis, a fim de adquirir a experiência necessária. Três horas eram destinadas: uma aos trilos, a segunda às passagens (ornamentos), a terceira ao estudo das escalas. Durante outra hora o aluno estudava sob a direção do mestre, o qual tinha o cuidado de pôr-lhe diante dos olhos um espelho para que ele se acostumasse a não fazer nenhum movimento ao cantar, nem com os olhos, nem com a fronte, nem com a boca. Tais eram as ocupações da manhã. À tarde, estudava-se teoria durante uma meia hora, uma hora era dedicada ao contraponto, outra ao estudo das letras, o resto do dia exercitavam-se no cravo ou na composição de um salmo, de um motete, de uma canção, ou de qualquer outra composição, de acordo com o talento do discípulo. Tais eram os traba-

lhós nos dias em que os alunos não saíam. Em caso contrário, iam até a porta Angélica, e aí cantava-se ao alcance de um eco, que reenviava o som, permitindo ao cantor julgar a sua própria voz; ou senão ouviam música executada nas igrejas de Roma."³⁴

Em 1718, Alexandre Scarlatti produz a 1ª ópera cômica "Trionfo d'Amore". É arte não dramática, essencialmente lírica, valorizando as árias melodiosas.

As óperas cômicas vinham-se introduzindo na ópera séria desde princípios do séc. XVII.

Afirma Perez: "as características que distinguem este gênero da ópera séria, são sua maior graça, ligeireza, frivolidade e humor nos motivos, melodia mais popular e espontânea, em lugar das pesadas árias dramáticas e um maior papel do coro, especialmente nos finais, que reúnem os personagens dentro de uma maior vivacidade e agilidade de ação."³⁵

Pergolesi inaugura definitivamente a ópera Buffa com "La Serva Padrona", em 1733.

"A ópera cômica continha diálogo falado e, tal como a ópera buffa, estava muito distante do formalismo e densidade do estilo de Lully e Rameau".³⁶

A exemplo de Pergolesi, teve na Itália muitos seguidores, durante todo séc. XVIII e à medida que chega ao final do século, tanto na Itália como fora dela, este gênero de ópera se torna mais lírico e expressivo.

Destacam-se ainda: Cimarosa (1749-1801), famoso especialmente por Il Matrimônio Secreto, Paisiello, Galuppe e Piccini.

Na Alemanha do Norte, região do protestantismo luterano, a ópera não se desenvolveu.

Haendel, Bach e Hasse foram seus principais representantes.

George Friedrich Haendel, nasceu em Halle, na Alemanha, mas viveu grande parte de sua vida em Londres. Foi compositor de óperas, mas se realizou musicalmente nos oratórios. É autor do famoso Messias como também de Samson, Joseph, Semele, Judas Macabeus, Theodora e outros.

É um dos vultos mais relevantes da história da música, representando com Bach o apogeu do último período contrapontístico.

Os seus oratórios ingleses, como cita Grout "são de uma grandeza épica, de uma força de expressão e de um sentido popular, democrático, digamos, que continuam a merecer a admiração. Os coros têm papel de relevo, como por exemplo em Israel no Egito. Nenhum compositor antes de Beethoven possuiu como Haendl, o sentido da simplicidade aliada à grandeza".³⁷

Johann Sebastian Bach, considerado como um dos maiores gênios da música, teve, durante a sua vida, a honesta notoriedade de um virtuose de órgão e foi esquecido após sua morte.

Muito embora vivendo num mundo onde a harmonia já imperava, escreveu quase que só no estilo polifônico do século anterior. Escreveu 200 cantatas, 4 missas luteranas, oratórios, paixões, 260 corais harmonizados, motetes, salmos, etc.

As suas obras, que na época não tiveram a devida atenção, são das mais elevadas e perfeitas que um cérebro humano possa conceber.

A Alemanha do Norte reage à homofonia da ópera italiana, desestimulando as casas de ópera. O ambiente burguês das cidades alemãs é muito fechado, caracterizado pelo absolutismo patriarcal dos pequenos principados alemães. Em Dresden, por algum tempo, o rei católico tenta impor a ópera aos súditos luteranos, mas tem que desistir.

Já na Alemanha do Sul, estados católicos, a influência da homofonia italiana foi grande. O gosto pelos singspiels populares de feira aproxima a ópera alemã da italiana.

Mozart foi o genial criador da verdadeira ópera alemã. Compôs ao gosto da época, com muita melodia, dominando quase sempre a música e não o drama.

As características da música mozartiana são: a espontaneidade, a alegria, a ternura, a fluidez, os adornos. Possuía um rigoroso sentido tonal e utilizava a melodia harmonizada como base de suas composições.

No gênero operístico, pode-se considerá-lo como um dos precursores da Ópera Nacional Alemã, mesclando as reformas de Gluck, com a graça italiana e a essência popular germânica. Como afirma Perez, "cria pois, uma forma nova, incorporando os elementos da ópera Buffa à ópera séria, pois algumas de suas obras, como Don Juan, podem ser incluídas tanto em um como em outro gênero. Abandonou os motivos mitológicos e trágicos da ópera tradicional, em favor dos populares, como por exemplo em : A Flauta Mágica e Don Juan". Na ópera cômica, só foi igualado, no século seguinte, por Rossini.

Menciona-se mais uma vez Gluck, compositor alemão, mas que só alcançou sucesso na França, pois, dentro da música

vocal dramática, foi o transformador desse século. Conforme diz Carpeaux: "A música de Gluck parece de maior simplicidade; interpretação fiel do texto dramático; é aquela simplicidade que o neoclassicismo atribui, então, à escultura grega. Na verdade, o fenômeno Gluck é muito complexo."

Outros compositores ainda não citados e que contribuíram para a música vocal deste período, foram: Nicollo Jommelli, Tomaso Traetta, Antonio Sacchini e Giuseppe Sarti.

2.1.7 Romantismo e Nacionalismo - Séc. XIX

Uma das causas políticas e sociais mais importantes do Romantismo, foi a Revolução Francesa, que abrangeu um período de 10 anos de luta, provocando profundas transformações na vida política, social, econômica e artística da França e, conseqüentemente, em quase toda a Europa.

Os românticos não se contentavam em imitar, seguir regras, mas sim, em criar, dar asas a sua imaginação, renovando a arte.

Em contraposição ao período anterior, agora é a expressão que domina a forma. Há um predomínio do sentimento, da paixão sobre a razão e a música se caracteriza pela exaltação do mundo individual no tradicional, condicionando para o aparecimento no fim do século do Nacionalismo Musical.

Como diz Conceição Rezende: "É o reino do eu", a super-valorização das vivências individuais, não só como indivíduo social, porém como indivíduo isolado em seu "eu" que predomina. O "eu" vive no mundo da fantasia, e o

romântico busca a noite, a solidão, a dor, o "não terreno" e sim o "fantástico": "é o indivíduo da nostalgia sem objeto".³⁰

O cromatismo e a modulação são bastante desenvolvidos, servindo à maior expressividade desta música tão individualista e subjetivista.

O público, agora, passa do homem fino das cortes, para a burguesia como classe dominante.

"A adesão à revolução se dará de forma cabal por toda uma população que, por isso mesmo, terá na arte grande parte do que a expressão devidamente instrumentalizada lhe pode dar. A vulgarização de certas músicas - trechos de óperas, meras canções revolucionárias, hinos, letras improvisadas sobre canções antigas - é o sintoma da entrada em cena de uma população até então mantida fora do consumo imediato da grande arte."³¹

Na França, florescem hinos políticos, música militar, canções cívicas que são aplicados em solenidades, celebrando acontecimentos militares, vitórias, datas nacionais. Esta é a música vocal da Revolução Francesa à Restauração onde se sobressaem compositores como: Goussec, Gretry, Querubini e Mehul que foi um precursor do romantismo, estimulando a vida musical de Paris a serviço do Conservatório.

A música vocal da Restauração (1815-1830) é representada principalmente pela ópera cômica com Auber, Adam, Hérold, Flotow.

A seguir é desenvolvida a Grande Ópera (1830-1848), em estilo aristocrata, com um classicismo falso (imposto por

Napoleão), sendo os temas da mitologia substituídos por assuntos que preparam a época histórica de Meyerbeer como temas românticos, da vida cotidiana, nacionais e fantásticos. Destacam-se, nesse período, Meyerbeer, Halévy e Spontini, este compositor italiano que também serviu a corte napoleônica por 10 anos (1820) e foi chamado o "Pai da ópera moderna". Ele compõe, de forma brilhante, fundindo todas as conquistas da música dos dois séculos anteriores. Spontini domina a música francesa por mais de 50 anos, em constantes renovações.

Offenbach cria, em meados do século, o "vaudeville" como gênero tipicamente francês que deu origem à opereta. É de gênero buffo, em um ato, de 1 a 4 personagens com canções satíricas e de grande sentimentalismo.

De 1848 a 1870, desenvolve-se na França a Ópera Lírica Francesa e Paris é o centro da burguesia européia. A ópera histórica de Meyerbeer é herdeira do estilo império de Spontini e pretende ser a expressão autêntica do romantismo francês, procurando reagir contra a influência tradicional da ópera italiana, mas, na realidade, vira espetáculo teatral e é o sucesso de bilheteria.

O recrudescimento dos ideais republicanos, com a revolução de 1848, ideais socialistas, manifestações de K. Marx, oficinas nacionais levam a música a tentativas cada vez maiores de nacionalização, a exemplo de Verdi na Itália e Wagner na Alemanha. Gounod e Thomas criam a ópera lírica francesa, que é "uma forma dramática tipicamente romântica, com características nacionais. Valoriza o sinfonismo, além do melodismo".⁴⁰

De acordo com os acontecimentos históricos, políticos e sociais, a música vai transformando-se, dando origem a várias fases. Na Alemanha a música vocal passa por 4 etapas, sendo como primeira o Pré-Romantismo, de 1789 a 1815. Seu maior representante foi Beethoven, que tem como caráter dominante de sua música o dramatismo. Nela há luta, rebeldia, resistência. Em sua música, grande emoção, há fortes crescendos e pianos. Para a dramaticidade de suas peças patéticas, usava as tonalidades menores como a 5ª sinfonia em Dó menor, a Patética em Dó menor e outras.

O 1º Romantismo ocorreu de 1815 a 1836, desenvolvendo-se a ópera cômica e a ópera romântica como reação à ópera italiana de Rossini e Spontini.

Um dos mais expressivos representantes foi Weber, que usou como enredo de suas óperas a descoberta da Natureza, da misteriosa floresta noturna, das superstições populares, invocando sentimentos atávicos da alma do povo. Carpeaux cita que Weber deu colorido novo à orquestra, criou melodias que parecem inventadas pelo próprio povo e que voltaram a ser populares. Revela-se isso, antes de tudo, nas aberturas que são uma das suas criações mais originais. Estas compõem-se dos temas principais das próprias óperas e destinam a preparar o público psicologicamente. Daí a popularidade imensa das aberturas de Freischuetz, Euryanthe e Oberon, peças permanentes do repertório sinfônico e até das bandas de música.

Esta também foi a época do biedermeier, estilo da pequena burguesia culta e da aristocracia, sem comprometimentos políticos, onda romântica, reação cultural

contra os abalos da Revolução e do Terror e das invasões napoleônicas.

Nesta fase, um dos maiores poetas líricos da música foi Schumann, que apesar de ter uma vida breve (morreu aos 31 anos), escreveu 600 lieds, um gênero especificamente romântico. É simplesmente o gênero de poesia lírica na música. "A canção só se tornará lied, quando a alta arte substituir o folclorismo artificial", diz Carpeaux. Poesias de Goethe, Schiller, Hoelderlin são musicados, na maioria para piano e canto. É também chamado de canção de câmara.⁴¹

No Alto-Romantismo, de 1830 a 1840, houve uma reação à ópera, com um destaque maior para a música de concerto.

Distinguem-se Mendelssohn (1809-1842) e Schumann (1810-1826). O primeiro foi um representante do Biedermeyr prussiano, apolítico, alto nível cultural e moral. Fundou com Schumann o conservatório de Leipzig. O segundo, escritor e crítico musical, assinala o fim do romantismo alemão.

Bruno Kieffer diz: "Se alguém me perguntasse qual a característica fundamental de Schumann compositor, eu responderia: "Schumann é a poesia feita música. Esta poesia não era para ele apenas mero incidente, um estado de fim de semana ou expansão de uma alma amorosa adolescente. Não, era todo ele."⁴²

De 1848 a 1870, desenvolve-se na Alemanha o Neo Romantismo, tendo como maior representante Wagner, que foi um revolucionário não somente no terreno político, como também artístico. É grandioso, tumultuoso, teatral, enérgico e vibrante.

Compôs quase que só exclusivamente o drama lírico.

Achava que "a música dramática é um amálgama das artes (Geramthunstwerke) tal como ficou implícito na Nona Sinfonia de Beethoven, embora ele tenha utilizado apenas música e palavras" O essencial de seu pensamento e obra foi querer realizar a síntese de todas as artes em um todo indissolúvel, partindo da tragédia grega. Todos os elementos do drama, se fundem em perfeita harmonia e equilíbrio, para concorrer a ação do drama. Seu modelo literário foi Shakespeare e os assuntos preferidos eram os mitos e lendas germânicas. Usou a melodia infinita, isto é, as cenas se encadeiam sem cortes. Transformou a concepção harmônica em geral com seus cromatismos e novos acordes. O "motivo condutor" constitui a base de sua música. Cada ópera contém aproximadamente uns 50 motivos condutores que se repetem e se entrelaçam de formas variadas.

Wagner é inquestionavelmente um dos maiores músicos da história da música e, na opinião de muitos críticos, o maior compositor dramático de todos os tempos.

A Itália no séc. XIX chega ao apogeu operístico com Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi.

Esse século é caracterizado pela procura do "novo", pela inquietude, pelo exagero, até às raias do patológico, de todos os momentos afetivos. O teatro e os espetáculos de concertos florescem, o virtuosismo vocal e instrumental dominam febrilmente o mundo artístico. A acentuação, cada vez maior, do elemento nacional leva, finalmente, à formação de escolas nacionais, bem diferenciadas.

Rossini (1792-1868), compositor italiano, foi um dos

raros compositores que teve fama em vida e, além do mais, era dotado de assombrosa facilidade de improvisação rápida e brilhante, espirituoso, sereno, rico e feliz. Sua música é virtuosística, desenvolta, elegante, perfeita na técnica, lírica e sensual. Sua técnica de composição foge de grandes profundidades e ambições artísticas, é correta e simples, tendo, entretanto, tirado efeitos originais e brilhantes. A espontaneidade de sua criação e a fluidez melódica são expressas na sua ópera o Barbeiro de Sevilha, que escreveu em 14 dias, conforme nos diz Perez Mariano Gutierrez.⁴³

Compôs 40 óperas, entre as quais: Tancredo, Segismundo, Barbeiro de Sevilha, Otelo, Moisés no Egito, Guilherme Tell, mais 20 oratórios e cantatas.

Bellini (1801-1835) iniciou sua carreira aos 24 anos morrendo prematura e misteriosamente, sendo sua obra produzida num período de 10 anos. A instrumentação, o sentimentalismo, o calor e a fluidez em suas melodias impressionaram muito o público romântico. Suas principais obras foram: A Sonâmbula, Norma, e os Puritanos.

Donizetti (1797-1848) compôs sua primeira ópera aos 20 anos e obteve sucesso na estréia. Compôs 70 óperas entre as quais: Ana Bolena, Elixir de Amor, Filha do Regimento, Lúcia de Lamermoor. Valorizou o bel canto e teve grandes inspirações. "A pressa com que escrevia as suas óperas e as concessões que, em quase todas elas, fez ao virtuosismo vocal imperante no tempo não eram condições que lhes assegurassem a perdurabilidade para além do êxito do momento."

Verdi (1813-1901), como cita Carpeaux, "é uma das personalidades mais simpáticas em toda história da música.

Homem áspero e intratável, da maior intolerância quando se tratava da realização dos seus superiores objetivos artísticos, foi natureza generosa, ótimo amigo, livre de invejas e ciúmes, de grande retidão de caráter e de natural sabedoria de vida"⁴⁴.

Suas óperas, de grande invenção melódica, alto virtuosismo e brutal força dramática, continuam até hoje sendo as mais representadas dentro do repertório internacional. Produziu no tempo da unificação, quando lutavam contra o domínio austríaco, e assim suas óperas instigavam os revoltosos e seu nome era usado como sigla revolucionária (Viva Verdi ou seja Viva Vitor Emanuel Rei da Itália).

Suas óperas se caracterizam pela intensidade de expressões, o dom melódico e o instinto dos efeitos dramáticos, a sedução irresistível de uma escrita vocal que enriqueceu consideravelmente o bel canto: o melodrama verdiano exerceu, para além das modas, uma influência imensa assim expressa Stehman.⁴⁵

Juntamente com Wagner, foi o maior compositor dramático do séc. XIX, marcando profundamente a história da cena lírica.

Algumas de suas principais óperas: Oberto, Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata, A Força do Destino, Aida, Otello e Falstaff.

A segunda fase do século XIX é marcada pelas escolas nacionalistas que apareceram e se firmaram onde não havia uma tradição musical, surgindo assim uma tomada de consciência das nacionalidades. Destacam-se: a Escola Russa, a Polonesa,

A Tcheca, a Espanhola, a Escandinava, a Húngara, a Inglesa e outras.

O reino da opereta, instituído por J. Strauss na Alemanha e Offenback, em Paris, viu crescer a música de concerto, defendida por Brahms e pelos músicos da Sociedade Nacional Francesa, esta representada por Saint-Saens, Bizet, Delibes, Lalo e Massenet.

Na Alemanha, o solitário Brahms fixou-se num "neo-classicismo", voltando a Beethoven e Schumann, contra a música operística e especialmente contra Wagner.

Na música, surge o verismo movimento de música operística que coloca a verdade do cotidiano, do dia a dia, do real, como tema dos enredos operísticos e não mais assuntos medievais, lendários e outros. Destacam-se Puccini, Leoncavallo, Mascagni. O povo se identificava com os assuntos da ópera que podiam ser vividos por qualquer, assim como hoje, tem-se os temas das novelas de televisão. Um exemplo disso é a ópera Il Pagliacci de Puccini, que faz o público rir, muito embora a vida desta personagem seja uma tragédia. É o próprio contrasenso da vida.

No Brasil, este Nacionalismo só no séc. XX afirma-se, com vigor, na música erudita. Conforme alerta Bruno Kiefer: "Uma das manifestações mais importantes da tendência para a auto-afirmação nacional foi o Movimento da Ópera Nacional.

A conscientização do sentimento nativo por parte dos compositores brasileiros foi muito lenta. Mesmo o famoso Carlos Gomes deu uma contribuição muito pequena para a formação de uma consciência musical brasileira, pois sua

formação musical foi européia e passou grande parte de sua vida na Itália.

Em artigo publicado no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro de 5.7.64, Andrade Muricy dizia: "Com Alberto Nepomuceno, pela primeira vez, a canção saiu do terreno do diletantismo, do falso universalismo e se ateve a fundações legítimas do sentimento brasileiro, nutrindo-se dos sucos ricos do nosso substrato racial, já aqui e ali, provisória, mas significativamente brasileiro."⁴⁶

Na França, nasceu o Impressionismo Musical (1885-1914), em torno da figura de Debussy que rompeu com a harmonia clássica, obtendo sonoridades vagas e difusas, usando escalas de tons inteiros, a bitonalidade e outras inovações.

Escreveu apenas uma ópera: Pelléas e Melissande.

O Impressionismo na França voltou-se para o mistério das lendas medievais, para o misticismo romântico para o irreal e indefinido, procurando o exótico, o impreciso, é o sutil e hermético.

Essas novas tendências que iriam marcar o mundo contemporâneo; o poder do subconsciente, o mundo da mente, o golpe decisivo no racionalismo, a busca do desconhecido.

Os impressionistas do fim do século XIX são chamados de simbolistas nas artes plásticas. Definiram-se com a revolucionária conquista de novos valores artísticos do após 1ª Guerra Mundial, até se transformarem em movimentos que, estruturados, criaram escolas, originando novos classicismos.

2.1.8 Atualidade - Séc. XX

A era atual se caracteriza pela integração, isto é, um raciocínio integrador das artes. Sem a vivência da realidade musical não se compreende a nova música. Esta requer uma nova forma de percepção. Não há pontos de referência fixos, porque tudo é multidirecional (Koellreutter). Há uma interação das artes: ação, ruído, som, luz, forma. Todos os elementos são equivalentes. As linguagens variam desde a tonal, a serial, a concreta, a eletrônica, a estocástica, a minimal e outras mais que estão surgindo.

A voz, na atualidade, através de estudos da sua fisiologia, de pesquisas e desenvolvimento de sua técnica consegue como resultado grande número de recursos vocais para atender às exigências das execuções atuais.

Com relação ao canto lírico, Charles Osborne menciona o "bel canto" - a expressão italiana de belo canto, como "um estilo de cantar em que se enfatiza um "legato" firme e puro, talvez à custa de expressão dramática", cita as óperas da primeira metade do século XIX de Rossini, Donizetti, Belini e Verdi do início de sua carreira como obras que erigem para o seu desempenho este estilo.⁴⁷

Hoje, a técnica vocal é desenvolvida para produções fonéticas de bocas e alto-falantes, de pronúncia de sílabas aparentemente impossíveis, habilidades da voz humana, que são uma antítese, em relação às técnicas do passado. Nas últimas décadas, a voz emancipada usa desde os movimentos dos lábios, da língua, das modificações do espaço bucal e da pressão respiratória para os gemidos, gritos, arfares, estertores, suspiros, balbucios e sussurros.

A primeira obra musical que usou a voz de forma não convencional foi "Pierrot Lunaire" de Schoenberg, que utiliza o Sprechgesang (cantado recitado) para traduzir de modo mais imediato as emoções.⁴⁸

Wozzek, ópera de Alban Berg, cuja técnica harmônica ainda não é a do dodecafonismo, é um estilo declamatório entre o canto e a linguagem falada.

Depois da 1ª Guerra Mundial, iniciou-se uma tendência que se afasta igualmente de Debussy e da tradição wagneriana. A sua principal figura foi Igor Strawinsky, que, depois de escrever para ballet e peças melodramáticas, voltou-se para os estilos acadêmicos e amolda-os a seu modo na ópera oratória. "DeLipus Rex" (1927). Finalmente, reanimou a ópera buffa italiana na sua única verdadeira ópera "The Rack's Progress", a carreira de um libertino (1951).⁴⁹

Hindemith destacou-se pela sua obra dramática "Mathis der Maler" (1931) que formalmente se encontra a meio caminho entre a grande ópera e o drama musical wagneriano.

Na Itália, Pizzetti, Malipiero, Petrassi, Dallapiccola elevaram a ópera italiana ao nível das mais avançadas posições internacionais. Luigi Nono impôs-se decididamente com "Intolerância" (1960) exemplo avançadíssimo de ópera engajada, que se coloca na linha das experiências vanguardistas alemãs e soviéticas dos anos 20, retomando-as e desenvolvendo-as numa concepção teatral que tende a utilizar todos os recursos sonoros e visuais (estereofonias, cenas simultâneas, projeções). "A música de Luigi Nono contém, nos extremos limites do serialismo, poderosos trechos corais, páginas solísticas de intenso lirismo e uma comunicação muito forte"⁵⁰.

Paralelamente a estas manifestações, as antigas formas

tradicionais continuaram a fazer parte do repertório operístico. Entretanto, A. Honegger compôs oratórios num ousado modernismo, como bem demonstra o seu oratório Rei David (1921). Bertold Brecht, nas suas "Lehrstücke" (peças pedagógicas), tentou resolver com êxito o problema do teatro épico, tomando o oratório como ponto de partida, tendo como colaboradores, na parte musical, Hans Heisler, Hindemith, Kurt Weill e mais tarde Paul Dessau. E, dentro da produção soviética, há que mencionar o oratório "Vigilância da Paz" de Prokofiev.⁵¹

Carl Orff se tornou conhecido com Carmina Burana (1937), que é uma seqüência de poemas latinos medievais musicados, com ritmos brutalmente primitivos e canções satíricas ou moralizantes na sua maioria.

Na Alemanha, a ópera de crítica social é desenvolvida com Hindemith, Krenek e Weill, que com sua filosofia cínica se apoia nas causas circunstanciais que decorreram do pós-guerra.

Outras manifestações da música vocal, deste século, de um caráter semi-erudito, são as revistas musicais, as canções de cinema, trilhas sonoras, a ópera rock que em alguns aspectos possuem também um caráter operístico. A diferença deste estilo para a ópera tradicional, está na contribuição de elementos novos como sintetizadores, bateria e ritmos mais populares.

A música vocal não se esgota aqui. A técnica vocal, os recursos da nossa era, hoje disponíveis, são muitos e variados. Grandes horizontes se abrem, a experimentação é comum e o caminho do uso da voz, das formas, da interpretação é imprescindível.

2.2 O CANTO NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA - DOS JESUÍTAS À LEI 5692/71

2.2.1 O Período Jesuítico

Os jesuítas prestaram contribuição decisiva ao processo de colonização do Brasil, pois foram responsáveis pela educação brasileira durante 210 anos (1549-1759). NISKIER⁶² nos diz que: "Muitos historiadores apontam como os seis primeiros educadores do Brasil os jesuítas: os padres Leonardo Nunes, Antônio Pires, e os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome". Dedicaram-se à pregação da fé católica e ao trabalho educativo.

Ao lado da catequese, organizaram nas aldeias, escolas de ler e escrever, sabiam que sem, a leitura e a escrita, não seria possível converter os índios à fé católica.

Os jesuítas responsabilizaram-se pela educação dos filhos dos senhores de engenho, dos colonos, dos índios e dos escravos. Dessa forma, o Estado Português que depositou toda a responsabilidade do ensino nas mãos da Companhia de Jesus, direcionava seus esforços direcionados mais no interesse econômico que no educacional.

Logo de início, os jesuítas perceberam que os índios não só tinham facilidade como também gostavam de cantar. Tanto é que Padre Manoel da Nóbrega afirmou que "com a música e harmonia, comprometia-se a arrastar atrás de si todos os indígenas da América"⁶³.

Com os ensinamentos dos jesuítas, a cultura nativa foi sendo substituída pela cultura alienígena. Os nativos aprendiam cantos em latim, acompanhados de instrumentos

européus. Assim, também os autos "eram intercalados por cantos e toques de instrumentos à maneira dos Mistérios e Moralidades executados nas igrejas européias durante o século XVI e XVII; e representam entre nós não só a criação do primeiro teatro nacional, mas ainda a primeira exibição da arte musical brasileira baseada no sistema diatônico e cromático dos povos cultos".⁵⁴

Em pouco tempo, foram criadas pequenas escolas de música, onde os índios aprendiam não só a tocar flauta, viola, cravo, como também o canto para as cerimônias religiosas.

Em 1578, entregavam-se os primeiros diplomas de mestres de arte, incluindo instrumentos e vozes como nos relata Guilherme Melo.⁵⁵

O plano completo dos estudos mantidos pela Companhia de Jesus, além das aulas elementares de ler e escrever, compreendia três cursos: o de Letras, o de Filosofia e o de Ciências (Artes), baseados no elemento norteador da ação pedagógica dos jesuítas, o Ratio Studiorum (organização do ensino integral dos jesuítas).

Nas fazendas, construía-se capelas que mantinham coros para os ofícios litúrgicos e se organizavam bandas e orquestras de salão que tocavam nas manhãs festivas ou à noite, nos grandes salões, e eram constituídas por homens de cor, na maioria escravos. Destaque maior obteve a Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, antiga fazenda de café.

Os jesuítas deixaram concretas marcas na música brasileira, com a criação de escolas, onde havia música, destacando-se o Conservatório de Santa Cruz.

2.2.2 Reforma Pombalina

Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, enquanto primeiro ministro de Portugal (1750-1777), revoltado com a resistência dos índios, sob a influência dos jesuítas, contra uma decisão a favor dos interesses de Portugal, acusou aqueles padres de se preocuparem mais com os interesses materiais do que com a salvação das almas, e expulsou-os do Brasil em 3 de setembro de 1759.

Segundo NISKIER,⁵⁶ "esta expulsão teve como consequência imediata, além da desintegração do ensino, o fechamento de 25 residências, 36 missões e 17 colégios e seminários".

O objetivo das reformas pombalinas foi substituir a escola que servia aos interesses da Fé pela escola útil aos fins do Estado. Foram criadas as aulas régias, onde o aluno se matriculava em quantas disciplinas desejasse e cada aula régia constituía uma unidade de ensino, com professor único para determinada disciplina. "Nomeados em regra por indicação dos bispos, tornavam-se proprietários das respectivas aulas régias que lhes eram atribuídas vitaliciamente, como sesmarias ou títulos de nobreza".⁵⁷

O prejuízo ao ensino, causado pela expulsão dos jesuítas, foi de tal alcance, que segundo Santos Vilhena,

"nem mesmo o mais intolerante dos historiadores da Companhia de Jesus poderia deixar de reconhecer seus benefícios: a obra dos jesuítas, seja ela de simples catequese e de instrução da população analfabeta ou de educação, se apresenta com tal significado e com tão profundo alcance que seria absurdo subestimar os efeitos advindos da reforma pombalina do ensino menor".⁵⁸

No que se refere às Artes, D. João VI, quando chegou ao Brasil, verificou que havia necessidade de concentrar mais atenção nesse setor, iniciando-se assim as missões artísticas no Brasil. Providenciou a missão Le Breton, que segundo Acquarone era integrada os artistas como Debret, os dois Taunay, Grandjean de Montigny, os irmãos Ferrez⁵⁹.

Com esta missão, "D. João VI proporcionou a iniciação de um ensino artístico no Brasil, que criou em 1816, para somente começar a funcionar dez anos mais tarde; a instituição que seria a nossa primeira escola de Belas Artes",⁶⁰

No campo da música, houve uma injustificável proteção aos músicos portugueses, como no caso de Marcos Portugal e Padre José Maurício. O primeiro enciumou-se do segundo e lhe moveu séria perseguição. Mas o talento de José era tão grande que foi pura perda de tempo, ficando a seu cargo a Capela Real e para Marcos Portugal, a direção do Teatro São João, inaugurado em 1813. Pelo que disse Luís Heitor Azevedo, "Marcos Portugal pertencia a essa espécie de gente que procura monopolizar todas as atividades e todos os proveitos, barrando o caminho aos outros e tentando inutilizar-lhes os esforços. Mas nem por isso Padre José Maurício deixou-se desanimar, descumprindo a sua missão de artista criador."⁶¹

Deve-se também lembrar a vinda para o Brasil de Sigmundo Neukomm, pianista e compositor austríaco, ex aluno de Haydn e que aqui veio com a embaixada do duque de Luxemburgo, em 1816, fez e ensinou música camerística e sinfônica, mantendo grande amizade com Padre José Maurício.

A música vocal desenvolveu os lundús e modinhas, que tratados por bons músicos criaram uma forma nova de música de salão erudita, a qual passou a ser cultivada na Europa.

D. João VI criou a cadeira de Música, em 30 de março de 1818 e que era regida por José Joaquim de Souza Negrão; inaugurou também o Real Teatro São João, onde se apresentavam companhias líricas e cantores europeus.

Com o desenvolvimento da industrialização, na década de 1870, houve grandes transformações culturais, pois a Arte-Educação assumia uma conotação diferente, representando o instrumento através do qual se preparavam competentes profissionais do desenho para ajudar o País a vencer a concorrência com a Europa.⁴²

Este foi um período pródigo para a música, que foi muito cultivada nas cortes, solenidades religiosas, salões e teatros.

2.2.3 Reforma Republicana

Os ideais republicanos prometiam uma federação democrática que favorecesse a convivência social de todos os brasileiros, promovesse o progresso econômico e a independência cultural. A educação elitista, que no ensino do período era privilegiada, entrou em crise, como também os setores econômico, político, social e cultural do País, culminando na revolução de 30.

A dependência cultural de modelos europeus, alienados do Brasil, fez com que uma maioria significativa dos nossos intelectuais se revoltassem e, através da Semana de Arte Moderna, de 1922, propusessem uma cultura autenticamente brasileira.

Não havia um plano geral de educação para todo o País, o que provocou uma falta de continuidade entre o ensino primário e secundário. Houve uma omissão completa, por parte do governo central, quanto ao ensino fora do Distrito Federal.

O Ato Adicional de 6 de agosto de 1834, "em termos de ensino secundário, passou a se organizar em liceus e colégios ao lado dos estudos literários clássicos e modernos, ainda predominantes e das matemáticas, cujo ensino se ampliou; inseriram-se no currículos as Ciências Físicas e Naturais, a História e Geografia e a MÚSICA".⁴³

Com este fato deduz-se que o primeiro Conservatório de Santa Cruz deu formação musical a muitos, que então, podiam ser professores.

Fato de destaque na época foi a influência positivista no ensino, tendo como principal figura Benjamim Constant, Ministro da Instrução, Correios e Telégrafos. Assim a primeira reforma educacional republicana, denominada Reforma Benjamin Constant, foi aprovada em 22.11.1890 pelo Decreto-Lei nº 1075, atingindo todas as instituições de ensino.⁴⁴ Essa reforma do ensino secundário, durante a Primeira República, foi influenciada pelo liberalismo americano e pelo positivismo francês, tendo sido incluídos o desenho geométrico e a cópia, com o objetivo de desenvolver a racionalidade. Essa mudança centrou o Currículo no ensino das ciências, e como se expressa Ana Mae Barbosa, "talvez este processo representasse, além disso, uma submissão ao preconceito contra a Arte como educação, ou ainda, para usar a linguagem da época, a Arte como Beleza, num currículo que

não tinha objetivos formativos gerais, mas cuja finalidade era apenas preparar para a escola superior".⁶⁵

Quanto à música, o currículo positivista fez pouco. Apenas continuou o predomínio da ciência para o desenvolvimento do País.

Embora o ensino das Artes continuasse relegado aos últimos planos, não se pode deixar de reconhecer os indícios dos movimentos em prol da formação dos Orfeões nas Escolas Brasileiras e da própria Semana de Arte Moderna.

Em 1840, termina a Regência com a Proclamação da Maioridade de D. Pedro II. Foi um período de estagnação, até aparecer Carlos Gomes, que com sua obra, colocou um fecho de ouro no panorama do Segundo Império. Foi o ápice do drama lírico tanto no Brasil nação como também na Europa. Este compositor deixou obras inesquecíveis como Il Guarani, embora sua produção tenha sido dominada pela influência italiana, que fez dele um melodista apreciável.

"Já vimos como a ópera se introduziu nos hábitos da Corte e no Teatro São João. O Velho Mundo vivia um dos períodos brilhantes do drama lírico; os jornais e revistas enchiam colunas com elogios e ataques aos vocalises e gorjeios dos intérpretes canoros de tudo o que fosse tragédia musicada", nos diz ACQUARONE.⁶⁶

Nessa época, foi criada a Ópera Nacional, que se propunha a preparar artistas nacionais e promover a realização de concertos de fontes mais nativistas. Mas, infelizmente, ainda não havia amadurecido o espírito do povo para tais realizações, que foi despertado mais tarde por Alexander Levi e Alberto Nepomuceno.

Foi na República que estes dois compositores, mais Itiberê da Cunha, concretizaram o nacionalismo musical. Houve uma ebulição no ambiente musical, que propiciou a criação de inúmeras sociedades e clubes musicais, como houve também, um progresso mais significativo do Conservatório de Música, que foi fundado em 1841, no Rio de Janeiro, por iniciativa de Francisco Manuel da Silva e tendo como finalidade "instruir na Arte da Música as pessoas de ambos os sexos que a ela quiserem dedicar-se, mas também formar artistas que possam satisfazer as exigências do Culto e do Teatro".⁶⁷

No seu discurso, por ocasião da inauguração das aulas cita Francisco Manoel que "tardia foi talvez essa inauguração: quando nos lembramos porém que o primeiro Conservatório europeu só foi criado em Nápolis em 1537 à custa de esmolas, mendigadas de país em país, e de porta em porta, e o da França, só em 1791, à custa de consideráveis auxílios do Governo e por acurados esforços ... nem podemos deixar de render graças à Providência por vivermos nesta época de progresso, em que nos basta aclimatar o que custou séculos de obstinadas tentativas ..."⁶⁸

Fundou também a Sociedade Musical com a finalidade de mobilizar para as artes da música "as pessoas de um e outro sexo, nas quais se conhecesse disposição e talento".

Nessa época, o País ainda não se afirmara nacionalmente, deixando-se influir por movimentos científicos, artísticos, literários e filosóficos vindos da Europa, como o positivismo, o evolucionismo, etc.

Sabe-se que Augusto Conte, o criador do Positivismo,

valorizava as funções humanizantes da Arte, pois achava que a formação científica devia basear-se na formação estética geral que predispõe a desfrutar profundamente todos os modos de idealização, tornando os homens capazes de pensar melhor e de organizar melhor sua vida social. Tanto é que se posicionava a favor do ensino da poesia, música e desenho, a partir dos 7 ou 8 anos e só depois dos 15 anos à iniciação da formação científica.

Essa reforma, aqui no Brasil, não deu à Arte a importância que Augusto Conte prescrevia e centrou o Currículo, desde cedo, nas ciências.

• Infelizmente, como diz Antônio Paim⁷⁰, "a mentalidade positiva brasileira não acompanhou a evolução do próprio pensamento científico, mantendo-se adstrita a uma conceituação oitocentista da ciência, preocupando-se em "imitar sem criar", tendo a Arte unicamente como beleza.

Finalmente, segundo Ana Mae Barbosa,

"os positivistas, dominados pelo sentido de ordem, expresso no tema (ordem e progresso), e na própria forma caracterizada pela superposição de figuras geométricas da Bandeira por eles criada para simbolizar o Brasil Republicano, imprimiram ao ensino da Arte um excessivo rigorismo, baseado na idéia de que o individual, enquanto elemento de expressão e composição, passa a ser insignificante para o próprio indivíduo".⁷¹

• Sabe-se que o ato de criar, não só na música como nas demais artes, é um dos maiores meios de desenvolver em todos os aspectos o ser humano. Portanto, esse período foi infrutífero, não trouxe modificação substancial ao ensino secundário, principalmente às Artes em geral.

Acompanhando as tendências surgidas após a guerra mundial, quando forte nacionalismo preparou as nações para seus governos ditatoriais, desenvolveu-se, no Brasil, a música e os autores, que procuravam as raízes da música popular e folclórica, davam-lhe forma erudita, influenciados pelas escolas néo-classicas do Entre-guerras (Schoenberg, Strawinsky, Bela Bartok), herdeiros das experiências do início do século XX (Debussy). Sobressaem-se nesta época Villa Lobos, Lourenço Fernandes e Francisco Mignone.

Na Europa, desde há muito, incentivava-se a criação de orfeões (onde os coros formados por escolares, militares, operários ou amadores da música em geral, executavam repertório mais acessível, sem visar a finalidade puramente artística) "pois, sendo eles de índole popular e não sendo necessário que seus membros tenham conhecimentos especializados de música, podem ser representados por enormes massas de vozes, contribuindo para a elevação moral, cívica e artística do povo", conforme cita Yolanda de Quadros Arruda.⁷²

No Brasil, em 1912, João Gomes Júnior, como também Fabiano Logano e João Batista Julião, fazem as primeiras tentativas de introduzir o Canto Coletivo nas escolas, com muitas vozes e instrumentos. Este último destaca-se pelas suas realizações orfeônicas, criando o Orfeão dos Presidiários e o Orfeão da Escola Normal "Padre Anchieta" que se tornaram famosos pelas suas execuções orfeônicas. Progressivamente, os orfeões começaram a ser instituídos e o canto, a ser focado com mais ênfase nas escolas.

"Em 1930, organizam-se oficialmente orfeões escolares

em Pernambuco, em 1932, no Distrito Federal e, logo após, no Rio de Janeiro, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Piauí, Bahia, Sergipe e Minas Gerais".⁷³

O ensino do Canto Orfeônico se implantou no Brasil graças à organização sólida e definitiva de Heitor Villa Lobos, que no ano de 1930, preocupado com o descaso com que a música era tratada nas escolas brasileiras, em especial no Estado de São Paulo, esboçou um valioso plano de Educação Musical.

Villa Lobos organizou um repertório adequado para o programa de Canto Orfeônico, escrevendo seis volumes do guia prático onde se encontram canções infantis e populares, hinos nacionais e escolares, canções patrióticas, temas ameríndios, melodias afro-brasileiras e folclore universal, peças de repertório erudito.

A partir daí, foram organizadas concentrações de milhares de estudantes em quase todo o País, para festejar as comemorações de datas cívicas, sem visar ao apuro artístico, nem grande perfeição técnica, contribuindo grandemente para a difusão do canto coletivo e do gosto pela música com preocupações de incentivar o nacionalismo.

Em 1936 em Praga, Villa Lobos, por ter contribuído no Brasil com a criação de métodos didáticos inéditos, classificou-se em 1º lugar no Congresso "A Educação Musical como Traço de União entre os Povos", onde concorreram mais de vinte nações.

Em 1940, houve aqui no Brasil uma apresentação no Estádio Vasco da Gama, com 40.000 vozes. A partir daí o movimento veio se acentuando cada vez mais, refletindo-se com

êxito no espírito da mocidade brasileira, pois um dos meios mais adequados à educação cívica e artística é, sem dúvida, a prática do canto em conjunto.

Somente em 1942, por iniciativa de Villa Lobos, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, pois as escolas ressentiam-se de professores especializados no ensino coletivo, principalmente devido ao descobrimento de inéditos métodos educacionais.

Na Portaria Ministerial nº 300, de 7 de maio de 1946, referente ao ensino de canto orfeônico nas escolas secundárias do País, definiram-se suas finalidades: desenvolver a sensibilidade musical; proporcionar educação do caráter e da vida social através da música viva; incutir o sentimento cívico de disciplina escolar e convívio social entre os estudantes.

Embora os esforços concentrados de Villa Lobos, no sentido de viabilizar a Prática de Canto Orfeônico nas escolas, não se pode afirmar que as finalidades e objetivos tenham sido atingidos plenamente, em função das dificuldades decorrentes do acesso à metodologia proposta. O próprio autor da Teoria Metodológica do Canto Orfeônico testemunhou a realidade.

As pretensões do Canto Orfeônico, em garantir a continuidade pela autenticidade do método teve no Paraná um ardoroso defensor Antonio Melilo que criou o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico.

Mesmo assim, as iniciativas não foram suficientes, pois a prática demonstrou a frustração dos alunos dos antigos ginásios, cujos professores eram exclusivamente

instrumentistas, não possuindo o conhecimento especializado e necessário para trabalhar com o método.

A história registra a continuidade do funcionamento do Canto Orfeônico nas Escolas Públicas, sem atingir as finalidades, em função da falta de garantia metodológica, sobrevivendo desta forma apenas pela exigência legal.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional marcou definitivamente uma década no processo educacional brasileiro (Lei nº 4024 de 20 de Dezembro de 1961). Sua influência tomou duas direções que acabaram por encontrar-se; uma, representada pelo esforço para implantá-la; outra, constituída pelas iniciativas tendentes a superá-la, acompanhando o ritmo e as características de desenvolvimento do País. Não que se obscurecesse o grande progresso trazido pela nova Lei, a primeira a regular para todo território nacional, em instrumento único, a educação de todos os graus e formas. Apenas se reconhecia que muito do que a realidade estava a indicar ou reclamar deixara de ser captado pelo legislador ou, se captado, ainda não pudera ser incluído no texto finalmente aprovado.

No início, a Lei de Diretrizes e Bases ressaltou a norma constitucional de que "a educação é um direito de todos", igualando as escolas públicas com as particulares. Deu objetivos gerais para toda a Educação, regulou a constituição dos sistemas federal e estaduais. Ao sistema Estadual e ao Distrito Federal passou a competência para disciplinar, criar, manter, autorizar, reconhecer e fiscalizar a rede de escolas primárias e médias não vinculadas ao sistema federal.

As disciplinas de Educação Física, Educação Moral e Cívica, Iniciação Artística e Ensino Religioso se tornaram facultativas. A exata característica desta Lei talvez tenha sido a de um instrumento de transição, menor, de certo, por encorajar do que por não impedir certos desdobramentos e avanços precursores de uma organização mais compatível com os reclamos de uma sociedade em rápida mudança.

Levando em conta as diversidades regionais, o ciclo de disciplinas obrigatórias e a liberdade de opção, o Canto Orfeônico ainda permaneceu em algumas escolas, por algum tempo, no ensino secundário.

* De acordo com a Lei de Diretrizes e Bases, em seu artigo 50

"Ficam assim relacionadas as disciplinas optativas para o sistema federal do ensino:

a - no ciclo ginásial: línguas estrangeiras modernas, música (Canto Orfeônico), artes industriais, artes comerciais e técnicas agrícolas.

b - no ciclo colegial: línguas estrangeiras modernas, grego, desenho, mineralogia e geologia, estudos sociais, psicologia, lógica, literatura, introdução às artes, direito usual, elementos de economia, noções de contabilidade, noções de biblioteconomia, puericultura, higiene e didática."⁷⁴

Gradativamente, observam-se um desprestigiamento à música e, paralelamente, ao desenho. No movimento das Escolinhas de Arte no Brasil, as Artes Plásticas ganharam chão, e a música realmente entra em declínio. Há uma transformação do Canto Orfeônico para Educação Musical e, finalmente, para Educação Artística.

Em 11 de agosto de 1971, foi sancionada a Lei nº 5692, que fixa Diretrizes e Bases para o Ensino de 1º e 2º Graus.

Esta Lei preconiza o desenvolvimento harmonioso das faculdades humanas, e por essa forma, lhe abre os caminhos da felicidade pessoal e do seu êxito como criatura e como integrante da sociedade. O enriquecimento da pessoa, com os atributos peculiares que a individualizam, vinha sendo a aspiração dos educadores deste século, e encontra agora, na nova legislação, o reconhecimento de sua procedência.

Em relação ao processo de Educação Artística na Lei diz:

Artigo 7º - Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus, observando quanto à primeira o disposto do Decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969.

A Educação Artística convoca quaisquer virtualidades do aluno para o atendimento dos objetivos gerais da educação, em especial, o entrosamento da Arte em todas as áreas de ensino. Além de pretender o aprimoramento do gosto, visa, sobretudo, ao estímulo da criatividade e do sentimento crítico. As artes são a linguagem que permite à imaginação a possibilidade de concretizar-se em manifestações positivas e sensíveis. Não se trata de, pela escola, preparar artistas ou encaaminhar alunos do virtuosismo das diferentes artes. O que a escola deve fazer é a proliferação do consumidor de arte, do seu apreciador, enfim uma condição do público, a quem, em última análise, se destinam as obras de Arte.

Hoje as aulas de Educação Artística não se destinam exclusivamente a atividades do desenho geométrico como no passado recente. A filosofia da nova lei, principalmente a nível de 1º grau, rejeita o sentido específico e profundo das artes, fazendo com que as atividades musicais, plásticas e ciências se fundam numa unidade que é hoje a chamada Educação Artística. A fusão de dois ou três setores da Arte, através de um processo correlato das atividades, é o que justifica a obrigatoriedade dessa disciplina. O importante é que haja as atividades musicais, que os alunos vivenciem o processo criativo, cantando, vivendo a idéia musical, crescendo à medida da vivência musical, sem que para isso devam ser afinados, ou devam armazenar a teoria da música.

O grande problema que se nota é a barreira colocada pelo próprio professor. A Lei 5692 foi feliz em sua proposta, embora na prática a Educação Artística, como processo, seja implementada de maneira equivocada na maioria dos casos. Os professores tendem ao sentido específico das atividades artísticas querendo fazer do aluno o artista.

"A reforma nada significará para a educação brasileira, se ela não se processar no espírito dos nossos educadores."⁷⁵

O Parecer nº 164/73 CFE, de autoria de Walmir Chagas, ao indicar os conteúdos mínimos para a organização do Curso de Licenciatura em Educação Artística, diz: "exige-se adequada coordenação, para que possa o futuro mestre perceber o fato artístico na consubstancial unidade que reveste em meio às suas distintas manifestações. Assim irá ele tratá-lo depois no exercício do magistério, e não ainda em divisões das "artes" para as quais existem habilitações específicas".⁷⁶

O que vale dizer, após a consideração fixada nos termos da Lei nº 5692/71, para a Educação Artística, é que:

- A fusão das linguagens artísticas, entendidas como a percepção da unidade consubstancial, deve sofrer uma revisão, nos currículos das respectivas licenciaturas;

- Em função dessa revisão, a unidade consubstancial deverá ser percebida pelo aluno-mestre, sem prejudicar a continuidade do processo de formação, com vistas à especificidade de cada linguagem artística;

- Considerada a exigência da especificidade das linguagens, a nível de domínio profundo, a proposta da Educação Artística no 1º grau deverá também sofrer uma considerável revisão, no sentido de garantir o retorno da música, enquanto meio de comunicação artística, sem, contudo, pretender tornar os alunos artistas ou, no caso, musicistas.

Assim é que se propõe o retorno do Canto nas escolas de 1º e 2º graus, como forma de atividade musical completa, considerada a sua fundamentação psico-social e pedagógica.

3 FUNDAMENTAÇÃO PSICO-SOCIAL E PEDAGÓGICA DO CANTO

3.1 A FORÇA EDUCATIVA DO CANTO NO GRUPO SOCIAL

O grupo que canta apresenta um resultado unitário, uma forma inigualável e irrepetível. Neste ponto, cabe dizer que o grupo não aniquila nem anula o trabalho das potencialidades individuais, muito pelo contrário, permite que tais individualidades sejam tratadas a nível das capacidades mais profundas, o ser humano. No entanto, a totalidade humana não pode aparecer isolada. Ela vai relacionar-se com outras totalidades num processo que jamais será tido como somatório, mas sim compositório.

O grupo que canta torna-se dono de uma totalidade única, cuja forma é alcançada pela composição das várias totalidades humanas, num processo de relação, combinação, cooperação, disciplina e interação, que finalmente resulta num grupo vocal com identidade própria. Assim, o processo grupal, no caso do canto em conjunto, é essencialmente compositório, que, na alternância de um de seus elementos, o resultado final sofre modificações, comprometendo a sua identidade.

Se o ser humano é portador de uma singularidade, pessoalidade e originalidade é porque a unidade do ser, resultou da relação dos elementos pertinentes ao espaço vital em interação simultânea e mútua com o meio. É preciso considerar, no canto em conjunto, essa determinação que,

relacionada com o outro no mundo, produz a identidade grupal. A leitura que cada elemento do grupo faz de sua partitura não pode estar dissociada da sua personalidade e da relação do eu com o outro no mundo. Embora as determinações da regência possam contrariar tal leitura, haverá sempre uma forma interpretativa pessoal da partitura, pois a uniformidade não está na ausência da interpretação, mas na relação dinâmica das potencialidades para o surgimento de uma forma única e irrepetível.

O ser humano precisa desabrochar para SER e, na medida em que é, permite que o outro SEJA. A beleza reside no encontro, na relação e no grupo que canta, a beleza reside no resultado final, que é o aplaudido, mas que depende do processo. Quanto mais beleza no resultado estético do grupo, mais bela será a relação entre seus elementos: a composição humana.

A presença do canto nas escolas brasileiras é a garantia do instrumento de resgate do desenvolvimento das potencialidades da auto-realização na dimensão social.

Carl Rogers afirma que a relação de ajuda se dá, quando uma das partes desperta no outro o crescimento, o desenvolvimento, o amadurecimento e a capacidade de funcionar da melhor forma, e, assim, enfrentar a vida de modo mais adequado.

A finalidade fundamental da relação de ajuda, deve ser dirigida para facilitar um eficiente funcionamento individual e social. Mas o indivíduo só adquire desenvolvimento individual, através do social. Ele é por natureza um ser social. A relação com os outros tem matizes, mas dela não se

pode prescindir. Todos são co-responsáveis uns pelos outros: assim pode-se afirmar que a fraternidade entre os homens é a dimensão mais sublime da sociabilidade.

Como fator de educação, a música, pela sua posição central de relacionamento com as demais, deveria ser a atividade básica, especialmente nas principais classes, notadamente como atividade coral.⁷⁷ Não se poderia falar da força educativa do canto, sem mostrar que peculiaridades próprias do grupo que canta são ações que operacionalizam conceitos, que os educadores preconizam de maneira genérica para a educação e que poucos conseguem concretizar."

* Tais conceitos são: a socialização, a comunicação, a cooperação, a realização pessoal, a responsabilidade, a sensibilidade, a interação e a afetividade.

3.1.1 Socialização

A fundamentação psico-pedagógica que existe para os trabalhos de grupo é a mesma que respalda o canto em conjunto nas escolas. Afirma Aurélio Buarque de Holanda⁷⁸ que "a socialização como processo mais intenso de integração dos indivíduos no grupo pode ser alcançada através do canto. Ela desenvolve também o sentimento coletivo, a solidariedade social e o espírito de cooperação". Também através dela as pessoas adquirem uma visão de mundo, da cultura a que se pertence, e dos valores e sentimentos que estruturam a comunidade em que vivem. Assim se expressa João Francisco Duarte Júnior: "Na socialização, aprendemos a constituir o mundo emprestando-lhe as significações dadas pelo aprendizado da língua: nela, 'hominizamos-nos'".

No canto em conjunto, este desenvolvimento pode ocorrer, não só pela integração dos indivíduos, como pelo repertório que é trabalhado. É somente quando se está interessado em algo é que se procura conhecê-lo. A educação deve fundamentar-se no já conhecido, ou melhor, na realidade existencial dos indivíduos.

Assim, o repertório musical deve ser expressivo e representante de vivências concretas.

Desse modo, o canto, sem dúvida alguma, é um forte veículo de socialização.

3.1.2ª Comunicação

Todas as relações humanas serão da melhor qualidade, se houver comunicação. Ela é o ato mais original da pessoa, porque não existem pessoas iguais. O homem é fundamentalmente um ser relacional: nele, os níveis de relação se enriquecem, desde os estabelecidos com a natureza, para chegar aos outros homens e culminar com Deus. Um ser não pode existir sem a relação, porque a possui como dimensão essencial.

A comunicação com outros é, sem dúvida, abrir-se para o outro sem perder sua singularidade. É ensinar a ceder sem vacilar, é ter aceitação, diálogo, tolerância, cooperação e doação. Temos necessidade do outro para nosso crescimento pessoal. Temos necessidade da vivência do NÓS.

Esta necessidade de comunicação, de relações pessoais impulsiona o homem a ir em busca de outros, o que pode ocorrer através de grupos sociais, religiosos, de aprendizagem, de ajuda mútua. O canto em conjunto tem poderosa força de comunicação estética.

Tem também características de um grupo social, pois, como bem se expressam CARTWRIGHT e ZANDER "é um conjunto estruturado de pessoas, que desempenham papéis recíprocos, conforme certas normas e valores sociais, em busca de um objetivo comum"⁷⁹.

As relações pessoais são inevitáveis, pois o homem, por natureza, está destinado a "ser com os outros". Não é o grupo social que tem a propriedade de facilitar ou de dificultar as relações, mas a atitude de inserção nele. Para haver relações cordiais num grupo, há necessidade de paciência, alegria, justiça, generosidade e muita cooperação. A pessoa deve sentir-se querida por si própria e não por obrigação. É necessário que a pessoa saiba que sua ausência será sentida.

A comunicação com outros é, sem dúvida, um aspecto que incide com grande força no processo de gestação e crescimento do ser pessoal.⁸⁰

O canto e a fala são meios universais de comunicação, pois, através deles, os homens podem comunicar seus sentimentos, pensamentos e emoções.

Uma forma de comunicação na música é a improvisação, maneira possível de estabelecer uma situação onde duas pessoas com diferentes antecedentes musicais são capazes de interagir e comunicar.

3.1.3 Cooperação

Quando as pessoas trabalham juntas, tendo em vista uma realização comum, seu comportamento é chamado de cooperação. As idéias, os interesses individuais são colocados a serviço

da realização principal, que é a finalidade do grupo. Assim acontece com o canto em conjunto, onde todos colaboram para sua melhor execução.

Para que a ação social seja efetivamente desempenhada, e os problemas interpessoais diminuídos, é necessário que o grupo se torne um grupo cooperativo e que as pessoas estejam interessadas e empenhadas em alcançar as finalidades do grupo.

Nos conjuntos de canto, os elementos se verão como pessoas interdependentes, coordenarão seus esforços, serão mais fortemente motivados, comunicar-se-ão mais com os outros, cantando cada vez melhor e trabalhando para o aprimoramento do grupo, se todos tiverem o espírito de cooperação. Há necessidade de uma consciência grupal. Somente assim, se desenvolverá a solidariedade, a unidade, tornando seus membros capazes de ação conjugada.

No trabalho científico, os grandes problemas chamam soluções interdisciplinares, ou seja, cada sujeito com a sua especialidade cooperando na busca das respostas mais adequadas a determinadas situações. Ao final da troca de experiências individuais, da mútua cooperação, encontra-se uma nova totalidade, enquanto produto exclusivo da cooperação e participação daquelas partes.

No grupo que canta, cada voz é individualidade de cada um como se fosse a sua especialidade e é na troca de experiências e na participação dessas especialidades que as vozes, nos mais diversos naipes ou timbres, trocam vivências e se combinam na estruturação de um novo todo ou seja, no produto final do canto em conjunto. É a presença fundamental da cooperação.

3.1.4 Realização Pessoal

Maslow diz que a realização pessoal é de suma importância para o crescimento do ser humano. Desenvolve a autonomia, a criatividade e a satisfação intrínseca. No trabalho, elas se refletem na busca e aceitação de tarefas inovadoras de atividades desafiantes, nas quais o indivíduo possa usar criatividade, correr riscos, e usar liberdade para experimentação. Num coral, por exemplo, a realização pessoal, a obtenção de prestígio, apresentam-se através do melhor desempenho de cada um e, como consequência, do todo.^{e1} Os cantores se exprimem, falam de si mesmos, realizam-se em suas canções.^{e2} De uma forma ou de outra, expressam seus sentimentos desde a alegria até a tristeza.

De acordo com BALBINA OTTONI VIEIRA^{e3}, "os grupos são, portanto, o meio pelo qual se consegue o desenvolvimento dos indivíduos e o progresso da sociedade em seus múltiplos aspectos". Assim, num coral, os indivíduos têm a possibilidade de se desenvolverem e se realizarem, não só individualmente, mas como um todo harmonioso, pois cada um tem seu papel e sua função. O papel é que identifica o indivíduo no grupo e lhe dá identidade como pessoa.

Após as necessidades de estima começarem a ser adequadamente satisfeitas, as necessidades de auto-realização começam a ser mais intensas. É a necessidade de realizar o máximo de potencial individual, qualquer que seja este: um músico deve fazer música, um poeta precisa escrever, um professor precisa ensinar, um cantor precisa cantar. Segundo MASLOW, "o que o homem é capaz de ser, deve ser". Portanto, o desejo de autorealização é o desejo que a pessoa tem de tornar-se aquilo que é capaz de ser.

3.1.5 Responsabilidade

O ponto fundamental da responsabilidade está na liberdade, na espontaneidade da escolha.

Em que condições as pessoas procuram o grupo para cantar em conjunto?

Sem dúvida as pessoas que recorrem ao grupo, no caso específico, é porque querem cantar. Há evidências de uma necessidade que psicologicamente se traduz no interesse. A chave mestra para a garantia da realização é, indiscutivelmente, o interesse, a intuição. Deve a escolha nascer das necessidades para haver atividade.

E que é o canto senão o exercício das potencialidades, o colorido da individualidade oriunda das capacidades mais profundas do ser humano?

E o que é o canto coletivo senão a organização das individualidades pelo processo compositório das vozes e das personalidades, que se harmonizam em razão do produto final?

A responsabilidade advém do encadeamento de situações: da livre escolha que gera o comprometimento e do comprometimento que acaba nas grandes realizações.

Das realizações que se transformam em auto-realizações, quando cada elemento do grupo que canta trabalha a sua personalidade em cooperação com os demais integrantes.

No canto em grupo, aprende-se a treinar o espírito de disciplina, através do papel de cada um, formando deste modo a consciência de grupo. Desenvolve-se, também, a receptividade para assumir novas responsabilidades e obrigações assim como: a organização das partituras, a obediência ao maestro, o respeito mútuo, a consciência de seu espaço,

enfim, todas as obrigações que os membros do grupo devem ter para que haja uma eficiente execução, não só como um todo, mas também individualmente.

3.1.6 Sensibilidade

Pode-se dizer que a sensibilidade é a capacidade de sentir do ser humano e pertence à esfera da afetividade. Mesmo sem querer medir a capacidade de sentir do ser humano sabe-se que a medida de sentimento varia de um para outro.

O canto é instrumento sensibilizador e, à medida que o indivíduo se sensibiliza com o estímulo musical, torna-se mais sensível para a música e para as coisas do mundo. A estratégia de sensibilização é o exercício que as pessoas fazem quando cantam. O cantar não é apenas a reprodução daquilo que está com rigor expresso nas partituras mas é sobretudo interpretação mesmo nas execuções grupais. Os indivíduos filtram a melodiosidade com toda sua singularidade e devolvem ao mundo, pelo ato de cantar, a expressão da música enquanto substrato da sua personalidade, ou seja, de toda sua humanidade.

Cantar é recriar a cada momento um significado para a música. Só assim a música atinge a sua concretude, torna-se audível, sobrevive da variedade de totalidades que recebe das condições interpretativas de quem canta.

Permite-se afirmar que cantar é criar e que, ao criar, nasce um novo todo detentor de um significado. A compreensão que se estabelece do cantar indica o grau de conhecimento que temos da música. E o conhecimento, que depende da apreensão que fazemos da melodia, por sua vez determinada pelas antenas

da percepção, é oriundo da sensibilidade. Logo, interpretar é compreender; compreender é conhecer; conhecer é instruir um significado oriundo do processo de criação.

Cantar é descobrir a possibilidade de construir uma essência. Essa construção se baseia na sensibilidade, enquanto capacidade de sentir, de apreender, de organizar e de rearranjar.

Para FAYGA⁶⁴, "A sensibilidade se vincula ao ser consciente, a um fazer interacional e cultural; em busca de conteúdos significativos, a sensibilidade se transforma; torna-se, ela mesma, faculdade criadora, pois incorpora um princípio configurado, seletivo. (...) A criatividade é a própria sensibilidade (...)"⁶⁵.

Considerando ainda a dimensão da sensibilidade no processo de cantar em conjunto, pode-se enfatizar que, "como fenômeno social, a sensibilidade se converteria em criatividade, ao ligar-se estreitamente, a uma atividade social significativa para o indivíduo"⁶⁶.

3.1.7 Interação

A interação é um fenômeno social de tanta importância que, sem ela, não há grupo. Tudo no mundo social surge, integra-se, adquire e mantém estabilidade, ou desintegra-se e desaparece, pela interação de forças sociais. Portanto, é fenômeno básico no grupo. "Os homens, em situação social, agem uns sobre os outros e reagem uns aos outros".⁶⁷ Nesta ação recíproca é que pode se desenvolver uma atmosfera amistosa, favorecendo a confiança, a participação, o desenvolvimento da amizade e a capacidade de receber novos membros.

No canto em conjunto, para que haja boa execução é interessante que este fenômeno "estar com o outro" se faça presente, para que seus membros, além de estarem atentos à regência, tenham um resultado final eficiente.

Esta interação se consegue pela ação recíproca das pessoas estimuladas pelo mesmo objetivo, pela troca de idéias, pela escolha do repertório, enfim pela cooperação nos projetos e pelo intercâmbio que caracteriza a vida do grupo. Se esse dar e receber for constante e se inspirar no espírito de colaboração, compreensão mútua e no sentimento de responsabilidade partilhada, o grupo atingirá seu fim particular e social. Nesse dar e receber, entram em jogo diferentes personalidades, expandindo-se mutuamente, entrecrocando-se e aceitando-se. Aparecem, entre os participantes do grupo, relações que determinam, na vida coletiva, uma interação social dinâmica, que transforma o grupo num conjunto equilibrado.

3.1.8 Afetividade

Pagés, quando se refere à afetividade, diz que "em todo grupo, a todo momento, existe um sentimento dominante, partilhado por todos os membros do grupo, com nuances individuais. Este sentimento, na maior parte das vezes inconsciente, governa a vida do grupo, em todos os níveis"²².

Assim, desde os primeiros momentos da vida de um grupo, a comunicação dos sentimentos, das atitudes pessoais em relação aos homens e à vida, cria uma solidariedade comum.

Freud já afirmava que o indivíduo não se desenvolve senão através de uma rede de relações interpessoais e que a

relação que se estabelece é de natureza essencialmente afetiva procedente de dinamismos freqüentemente combinados (desejo e intensificação)²⁷. Estas características grupais estão presentes no canto em conjunto, onde pode ser sentida a afetividade pelo reconhecimento do trabalho, pela expressão do "eu" afetivo e grupal, e pela expressão dos sentimentos.

Sabe-se que a afetividade é elemento decisivo na aprendizagem, na criatividade, no entendimento do desenvolvimento integral do ser humano, individual e grupal e que integra o processo artístico fundamentando os princípios e processos de Educação Estética.

Quando reporta-se à arte de maneira geral é inegável que o sentimento figure como matéria-prima e que seja o alicerce para as transformações necessárias, ao nível da elaboração mental. A obra de arte na opinião de autores renomados existe a partir do sentimento e se transfere para a gama da sensibilidade do espectador.

Considerando os aspectos externados a gama da afetividade do ser humano manifesta-se e se torna presente na expressividade de uma matéria. No caso específico do canto torna-se veículo do sentimento enquanto expressão cantada e projeta no ouvinte a possibilidade de sensibilizar-se e construir a partir daí um novo significado para a obra ouvida.

Em toda construção de significados, sabe-se da presença e da influência decisiva do fator afetividade.

3.2 O CANTO NA EDUCAÇÃO ESTÉTICA

A Educação Brasileira registra, ao longo dos anos, o tratamento que o ensino da arte recebe nas escolas comuns,

nos currículos das escolas brasileiras e mesmo por ocasião das academias. Esta uma vez instituídas no Brasil, de certa forma desvincularam a Arte do processo educativo regular, afastaram a Arte do povo e geraram, pela divisão do trabalho na própria hierarquização das atividades, a elitização da Arte. Faça-se um retrospecto histórico da trajetória da Arte no currículo das escolas brasileiras, ou mesmo na totalidade do fluxo social, e não se tardará a encontrar e comprovar o que acima se afirma.

No entanto, é objeto deste estudo A Educação Artística, portanto, deve considerar-se as características que respaldam, hoje, o processo educativo, podendo dizer-se que a escola, enquanto geradora de conhecimentos e responsável pelo processo de ensino/aprendizagem, tem idolatrado e se comprometido com a aprendizagem superficial obtida por meio do mecanicismo da memória e do ato de decorar. Deixa-se, portanto, de lado a aprendizagem autêntica ou, como diz Rogers, aprendizagem significativa, baseada na experiência, no processo vivencial do aluno e no conhecimento, enquanto produto da capacidade que o ser humano tem de pensar e simbolizar, sentir e conscientizar, de criar o seu próprio conhecimento, e de gerar a autêntica aprendizagem.

O educando tem sido tratado de maneira fragmentada, com a desconsideração pela totalidade que ele representa e pelo trabalho em nível de suas potencialidades. O caminho que a escola tem percorrido está alheio à valorização da esfera afetiva, cognitiva e motora, num desrespeito ao sentido integral do desenvolvimento pleno do ser humano. Há

uma profunda ligação e interdependência entre o sentir e o pensar na efetivação do conhecimento e da aprendizagem. Existe, por conseguinte, uma propriedade na Educação Estética e que, de per si, pode realizar o conhecimento e o autoconhecimento, a aprendizagem autêntica, o desenvolvimento das potencialidades do educando, a auto-realização e a própria dimensão artística do ser humano, a "Educação Estética, que é a educação do sentimento. Educar-se esteticamente não é exclusivamente produzir obras de arte, ou seja, fazer Arte, mas é também o fazer com arte, viver com arte, inventar a vida e o modo de ser. E ainda, estabelecer a relação em busca de um significado, quando este está implícito e não explícito, no dizer de Susanne Langer: é uma questão de significado implícito."

Existe um domínio íntimo, onde a linguagem não consegue chegar, que permanece inacessível aos conceitos verbais, daí a expressão mediante a estruturação das diversas linguagens artísticas, até a obra de arte propriamente dita. Daí, a relação entre o pensar e o sentir, o simbolizar e o vivenciar, momento da ocorrência e da experiência estética.

A Educação Estética trabalha o sentimento do educando e o sentimento na obra de arte. É com esses objetivos que as produções se realizam, através das linguagens não convencionais, com ausência de significados únicos e precisos, cuja característica fundamental é a de ser indecifrável, sem códigos que lhe garantam o entendimento lógico e racional.

O trabalho no educando, com as linguagens artísticas, se compromete com o desenvolvimento do pensamento

presentacional e não discursivo. Significa, assim, a garantia do sentimento manifesto e do encontro que reside, mais tarde, entre o educando e a obra de arte. Para Duarte Júnior, a beleza reside no encontro. O encontro possibilita a consciência de um significado e o significado, uma vez construído, atesta a experiência estética, não apenas no âmbito de quem produziu a obra, mas de quem travou um encontro com ela.

Do ponto de vista da música, enquanto linguagem artística, pode dizer-se: os sentidos da música são conceituáveis e cada pessoa traz uma experiência própria, um passado, uma cultura, uma situação existencial concreta que faz com que ela seja vivida de forma original e única. Por isso, frente a uma Aleluia de Handel, cada expectador a viverá, segundo a sua situação existencial, com os sentimentos e a cultura que lhe são próprios. Nem sempre entende-se a música oriental, por exemplo, com sistemas musicais tão diferentes do comum. Mas, pelo estudo e audição da mesma, vamos compreendendo melhor a cultura alienígena e alargando nossos horizontes musicais. Por outro lado, não se podem abandonar os próprios padrões estéticos e mergulhar só nos padrões estrangeiros, pois, como observa Duarte Júnior, "a educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que a negligencia, se entrega à emoção amorfa"¹.

É pela experiência estética que o homem experiencia a beleza. Todo conhecimento reporta-se à experiência. Quanto mais músicas bem elaboradas se estudar, maior será o campo estético musical e a música será sempre uma expressão de sentimentos, mas de forma indizível. O sentido que ela

exprime não significa nada fora de si mesma. Ela não diz, mostra, ela não significa, exprime.

As notas musicais, por si só, nada dizem. Apenas quando buriladas, trabalhadas em determinadas formas, expressando melodias e harmonias, é que podem exprimir sentido. Uma rapsódia de Brahms não remete a nada, além de si própria. Ela é indizível e apenas exprimível na obra pela obra.

Na música, é difícil descobrir, além da materialidade de corpos e formas sonoras, alguma coisa que exista na natureza (com exceção da música concreta); porque, na verdade, tudo foi traduzido em vibrações e formas sonoras, que constituem uma linguagem enigmática. O enigma está em procurar na música o que ela não se propõe a dizer. O ouvinte deverá, então, identificar-se amorosamente com a vida fônica do trecho musical, sem se distrair na procura de outras coisas. É claro que, para isso, é necessário conhecer os elementos principais das estruturas musicais e, como é raro alguém ter naturalmente sensibilidade, há necessidade de uma educação estética que a desenvolva.

A música é em si pura representação sonora. Ela é, em si mesma, o valor, por isso é autotélica. Para entendê-la, é necessário compor seus elementos na significação sonora e lírica que o músico lhe der. Mais que as outras artes, a música, em sua forma estética, é apenas sugestão, não representação clara dos estados de alma do artista, porque sua linguagem é mais desmaterializada. Ela exige, para ser compreendida e sentida, maior sensibilidade específica, pois as demais artes têm relações mais nítidas com a realidade empírica do que a música.

O canto vivencia a Educação Estética, baseado nos seus elementos sonoros, como a altura, intensidade, timbre, ritmo, dinâmica, densidade e rarefação, textura sonora, de modo a conduzir o aluno ao significado virtual representado por tais elementos e, assim, vivenciar o canto e seus significados. Além do mais, dá oportunidade ao aluno de conhecer também a obra, um pouco do autor e da época.

Existe um domínio íntimo, aonde a linguagem não pode chegar e que permanece inacessível aos conceitos verbais. É o mundo dos sentimentos, que guiam a razão, para que esta apreenda e dissequê tudo aquilo que já foi sentido como importante: a vida.

Diz Duarte Júnior, que o sentimento está sempre presente, principalmente quando é expresso pela música. Quando as pessoas cantam dão entonações, inflexões e maneirismos próprios de cada uma. Deste modo, a música é uma tentativa de concretizar numa forma o mundo inefável dos sentimentos humanos. E ainda, como observa o mesmo autor, no momento da experiência estética, ocorre um envolvimento total do homem com o objeto estético e surge uma nova realidade que embriaga misticamente o indivíduo. A verdade do objeto, reside nele mesmo; não se buscam suas relações com outros objetos, nem se pergunta acerca de sua utilidade. A percepção procura a verdade do objeto, assim como ela é dada imediatamente no sensível.⁹²

O gosto pela boa música desenvolve também a sensibilidade crítica. Daí o cuidado na elaboração dos repertórios. E estes também implicam em educar no sentido da realização de todas as capacidades humanas e não apenas

cognitivas, pois o ato de conhecer e de criar está presente em todas as atividades do homem.

Por isso tudo, os professores de música devem ter uma formação estética profunda, de forma a que possam compreender a unidade da diversidade da arte, o que se transformará na coesão entre objetivos e filosofias.

4 CONSIDERAÇÕES GERAIS

1 - O Canto acompanha, enquanto forma de composição musical, a trajetória histórica e integra a Evolução da Música.

2 - No aspecto da Educação Brasileira, o Canto recebeu tratamentos metodológicos diversificados e a sua presença na seqüência das Reformas de Ensino nem sempre consistiu num valor e privilégio. Destaca-se no entanto, enquanto marco da Arte-Educação a utilização do mesmo como estratégia valiosa, durante o período jesuítico e como elemento de fraternidade entre os povos, no período de Heitor Villa-Lobos através da prática do Canto Orfeônico.

3 - A Educação Artística, instituída pela Lei nº 5692/71, tornou frágil a formação dos Arte-Educadores (habilidade em música) e o Canto, como estratégia, ausentou-se das Escolas.

4 - Há necessidades de que o Canto retorne aos currículos das Escolas de 1º e 2º graus, a partir de:

- Formação consistente dos profissionais;
- Delineamento metodológico para prática do Canto.

5 - Tanto a formação consistente dos profissionais como o delineamento metodológico para a prática do Canto nas escolas deve ser estruturado na medida das considerações aos fundamentos psico-sociais e pedagógicos do Canto.

6 - Os currículos das escolas de 1º e 2º graus terão facilitado o cumprimento dos objetivos da educação integral, quando o Canto integrar a Educação Estética, e a Educação Artística, por conseguinte, atingirá as suas finalidades com a presença do Canto nas Escolas.

7 - O Canto é o elemento de auto-realização para o ser humano; promove interação, socialização, comunicação, cooperação, realização pessoal, responsabilidade, afetividade e sensibilidade.

8 - O Canto integrado à Educação Estética promoverá o discernimento e a autocritica, as condições de reflexão do educando, como elemento participante do processo educativo.

9 - A prática do Canto propiciará o desenvolvimento da sociabilidade como instrumento de respeito profundo ao outro, equilíbrio e de harmonia entendida:

Como quis Spinoza: "Quanto mais alegria, mais perfeição."

Como quis Schiller: "A alegria move as engrenagens do relógio do mundo."

Como quis Tagore: "A beleza é a alma desses lugares. Para vê-la é preciso que acendamos nossas lâmpadas."

10 - A prática do canto nas Escolas de 1º e 2º graus oferecerá aos educandos o resgate do nacionalismo, e permitirá, por discernimento, crítica e julgamento, a filtragem dos demais valores, na construção de novos valores para a cultura brasileira.

NOTAS DE REFERÊNCIA

1 BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música. Lisboa. Edições Cosmos. 2ª tiragem. 1963. v.I. p.271.

2 BUCKLEY, John. Canto gregoriano. Folhetim nº 255, Suplemento da Folha de São Paulo, 06.12.81. São Paulo p.7.

3 RAYNOR, Henry. História social da música. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972.

4 RODERJAN, Roselys. Notas de aula.

5 BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música. Lisboa. Edições Cosmos. 2ª tiragem. 1963. v.I. p.650.

6 REZENDE, Conceição. Aspectos da música ocidental. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.

7 MENUHIN, Yehudi & DAVIS, W.Curtis. A música do homem. São Paulo, Martins Fontes, Fundo Educativo Brasileiro, 1979.

8 RODERJAN, Roselys. Notas de aula.

9 REZENDE, Conceição. Aspectos da música ocidental. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.

10 BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música. Lisboa. Edições Cosmos. 2ª tiragem. 1963. v.II. p.156.

11 ABBIATI, Franco. História da música. Lisboa, Ed. Arcádia, 1964.

12 STEHMANN, Jacques. História da música europeia: das origens aos nossos dias. São Paulo, Difusão Europeia do Livro Ltda., 1964.

13 CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. São Paulo, Edições de Ouro, 1972.

14 REZENDE, Conceição. Aspectos da música ocidental. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971. p.119.

15 RAYNOR, Henry. História social da música. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972.

16 ANDRADE, Mário. Pequena história da música. São Paulo, Livraria Martins, 1942.

17 GUTIERREZ, Perez Mariano. El universo de la musica. Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria, S.A., 1980.

18 STEHMANN, Jacques. História da música européia: das origens aos nossos dias. São Paulo, Difusão Européia do Livro Ltda., 1964.

19 REZENDE, Conceição. Aspectos da música ocidental. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.

20 KIEFER, Bruno. História e significado das formas musicais. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1970.

21 BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música. Lisboa. Edições Cosmos. 2ª tiragem. 1963. v.I. p.626.

22 CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. São Paulo, Edições de Ouro, 1972.

23 SINNEK, Hilde. ABC para oradores e cantores. São Paulo, Ed. Ricordi, 1955. p.41.

24 MENUHIN, Yehudi & DAVIS, W.Curtis. A música do homem. São Paulo, Martins Fontes, Fundo Educativo Brasileiro, 1979. p.89-90.

25 _____. Dictionnaire des chanteurs de l'opera. Ed. Albatros, Paris, 1982.

26 LOVELOCK, William. História concisa da música. São Paulo, Livraria Martins Fontes e Editora Ltda., 1987. p.119-20.

27 _____. La nueva enciclopedia della música. Garganti. Redazioni Garganti, printed in Italy, 1983.

28 RODERJAN, Roselys. Notas de aula.

29 STEHMANN, Jacques. História da música européia: das origens aos nossos dias. São Paulo, Difusão Européia do Livro Ltda., 1964.

30 GUTIERREZ, Perez Mariano. El universo de la musica. Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria, S.A., 1980.

31 SUBIRÁ, José. História de la musica. La musica coral. Ed. Taurus, Madrid, 1986.

32 SCHURMANN, F. Ernst. A música como linguagem, uma abordagem histórica. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

33 STEHMANN, Jacques. História da música européia: das origens aos nossos dias. São Paulo, Difusão Européia do Livro Ltda., 1964.

34 SINNEK, Hilde. ABC para oradores e cantores. São Paulo, Ed. Ricordi, 1955. p.41.

35 GUTIERREZ, Perez Mariano. El universo de la musica. Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria, S.A., 1980.

36 PAHLEN, Kurt. Introdução à música. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1949.

37 GROUT, H. História da música. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1960.

38 REZENDE, Conceição. Aspectos da música ocidental. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.

39 RAYNOR, Henry. História social da música. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972.

40 RAYNOR, Henry. História social da música. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972.

41 CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. São Paulo, Edições de Ouro, 1972.

42 KIEFER, Bruno. História e significado das formas musicais. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1970.

43 GUTIERREZ, Perez Mariano. El universo de la musica. Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria, S.A., 1980.

44 CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. São Paulo, Edições de Ouro, 1972.

45 STEHMANN, Jacques. História da música européia: das origens aos nossos dias. São Paulo, Difusão Européia do Livro Ltda., 1964.

46 MURICY, Andrade. Jornal do Comércio do Rio de Janeiro. 05.07.1964. Artigo Música Brasileira.

47 OSBORNE, Charles. Dicionário de ópera. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara S.A. 1987.

- 48 CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. São Paulo, Edições de Ouro, 1972.
- 49 LOVELOCK, Williams. La nueva enciclopédia della música. Garganti. Redazioni Garganti, printed in Italy, 1983.
- 50 BOULEZ, Pierre. A música hoje. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- 51 SALZMANN, Eric. La musica del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1972.
- 52 NISKIER, Arnaldo. Educação brasileira. São Paulo, Ed. Melhoramentos. 1989. p.43.
- 53 AZEVEDO, Fernando. A transmissão da cultura. São Paulo, Melhoramentos. 1976. p.37.
- 54 MELO, Guilherme. A música no Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional. 1947. p.26.
- * 55 MELO, Guilherme. A música no Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional. 1947. p.26.
- 56 NISKIER, Arnaldo. Educação brasileira. São Paulo, Ed. Melhoramentos. 1989.
- 57 CHAGAS, Valnir. Educação brasileira: o ensino de 1º e 2º graus. 2.ed. São Paulo, Saraiva. 1980. p.9.
- 58 VILHENA, Luis dos Santos. Carta de Vilhena - Notícias Soteropolitanas e Brasíliaicas. Imprensa Oficial da Bahia. 1922. 2v. p.58.
- 59 ACQUARONE, F. História da música brasileira. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo Ltda. p.153.
- 60 _____, _____. p.157.
- 61 AZEVEDO, Luis Heitor. Música e músicos do Brasil. Rio, Casa do Estudante do Brasil. 1950. p.122.
- 62 BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. Teoria e prática da educação artística. São Paulo, Editora Cultrix. p.41.
- 63 BRÉJON, Moisés. Estrutura e funcionamento do ensino de 1º e 2º graus. São Paulo, Pioneira. 1978. p.79.
- 64 BARBOSA, Ana Mae T.B. Arte e educação no Brasil. São Paulo, Ed. Perspectiva. 1978. p.66.
- 65 _____, _____. p.74.
- 66 ACQUARONE, F. História da música brasileira. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo Ltda. p.184.

67 SIQUEIRA, Baptista. Do conservatório à escola de música. Ensaio Histórico. Rio, UFRJ. 1972, p.16.

68 _____, _____, p.30.

69 SILVA, Geraldo B. História da música brasileira. Folhetim, encarte da Folha de São Paulo, 07.05.1958, São Paulo.

70 PAIN, Antônio. História das idéias filosóficas no Brasil. São Paulo, Grijalbo. 1967. p.168.

71 BARBOSA, Ana Mae. Arte - educação no Brasil. São Paulo, Ed. Perspectiva S.A. 1978. p.66.

72 ARRUDA, Yolanda de Quadros. Elementos de canto orfeônico. São Paulo, Irmãos Vitales. 1964. p.108.

73 _____, _____. p.105.

74 CRITERIA, Conselho Estadual de Educação. 1969. jan-jun. 9. p.57-8.

75 KELLY, Celso. Escola nova para um novo tempo. Rio de Janeiro, Editora José Olympio. 1973. p.150.

76 CATÁLOGO DE LEIS DO ENSINO SUPERIOR. MEC. Brasília, 1973.

77 MATHIAS, Nelson. Um canto apaixonante. Musimed, Brasília, 1986. p.13.

78 HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. Novo dicionário. Ed. Nova Fronteira S.A., Rio de Janeiro, 1986. p.1602.

79 CARTWRIGHT, Darwin & ZANDER, Alvin. Group dynamics. Harpers & Row Publishers, New York, Evanston and London, 1968. p.416.

80 ESCALONA, Sara Lopes. Antropologia e educação. Ed. Paulinas, São Paulo, 1983. p.95.

81 MASLOW, Abraham H. Motivation and personality. New York, Harper and Row, 1954.

82 STEFANI, Gino. Para entender a música. Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1985. p.14.

83 VIEIRA, Balbina Ottoni. Roteiro para organização de grupo. SESC, Rio de Janeiro, 1966. p.11.

84 FAYGA, Oscar. A sensibilidade em educação. Ed. Agir, Rio de Janeiro, 1960.

85 idem. p.17.

86 idem, p.17.

87 CARVALHO, Irene Mello. Introdução à psicologia das relações humanas. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1964. p.71.

88 PAGÉS, Ben. & RODRIGUES, M. Lúcia. O trabalho com grupos e o serviço social. Ed. Moraes, São Paulo, 1981. p.58.

89 idem. p.58.

90 LANGER, Susanne. Ensaio filosófico. Tradução Jamir Martins. São Paulo, Cultrix, 1971.

91 DUARTE JÚNIOR, João Francisco. Fundamentos estéticos da educação. Ed. Papirus, 2.ed. São Paulo, 1988. p.110.

92 idem. p.92.

SUMMARY

The idea of bringing up to date singing in primary schools and high schools as an active element in the process of aesthetic education, is held by the rising of the forms in musical composition in the musical evolution, while the historical analysis of the facts which, at the end reassured the participation of singing forms in the diversity of times. Later on the historicity in the context of Brazilian Education, does sometimes register the presence of singing in the curriculums such as the variations that orchestrated its participation in methodological and functional order. Those variations happened due to many teaching reforms that had been proliferating in Brazil. The last mark registered was the article 7 law 5602/71 that report the obligation of artistic education committed to philosophical and methodological patterns, easily observed in the use of artistic activities. The questioning that promotes the foundation of the discussion becomes incoherent, because singing does not take part of our regular school systems while absent of the educational process through singing classes offered by artistic education. As an answer for the questions fundamental psycho social and pedagogical aspects are presented. Those aspects are capable of justifying the effective participation in those musical activities in the process of integral formation of the learner and in the psycho social construction of the human being. Finally the necessary fundamentals in the structure of our new curriculums will definitely bring up the singing in methodological bases providing to a significant content.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ABBIATI, Franco. História da música. Lisboa, Ed. Arcádia, 1964.
- 2 ACQUARONE, F. História da música brasileira. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo Ltda., 1969.
- 3 ALALEONA, Domingos. História da música. São Paulo, Ed. Ricordi, 1964.
- 4 AMADO, Giller & GUITTET, André. A dinâmica na comunicação dos grupos. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- 5 ANDRADE, Mario. Pequena história da música. São Paulo, Livraria Martins, 1942.
- 6 ARIÉS, Philippe. História social da criança e da família. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- 7 ARRUDA, Yolanda de Quadros. Elementos de canto orfeônico. São Paulo, Irmãos Vitale, 1964.
- 8 AZEVEDO, Fernando. A transmissão da cultura. São Paulo, Melhoramentos, 1976.
- 9 _____. Arte e educação: conflitos/acertos. 3.ed. Max Limonad Ltda., São Paulo, 1988.
- 10 BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação no Brasil. Perspectiva, São Paulo, 1978.
- 11 _____. Teoria e prática da educação artística. São Paulo, Ed. Cultrix, 1985.
- 12 BARRAUD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.
- 13 BÉHAGUE, Gerard. Music in latin américa: an introduction. New Jersey, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1979.
- 14 BERENSON, Bernard. Estética e história. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- 15 BERSTEIN, Leonard. O mundo da música. Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1974.

- 16 BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música. 2ª tiragem. Lisboa, Edições Cosmos, 1963.
- 17 BOULEZ, Pierre. A música hoje. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 18 BREJON, Moisés. Estrutura e funcionamento do ensino de 1º e 2º graus. São Paulo, Pioneira, 1978.
- 19 BUBER, Martin. Do diálogo e do dialógico. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- 20 _____. Eu e tu. São Paulo, Cortez & Moraes, Tradução de Newton Aquiles Von Zuben, 1979.
- 21 BUCKLEY, John. Canto gregoriano. Folhetim nº 255 Suplemento da Folha de São Paulo de 06.12.81, São Paulo.
- 22 BUZZI, Arcangelo R. Introdução ao pensar. Vozes, 1979.
- 23 CALDAS, Waldenyr. Iniciação à música popular brasileira. São Paulo, Ática, 1985.
- 24 CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo, Cultrix, 1984.
- 25 CARPEAUX, Otto Maria. Uma nova história da música. São Paulo, Edições de Ouro, 1972.
- 26 CARVALHO, Irene Mello. Introdução à psicologia das relações humanas. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1964.
- 27 CARTWRIGHT, Darwin & ZANDER, Alvin. Group dynamics. Harpers e Row Publishers, New York, Evanston and London, 1968.
- 28 CATÁLOGO DE LEIS DO ENSINO SUPERIOR. MEC-Brasília, 1973.
- 29 CHAGAS, Walnir. Educação brasileira: o ensino de 1º e 2º graus. 2.ed. São Paulo, Saraiva, 1980.
- 30 COHEN, Levinas, Danielle. Musique. Paris, Michel de Maule, 1987.
- 31 COLLES, H.C. Iniciación a la música - la evolución de la música. Madrid, Ed. Taurus, 1978.
- 32 CREDDY, Jean. O contexto social da arte. Rio de Janeiro, s/d.
- 33 CRITERIA, Conselho Estadual de Educação. 1969, jan-jun. 9p. 57-8.
- 34 DUARTE JÚNIOR, João Francisco. Fundamentos estéticos da educação. Editora Papirus. 2.ed. São Paulo, 1988.

- 35 DUFRENSE, Mikel. Estética e filosofia. São paulo, Perspectiva, 1981.
- 36 EMMANUEL, Maurice e outros. Iniciação à música. Rio de janeiro, Globo, 1954.
- 37 ESCALONA, Sara Lopez. Antropologia e educação. São Paulo, Paulinas, 1983.
- 38 _____. Humanização: tarefa de todos. São Paulo, 1983.
- 39 FAYGA, Oscar Trower. A sensibilidade em educação. Editora Agir, Rio de Janeiro, 1960.
- 40 FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral nas escolas. In: Revista Brasileira de Música, junho, 1938.
- 41 FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa Lobos: síntese crítica e biográfica. MEC/DAC, Museu Villa Lobos, 1978.
- 42 FREIRE, Paulo. Educação como prática de liberdade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
- 43 FUCKS, Rosa. O discurso do silêncio. Rio de Janeiro, Enelivros Editora e Livraria Ltda., 1991.
- 44 GAINZA, V. La iniciacion musical de niño. Buenos Aires, Ricordi, 1964.
- 45 _____. Ocho estudos de psicopedagogia musical. Buenos Aires, Paidós, 1982.
- 46 _____. Fundamentos, materiales y tecnicas de la educacion musical. Buenos Aires, Ricordi, 1977.
- 47 GARZANTI. La nueva enciclopédia della musica garzanti. Italy, Redazioni Garzanti, 1983.
- 48 GILL, Ethel. Iniciacion musical infantil. Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- 49 GLOTON, R. & SCIARRILLO, C. A atividade criadora na criança. São Paulo, Estampa, 1973.
- 50 GOURRET, Jean. Dictionnaire des chanteurs de l'opera. Paris, Albatros, 1982.
- 51 GROUT, H. História da música. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1960.
- 52 GUTIERREZ, Perez Mariano. El universo de la música. Madrid, Sociedad General Espanola de Libreria S.A. 1980.
- 53 HARFORD, Margareth E. Grupos em serviço social. São Paulo, Agir, 1983.

- 54 HEGEL, Georg W.F. Estética, pintura e música. São Paulo, Guimarães & Cia. Editores, Coleção Filosofia e Ensaios, 1970.
- 55 HEIDEGGER, Martins. Todos nós ..., ninguém: um enfoque fenomenológico do social. São Paulo, Moraes Ltda., 1989.
- 56 HERZFELD, Friedrich. Nós e a música. Lisboa, Edição Livros do Brasil Lisboa, 1954.
- 57 HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. Novo dicionário. Ed. Nova Fronteira Sociedade Anônima, Rio de Janeiro, 1986.
- 58 JACOBS, Artur. Iniciación a la musica: la musica coral. Madrid, Taurus, 1986.
- 59 KELLY, Celso. Escola nova para um novo tempo. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1973.
- 60 KIEFER, Bruno. História e significado das formas musicais. Porto Alegre, Movimento, 1970.
- 61 KNELLER, George F. Arte e ciência da criatividade. São Paulo, Ibrasa, 1976.
- 62 _____. A procura de um mundo sem "vis-a-vis": reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental. Tradução e coordenação de Saloméa Grandelman, Tokio, Suéjio Tono Tai Wa, 1983.
- 63 _____. Estética. São Paulo, Nova Metas, 1984.
- 64 KOELLREUTTER, H.J. Introdução à estética e à composição musical contemporânea. Organizadoras Bernadette Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre, Movimento, 1987.
- 65 _____. Música alemã. Barcelona, Espanha, Salvat, 1958.
- 66 KRECH-CRUTCHFIELD - BALLACHEY. O indivíduo na sociedade. II volume. Livraria Editora Pioneira, São Paulo, 1975.
- 67 LAPASSADE, Georges. Grupos, organizações e instituições. Rio de Janeiro, F.Alves, 1983.
- 68 LIMA, Lauro de Oliveira. Dinâmica de grupo. Ed. Vozes, 1969.
- 69 LOVELOCK, William. La nueva enciclopédia de la musica. Garganti. Redazione Garganti, printed in Italy, 1983.
- 70 _____. História concisa da música. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1987.

- 71 LOWENFELD, V. & BRITTEN, W.I. Desenvolvimento da capacidade criadora. São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- 72 MÁRSICO, L. A criança e a música: um estudo de como se processa o desenvolvimento musical da criança. Porto Alegre, Globo, 1982.
- 73 _____. A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal. Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.
- 74 MARTINS, Joel. Estudos sobre o existencialismo, fenomenologia e educação. São Paulo, Moraes, 1985.
- 75 MASLOW, Abraham H. Motivation and personality. New York, Harper and Row, 1954.
- 76 MATHIAS, Nelson. Coral: um canto apaixonante. Musimed, Brasília, 1986.
- 77 MELLO, Guilherme. A música no Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947.
- 78 MENUHIN, Yehudi. A música do homem. São Paulo, Martins Fonte, 1979.
- 79 MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo, Freitas Bastos, 1971.
- 80 MONTESSORI, M. Pedagogia científica. São Paulo, Flamboyant, 1965.
- 81 MOURA, Luiz Gonzaga. O cantochão: gregoriano vulgarizado. Sinopse Theorica Gregoriana. São Paulo, Stella Ltda., 1934.
- 82 MURICY, Andrade. Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, 05.07.1964. Artigo música brasileira.
- 83 NISKIER, Arnaldo. Educação brasileira. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1989.
- 84 OSBORNE, Charles. Dicionário de ópera. Rio de Janeiro, Guanabara S.A., 1987.
- 85 PAGÉS, Ben & RODRIGUES, Maria Lúcia. O trabalho com grupos e o serviço social. Ed. Moraes, São Paulo, 1981.
- 86 PAHLEN, Kurt. História universal da música. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1950.
- 87 _____. Introdução à música. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1949.
- 88 PAIN, Antônio. História das idéias filosóficas do Brasil. São Paulo, Grijalbo, 1967.

- 89 PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- 90 PAULY, Reinhard G. Music in the classic period. New Jersey, Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, 1973.
- 91 PAZ, Juan Carlos. Introdução à música do nosso tempo. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1972.
- 92 PENNA, Mauro. Reavaliações e buscas em musicalização. São Paulo, Loyola, 1990.
- 93 PIAGET, J. Educacion y instruccion. Buenos Aires, Protes, 1988.
- 94 PORCHET, L. et alii. La educación estética: lujo o necesidad. Buenos Aires, Kapelusz, 1975.
- 95 RANDEL, Don Michael. Concise dictionary of music. Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- 96 RAYNOR, Henry. História social da música da idade média a Beethoven. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1972.
- 97 _____. A redenção do robô: meu encontro com a educação através da arte. São Paulo, Summus Editorial, 1970.
- 98 READ, Herbert. Educacion por el arte. Buenos Aires, Paidós, 1977.
- 99 _____. O significado da arte. Lisboa, Ulissáia, 1969.
- 100 _____. O significado da arte: meu encontro com a educação através da arte. Summus Editorial Ltda., São Paulo, 1970.
- 101 REZENDE, Conceição. Aspectos da música ocidental. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.
- 102 ROBERTSON, Alex & STEVENS, Denis. História da música: classicismo e romantismo. Lisboa, Ulisséia Ltda., 1968.
- 103 _____. História da música: renascimento e barroco. Lisboa, Ulisséia, 1963.
- 104 RODERJAN, Roselys. Notas de aula. Curitiba, Paraná, 1961.
- 105 RODRIGUES, Neidson. Por uma nova escola transitória e permanente na educação. São Paulo, Cortez Autores Associados, 1987.
- 106 ROGERS, Carl. Tornar-se pessoa. 2.ed. Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1961.

- 107 RUUD, Even. Música e saúde. São Paulo, Summus Editorial, 1986.
- 108 SALZMAN, Eric. La música del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1972.
- 109 SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem. São Paulo, Iluminuras, 1990.
- 110 SCHURMAN, F. Ernst. A música como linguagem: uma abordagem histórica. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- 111 SILVA, Geraldo B. História da música brasileira. Folhetim, encarte da Folha de São Paulo, 07.05.1958, São Paulo.
- 112 SINNEK, Hilde. ABC para oradores e cantores. São Paulo, Ed. Ricordi, 1955.
- 113 SIQUEIRA, Baptista. Do conservatório à escola de música. Ensaio histórico. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972.
- 114 SOURIAU E. La correspondencia de las artes. Mexico, Breviarios, 1967.
- 115 STEFANI, Gino. Para entender a música. Editora Globo, Rio de Janeiro, 1985.
- 116 STEHMANN, Jacques. História da música européia: das origens aos nossos dias. São Paulo, Difusão Européia do Livro Ltda., 1964.
- 117 STOCKHAUSEN, Karlheinz. A música contemporânea. Rio de Janeiro, Salvat, 1979.
- 118 SUBIRÁ, José. História de la musica. Barcelona, Espanha, Salvat, 1958.
- 119 TORRES, Zélia. Grupo: instrumento de serviço social. São Paulo, Agir, 1983.
- 120 VERNON, M.D. Percepção e experiência. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 121 VIEIRA, Balbina Ottoni. Roteiro para organização de grupo. SESC, Rio de Janeiro, 1966.
- 122 VILHENA, Luiz dos Santos. Carta de Vilhena. Notícias Soteropolitanas e brasílicas. Imprensa Oficial da Bahia, 1922, 2v.
- 123 WEIL, Pierre & TOMPAKOW, Roland. O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal. Petrópolis, Vozes, 1964.
- 124 _____. El ritmo musical. Universitaria, 1964.

- 125 WEIL, Pierre. Las bases psicológicas de la educación musical. Buenos Aires, Universitária, 1961.
- 126 WILLIAMS, E. La preparación musical de los más pequeños. Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- 127 WISNICK, José Miguel. O coro dos contrários. São Paulo, Duas Cidades, 1983.
- 128 _____. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São paulo, Circulo do Livro, Companhia das Letras, 1989.

ANEXO

PESQUISA DE CAMPO

Para Pesquisa de Campo, foram entrevistadas cinco pessoas de competência reconhecida nacionalmente, na área de Canto Coral.

O resultado dessas entrevistas veio confirmar a posição que se defende em relação à música em conjunto.

Os entrevistados foram unânimes em afirmar que, a criança não canta mais, porque não tem estímulo, porque é considerado fora de moda, enfim, não existem motivos que levem a criança a cantar. Como se observa hoje, quando ela canta, é na base do falar. Também, é desestimulada por fatores sociais e culturais, pois o canto é considerado "feminino". A realidade da escola brasileira mostra que existem professores trabalhando de forma extremamente errada, prejudicando as vozes infantis, como professores polivalentes, que têm uma formação precária. Eles têm que interferir em muitas áreas sem conhecimento aprofundado, sem preparo e sem capacitação. Ao invés das preocupações com aspectos materiais, muito mais estaria sendo feito, sobre a educação humanística neste País, caso se investisse diretamente na formação do professor, na figura humana do professor, que é cada vez menos estimulado de todas as

maneiras, intelectualmente, financeiramente e socialmente. As preocupações são voltadas para espaços físicos, quando, na verdade, deveriam voltar-se para formação do professor como figura humana.

Quanto à valorização do canto na escola, os entrevistados assim se expressaram: "Investiria, dando cursos para professores terem maior aperfeiçoamento a nível de estudo, de pesquisa, de busca, porque o cantar não é só abrir a boca, mas é toda essa formação psico-pedagógica que se deve dar, para não cairmos no "cantar por cantar", e sim ter consciência do que se está fazendo."

Um dos problemas enfatizados unanimemente é que a escola não está valorizando o canto, e não só o canto como a música em geral. O que nos leva, novamente, para a questão básica da formação.

Temos tido a famosa múltipla formação do professor, que deve ser um generalista em artes e acaba não sendo coisa nenhuma. Não sabe ensinar música, não tem conteúdo e nem metodologia. Então o que ele faz em sala de aula é mandar fazer desenhinhos, cortar papéis, fazer colagens rudimentares, porque ele também não tem a formação de artista plástico, e acaba nisso tudo.

Com relação ao tipo de canto que deve ser introduzido nas escolas, os entrevistados evidenciaram que o canto deve ser adequado aos interesses da criança do mundo de hoje.

O repertório deve ser bem abrangente, pois a criança gosta de tudo que é bom, dependendo da motivação.

Um dos entrevistados, com vasta experiência a ser considerada, manifestou-se da seguinte forma: "tive

recentemente a experiência inédita no Brasil, como profissional da área, de abrir o Festival de Cascavel, com 'As Ondas', de Edino Krueger, que é talvez a obra mais fantástica a nível de educação musical no País, e uma das mais belas do nosso cancionero.

As crianças gostaram de cantá-la, despertando seu interesse pelo folclore brasileiro. O festival reuniu professores e alunos de todas as escolas da região para esta apresentação. Trabalhei com professores de todas as escolas, com aulas e fitas que foram ouvidas em cada sala de aula. No início, reuni 1.000 crianças, depois, 2.000, e assim gradativamente, com uma banda especial para elas, até que o projeto culminou com o encontro de 15.000 crianças na praça, onde todas vibraram veementemente.

Enfim, devemos procurar o melhor em questão de repertório, para que a criança se motive".

Um dos problemas enfatizados unanimemente foi quanto aos "meios de comunicação", porque, do modo como estão atrapalham, pois funcionam como veículos da falsa idéia, de que música é futilidade. Com essa avalanche de música de péssima qualidade, vai-se desviando o bom gosto das pessoas.

O mundo influi na criança, como influi no adulto. Os programas de televisão exercem influências, impondo certos gostos e certos modismos. A superação disto, só pode dar-se pelo trabalho consciente e responsável do professor que tenha conteúdo, capacidade de interessar o aluno e de lhe proporcionar uma outra visão do mundo.

Os benefícios do canto coral foram considerados de importância plena no desenvolvimento do trabalho em conjunto.

A pessoa aprende a fazer um esforço em conjunto com os outros, para atingir um objetivo comum. Isto é muito construtivo, pois adquire-se um orgulho do trabalho realizado, uma auto-realização.

A vivência em grupo, a interação, a solidariedade, todo esse aspecto psico-social que é desenvolvido no canto coral são de suma importância. É difícil viver integrado no grupo sem uma motivação e quando existe, o grupo tende a funcionar bem.

Como observou outro entrevistado, "o canto teria a vantagem de desenvolver a educação, no sentido de sensibilidade humana, de percepção, além do desenvolvimento social, como o desenvolvimento da sociabilidade, da integração no grupo, de tal forma que o aluno veja que é uma parte de um esforço geral, que participa de uma organização e que os outros são importantes, desenvolvendo o espírito de grupo".

Além disso, desenvolve-se a sensibilidade auditiva, a percepção de contrastes, harmonização, altura, timbre, ritmo e demais elementos como também o uso correto da voz como instrumento de comunicação, considerando que essa é o elemento imprescindível tanto para a expressão como para comunicação.

Em relação à introdução do canto na escola, os entrevistados foram enfáticos, ao falarem da má formação do professor e da falta de sensibilidade e conscientização das autoridades, no que diz respeito ao ensino do canto nas escolas.

Sugerem que se comece por algum plano piloto, para

formar professores gradativamente. Investir profundamente em profissionais desta área. Reunir os competentes e colocá-los para trabalhar. Dar condições de trabalho, primeiro com pequenos grupos, dirigidos por pessoas capazes e que já vivenciam nesta "práxis", que tenham condições de dar cursos permanentes, reciclagens, porque alguém tem que começar a fazer alguma coisa.

Como em tudo no Brasil, as decisões educacionais são introduzidas por decreto. Há que se começar por algum plano piloto de sensibilização e conscientização dos profissionais, como também das autoridades que legislam no País.

O último item a ser questionado foi a relação entre as crianças de periferia e o Canto. As entrevistas levaram à conclusão de que todas as crianças de periferia, de classe média ou de classe A, têm as mesmas potencialidades; o que difere são as oportunidades.

O carente vê, na atividade, um modo de ser evidenciado, ser reconhecido, ser valorizado, desde que o professor mostre competência e entusiasmo.