UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIENCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação – Humanidades, Direitos e Outras
Legitimidades

PRISCILA SILVA QUEIROZ CEVADA

**Uma casa para cantar: estudo etnográfico do Coro da Fábrica de
Cultura do Jardim São Luís**
(Versão corrigida)

São Paulo

2021

PRISCILA SILVA QUEIROZ CEVADA

Uma casa para cantar: estudo etnográfico do Coro da Fábrica de Cultura do
Jardim São Luís

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação – Humanidades, Direitos e
Outras Legitimidades da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, como requisito
para obtenção do título de Mestre em
Ciências Humanas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Regina
Chaves Nunes

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C424c Cevada, Priscila Silva Queiroz
Uma casa para cantar: estudo etnográfico do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís / Priscila Silva Queiroz Cevada; orientador Sandra Regina Chaves Nunes - São Paulo, 2021.
115 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. Coral. 2. Jovens. 3. Periferia. 4. Educação Musical. 5. Projeto Educacional. I. Nunes, Sandra Regina Chaves, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Priscila Silva Queiroz Cevada

Data da defesa: 02 / 06 / 2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profª Drª Sandra Regina Chaves Nunes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10 / 08 / 2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Cevada, Priscila Silva Queiroz **Uma casa para cantar:** estudo etnográfico do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. **Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha** Instituição IA - UNESP
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. **Prof. Dr. Fabiano Ramos Torres** Instituição UFABC
Julgamento_____ Assinatura_____

Prof. Dr. **Prof. Dr. José Guilherme Magnani** Instituição FFLCH - USP
Julgamento_____ Assinatura_____

*À minha mãe Luciene,
meu exemplo de força e coragem*

Agradecimentos

Este caminho não seria possível, caso eu estivesse sozinha! Por isso preciso reverenciar muitas mãos que me trouxeram até aqui...

Agradeço a Deus, pois assim como o profeta Habacuque disse que Ele o fez ter pés como os das garças para andar acima do solo, Ele me fez trilhar estes caminhos para este trabalho acontecer.

Aos professores que me conduziram ao longo da minha formação! Em especial, à prof.^a. Sandra Nunes, pelos conselhos e condução para transformar esta caminhada em texto escrito. Ao prof. Antonio Almeida, por acreditar que esta caminhada seria possível. Ao prof. José Guilherme Magnani, pela acolhida no estágio de docência, como parte do caminho a cumprir. Ao prof. Abel Rocha, pela regência e direcionamento das estradas a seguir, desde a graduação. Ao prof. Fabio Miguel (in memorian) por me conduzir ao caminho do canto coral. Ao prof. Vitor Gabriel, por me encaminhar na busca pela música vocal. Ao prof. Fabiano Torres, por me conduzir pelos becos e vielas da periferia.

À minha mãe, Luciene, a quem dedico este trabalho, pois com ela aprendi a ter coragem para enfrentar o caminho desconhecido e; ao meu pai, Antonio, por ter me ensinado a ter fé mesmo quando o caminho parecia impossível.

Às minhas filhas, Barbara e Tarsila, por terem cedido o tempo de colo durante esta caminhada. Ao pai delas, Jefferson, por ter indicado os primeiros passos a seguir.

Às minhas irmãs, Dalila e Debora. Amigas incansáveis, tias dedicadas e leitoras das minhas viagens filosóficas. Ao meu irmão-cunhado, Alex, por ter sido tio quando faltou colo para ninar as sobrinhas. Às minhas amigas Stela (Tetela), Rejane, Deronice (Deda) e Claudiane, por terem sido ambrosia quando o cansaço parecia ser maior que a esperança de chegar ao fim da estrada.

Aos amigos do Programa de Pós Graduação – Diversitas - USP, contemporâneos de caminhada, Juan, Elisiane, Everton, Hugo, Larissa, Amanda, Anna, Felipe, Diego, Priscila e Jef, pelas discussões acerca dos processos artísticos. Aos amigos MVGE (Música Vocal Grupo de Estudos), pelas partilhas musicais. Aos amigos do NAU (Núcleo de Antropologia Urbana da USP), pelas caminhadas etnográficas pela periferia da cidade de São Paulo. Aos amigos da Cooperifa, por colocar poesia nesta caminhada. Aos amigos representantes discentes do Diversitas, Marcio, Yasmim, Luana, Tereza,

Aline e Camila, pela coragem de repensar e discutir nossos papéis dentro da Universidade de São Paulo.

Aos meus supervisores no Programa Fábricas de Cultura, Marina, Renato, Luanah, Horrana, Marcia, Rochele e Carlos, por abrirem espaços pedagógicos para minhas experimentações. Aos gestores da Fábrica do Jardim São Luís, Bia, Johnny, Juliana, Ricardo, Guilherme, por me permitirem ocupar o prédio de forma exploratória.

Aos amigos arte educadores e funcionários da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, Priscila (Preta), Zizi, Alice, Macaco, Rabi, Raoni, Doug, Djalma, Gui, Dani, Hemon, Leticia, Marina, Marcelino, Rod, Danila, Erick, Sandra, Gabi, Bruninha, Lais, Jessica, Thais, David, Mariangela, Leninha, Claudinha, Alberto, Jeff, Marcelão, Roberto, Edna, Regiane, Iraci, Allan, Lais, Diogo, Diego, Cocão, Fatima, Osvaldo, Daniel, Hemerson, Eliseu, Junior, Ivo, Reginaldo, Nelson, Mauricio, Fernanda, Andrey, Carlinha, Soninha, e tantos outros!

Aos amigos que trabalham na sede da POIESIS, Anny, Thiago, Susana, Kluk e Édipo. Aos amigos que trabalham na limpeza e da manutenção da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, por embarcarem comigo nas enghocas dessa caminhada. Aos amigos que caminharam por outro tempo no Programa, Kanzelu, Pato, Paulinha, Afonso, Romário, Maercio, Hudson, Bruno, Lis, Halidi, Eder, Pedro, Juliana, João, Tatiane e André.

À minha amiga poetiza Priscila Obaci e meus amigos poetas, Sergio Vaz e Cocão Avoz, por me cederem estado de poesia para a escrita deste trabalho. Em especial ao meu amigo Zizi pelas intensas discussões acerca da vida na periferia.

Aos meus alunos a minha eterna gratidão! Gostaria de escrever o nome de todos, mas me falta linhas... Sem vocês nenhuma música teria sido feita, nem muito menos ouvida! A todos que, de algum modo, cruzaram meu caminho e cooperaram para que este trabalho pudesse ser contado! Claro que se alguém não foi citado, sintam-se parte importante desta Caminhada!

*Seguro estou de que Jesus me ajudará,
(...) e neste mundo, orientará meu caminhar!
(Excerto do hino 232 – Hinário CCB)*

Título: Uma casa para cantar: estudo etnográfico do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís

Resumo: Este ensaio apresenta uma reflexão sobre a prática pedagógica de uma professora/regente do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. Nesta experiência, construída durante sete anos em sala de aula, esta professora criou o coro e produziu espetáculos musicais com jovens moradores da periferia da cidade de São Paulo. Os relatos de campo, resultaram na etnografia produzida a partir dos encontros com os jovens. A convivência da educadora com os alunos, revelam como a experiência democrática contribui com a autoestima dos participantes.

Investigar como se dá a prática do Canto Coral entre jovens participantes do programa Fábricas de Cultura, levando em conta a formação de jovens pertencentes a territórios periféricos, com altos índices de vulnerabilidade, é o fio condutor da escrita desta narração. Ele nos conduzirá para a reflexão de como iniciou este Coro, dando ênfase ao processo de experimentação pedagógica da professora e seu percurso de adaptação da pedagogia de Celestin Frenet para a consolidação de um grupo vocal, pois os estudos de Frenet buscaram desenvolver ferramentas para um aprendizado em sala de aula baseada na cooperação do grupo.

Conclui-se que o fazer musical praticado no Coro da Fábricas de Cultura no Jardim São Luís pode funcionar como instrumento de formação de jovens, possibilitar o conhecimento e o autoconhecimento e, desse modo, promover inclusão social através do convívio entre os alunos dentro da dinâmica tanto do ensaio, quanto das relações que se estabelecem no entorno dele. Desse modo, a dinâmica na sala de aula proporciona um ambiente que atrai o jovem a ponto de todo seu tempo livre ser usado no espaço da Fábrica. Assim, a relação que se desenvolve é significativa na vida do aprendiz pois cria o desejo de retornar ao programa, como forma de revisitar as experiências vividas.

Palavras-chave: Canto coral, Fábricas de Cultura, Jovens, Periferia

Title: House to sing: an ethnographic study of the Choir of the Fábrica de Cultura of Jardim São Luís

Abstract: This essay presents a reflection on the pedagogical practice of a teacher/conductor of the Choir of the Fábricas de Cultura in Jardim São Luís. In this experience, elaborated during seven years in the classroom, the teacher created the choir and produced musical shows with young residents of the city outskirts of the city of São Paulo. The field reports resulted in the ethnography produced from the meetings with the young people. The coexistence of the educator with the students reveals how the democratic experience contributes to the participants' self-esteem. Investigating how the choir practice takes place among young people participating in the Fábricas de Cultura program, taking into account the training of young people from peripheral territories, with high levels of vulnerability, is the guiding thread in the writing of this narration. It will lead us to reflect on how this Choir started, emphasizing the process of pedagogical experimentation of the teacher and her path of adapting Celestin Frenet's pedagogy to consolidate a vocal group, as Frenet's studies sought to develop tools for learning classroom based on group coóperation. It is concluded that the musical practice practiced in the Choir of the Fábricas de Cultura in Jardim São Luís can work as an instrument for the training of young people, enabling knowledge and self-knowledge. Thus, promoting social inclusion through the interaction between students within the dynamics of both the essay and the relationships that are established around it. In this way, the dynamics in the classroom provide an environment that attracts young people and all their free time to be used in the Fábricas de Cultura space. Thus, the relationship that develops is significant in the apprentice's life as it creates the desire to return to the program, as a way to revisit the experiences.

Keywords: Choir, Fábricas de Cultura, Peripheral territories, Young people

Lista de Tabelas e Figuras

Tabela 1: Lista de trabalhos analisados sobre formação coral	30
Tabela 2: Demonstrativo histórico temporal da criação do Programa Fábricas de Cultura.	49
Tabela 3: Tabela com descrição da estrutura dos encontros-ensaios.	88
Tabela 4 Histórico das apresentações musicais realizadas no período de 2012 a 2019 .	91
Figura 1: Ensaio no jardim	37
Figura 2: Coro experimentando cantar no Studio.....	38
Figura 3: Momentos importantes no processo de gravação no Studio	38
Figura 4: Capa do Programa Ópera Final Feliz. Este encarte trazia o nome dos grupos envolvidos e uma sinopse da obra.	41
Figura 5 Imagem da Fachada do prédio da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. Detalhe da entrada principal	53
Figura 6 Favela Fim de Semana – Jardim São Luís, zona Sul de São Paulo. Foto de Gui Camargo Dancer, publicada no Facebook por Diego Silva.....	66
Figura 7 Roda de ajustes finais antes da apresentação Saltimbancos.....	81
Figura 8 Estudo da partitura em roda (setembro de 2015)	83
Figura 9 Confeção do Livro da Vida	85
Figura 10 Livro da Vida começa a ser produzida.....	85
Figura 11 Imagens das aulas passeio em sentido horário: Sala São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo e Teatro São Pedro.	86
Figura 12 Espaço da recepção do prédio da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís transformado em ateliê para a confecção do painel de cenografia	90
Figura 13 Sala de ensaio concomitante ao trabalho de produção de cenografia	90
Figura 14 Imagens da apresentação no Teatro Maria de Lourdes Sekeff	93
Figura 15 Sentido horário: 1. Livro da Vida, 2. Abraço coletivo na Dona Margarida, aprendiz do Coro Adulto que auxiliou na produção dos figurinos, 3. Roda de aquecimento para a apresentação, 4. Final da apresentação - Hall do Teatro Maria de Lourdes Sekeff.....	93
Figura 16 Imagens do Espetáculo Saltimbancos	94

Figura 17 Sentido horário: 1. Confecção de cenário em sala de ensaio, 2. Ensaio Geral, 3. Marcação de cenas no palco, 4. Aquecimento para apresentação.	94
Figura 18 1. Detalhe do cenário. 2. Cena final.	94
Figura 19 Imagens da apresentação Príncipe do Egito - montagem com cenas.....	96
Figura 20 Imagens da apresentação Príncipe do Egito em forma de concerto.....	96
Figura 21 Imagens do Espetáculo Circo Místico	97
Figura 22 Imagens do Espetáculo Bela e a Fera com cenas do Coro e Circo	98
Figura 23 Imagens do Concerto Bela e a Fera com a participação do Coro Adulto e Orquestra	98
Figura 24 Imagens do Espetáculo Rei Leão	99
Figura 25 Imagens do Espetáculo Mudança de Hábito	101
Figura 26 Em sentido horário: 1. Descontração dançante na confecção do cenário, 2. Painel do altar, 3. Montagem no palco, 4. Detalhe do altar, 5. Descontração na confecção do figurino, 6. Prova de figurino da solista.	101

Sumário

<i>Introdução</i>	21
Capítulo I – Minha chegada à Fábrica de Cultura	25
Capítulo II – A música como agente social	45
Capítulo III - O espaço que acolhe o Coro	59
Capítulo IV – Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís	73
Capítulo V- Ideias futuras	105
<i>Referências bibliográficas</i>	109

Uma casa para cantar: estudo etnográfico do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís

Introdução

Esta dissertação que lhes apresento trata-se de um ensaio como uma experiência de pensamento: a experiência de cantar! Um cantar coletivo com um grupo de jovens aprendizes que constroem um sonho musical ao mesmo tempo que sublimam a realidade que, por decreto da vida pautada pelas regras do capitalismo, se apresenta “bruta”.

Trago o pensamento de uma professora de música escrito em primeira pessoa para narrar sua própria trajetória como regente do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, que ao chegar na periferia da cidade de São Paulo precisa reorganizar seus conhecimentos acerca da prática do Canto Coral. Pois, o fazer musical se relaciona com o modo de vida de quem o faz, uma vez que a música é uma ação.

Faço aqui uma reverência à Música personificada na Ópera L’orfeo pelo pensamento musical de Claudio Monteverdi. A Música pede licença aos seus ouvintes para contar a história de um herói, que humano, mas apaixonada pela vida, busca romper com o próprio destino em busca de sua amada.

Tenho o Prólogo da ópera L’Orfeo como fio condutor do nosso texto pois Monteverdi acreditava que texto e música estavam intimamente ligados de modo que a música não se submete ao texto, mas ressalta as emoções das palavras, conferindo beleza artística ao fato narrado. Assim, nossa trajetória se transforma em palavras, com o intuito de receber da música a emoção necessária para refletir o caminho percorrido junto com os jovens do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís.

L’Orfeo pode ser considerado a primeira ópera escrita como tal. A partir dos estudos da Camerata Florentina, na última década do século XVI, em Florença, na Itália, Monteverdi combina a tradição renascentista com a música moderna barroca, com grande poder imaginativo e criativo.

Seu prólogo apresenta 5 frases poéticas cantadas pela própria Música, que são intercaladas por ritornelos instrumentais, construindo uma ambientação mágica para contar a história do jovem Orfeo. Poeticamente, encontramos uma forma musical que dialoga com o nosso trabalho na medida em que a própria Música “alerta” a plateia sobre o poder da música de “falar” tanto com nobre ira quanto com amor, ela pode acalmar um coração como inflamar a alma mais indiferente.

O prólogo possui grande importância dentro da tragédia grega, pois anuncia a ação a ser narrada, prepara e cativa o ouvinte. A personificação alegórica da Música retoma o pensamento grego sobre a capacidade das virtudes sobrenaturais de manipular as ações humanas, o poder da música de aguçar as paixões dos ouvintes para que eles experimentassem emoções.

Orfeo, poeta e músico, considerado o próprio inventor da lira, aprendeu a tocar lira com tal perfeição que ninguém poderia resistir ao encanto de sua música. Não somente os mortais, mas os animais e até as árvores e as rochas se rendiam à sua música. Nesta pesquisa, o nosso herói também se faz poeta e músico: O Coro.

Narrar o trabalho que desenvolvi, como regente e professora de música, com o Coro da Fábrica de Cultura do jardim São Luís é, antes de tudo, um exercício etnográfico para refletir meu caminho como educadora de Canto Coral dentro do Programa Fábricas de Cultura. A investigação sobre a prática do Canto Coral entre jovens participantes do Programa Fábricas de Cultura no Jardim São Luís, levando em conta a formação de jovens pertencentes a territórios periféricos, com altos índices de vulnerabilidade, é o fio condutor da escrita desta narração.

Traçarei uma reflexão de como iniciou este Coro, dando ênfase ao processo de experimentação pedagógica da professora e seu percurso de adaptação da pedagogia de Celestin Frenet para a consolidação de um grupo vocal, pois os estudos de Frenet buscaram desenvolver ferramentas para um aprendizado em sala de aula baseada na cooperação do grupo.

Esta reflexão foi construída durante sete anos em sala de aula, em que esta professora trabalhou com os integrantes do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, onde coletou relatos de campo, resultando na etnografia apresentada.

Considero o Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís um herói cuja trajetória pode transformar todos que de alguma forma foram atravessados pelo seu curso, como um rio que deságua em águas amargas, banhadas pela violência presente na periferia da cidade de São Paulo.

E esta narrativa trata-se de uma experiência porque ao se propor cantar em roda, todo do ciclo da respiração humana se torna coletivo numa expressão artística recíproca, onde conhecimento, teoria, observação e emoção vão se juntando ao longo do tempo para se concretizar no abrir das cortinas para a chegada da musa: a Música!

Assim, este trabalho terá 5 capítulos que seguirão o curso da poesia cantada pela Música para introduzir a história de Orfeo. Aqui, a voz da musa será o fio condutor da narração da história do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís: coro formado por jovens, residentes da periferia da cidade de São Paulo, que se reúnem para praticar a arte de cantar em grupo.

Na primeira frase do Prólogo de L'Orfeo, a Música sai de seu espaço habitual para abrir a história do herói. Assim, o primeiro capítulo conta a chegada da professora no Jardim São Luís, o primeiro contato com os aprendizes e o aprendizado que a própria pesquisadora adquire com essa atividade, antes mesmo do trabalho começar.

Na segunda frase, a Música fala sobre seu poder de encantar os corações. No segundo capítulo, serão abordadas as relações que o próprio trabalho com música estabelece em comunidades e jovens, fazendo uma revisão bibliográfica do estado da arte desta pesquisa e apresentando um levantamento histórico acerca da criação do Programa Fábricas de Cultura como política pública de enfrentamento a vulnerabilidade juvenil.

Na terceira, ela continua encantando os ouvidos. Assim, o terceiro capítulo apresentará a incursão realizada pelo território do Jardim São Luís para que fosse possível entender os mecanismos de poder que se constitui neste espaço inóspito para manter a vida precária em estado de exceção.

Na quarta frase, a Música apresenta Orfeo, o protagonista das mazelas, da dor e do amor. Assim, o quarto capítulo fala do Coro e dos jovens que dão vida a ele, sua produção e o processo pedagógico que se dá em sala de aula. Aqui será relatado a

adaptação da pedagogia de Celestin Frenet para formação de grupo pautado pela cooperação e o diálogo coletivo.

Por fim, na última frase a Música propõe uma pausa no tempo e no espaço para a reflexão da trajetória de Orfeo. No quinto capítulo, falaremos do futuro, das ideais que poderão nortear nossa reflexão apontando novos rumos, caminhos, ou desejos de seguir!

Capítulo I – Minha chegada à Fábrica de Cultura

*“Dal mio Permesso amato a voi ne vegno,
incliti eroi, sangue gentil di regi,
di cui narra la fama eccelsi pregi,
né giugne al ver perch'è troppo alto il segno”¹.*

*“Do meu amado Permesso, venho a vos
heróis ilustres, descendentes de reis,
cujá fama merece ser narrada,
embora imperfeita pode ser vista porque o sinal é muito alto”².*

Com estes versos, a Música se personifica, ao iniciar a ópera L'Orfeo de Claudio Monteverdi, saindo do seu espaço sagrado para contar a história do herói, que embora humano, merece ser narrada! E eu, me valendo desses versos, peço licença para narrar meu percurso de professora de música e regente do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. Coro, que aqui se faz herói pois é a porta para meu trabalho junto aos jovens na periferia, da zona sul da cidade de São Paulo.

A imagem da Música – musa, se faz necessária para esta narração pois, cantar significa produzir um som que evoca o mito das musas, de modo que é por meio dessa ação que se busca a concretude do próprio mito. E, segundo Jardim (JARDIM, 2005, p. 179) em seu trabalho sobre o pensamento poético na música, “o canto se confunde com a própria possibilidade de qualquer cultura ágrafa ser uma unidade” e esta unidade por sua vez torna-se formas de enunciação memoráveis. Assim, a enunciação do Coro Infante-Juvenil da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís se faz a partir do percurso do fazer musical construído tanto pela professora/regente como pelos cantores que o integram.

O fazer musical pressupõe o encontro de pessoas no espaço-tempo com o intuito de expressar suas ideias por meio do som. E, sendo que tal som possa ser se

¹ Primeira frase do prólogo da ópera L'Orfeo de Claudio Monteverdi.

² Tradução livre: Priscila Cevada.

reconhecido ou/e acompanhá-lo, seja no presente ou no futuro por um outro que ouve. Esta ação, música, emissão dos sons, ocorre em um ritmo que pode ser marcado pelas ideias, emoções e ações.

Para captar esse ritmo, Barenboim (2010) diz que para um regente fazer música com um grupo é necessário encontrar um “pulmão coletivo” entre eles, para que todos os envolvidos no fazer musical “respirem a música do mesmo jeito” (Barenboim, 2010, p. 16). Nesse sentido, projeta-se a necessidade de que o regente e os músicos/cantores além de interagirem entre si, tenham o mesmo entendimento sobre qual a ideia da música que vão “respirar” juntos.

Para o maestro brasileiro Carlos Alberto Figueiredo, “cantar em coro é uma experiência afetiva forte” (FIGUEIREDO, 2006, p. 8) pois “cantar em coro é cantar em uníssono” (FIGUEIREDO, 2006, p.16). Nesse sentido, cantar junto é uma atividade afetiva que acontece por meio de vozes que soam iguais, que respiram ao mesmo tempo e no mesmo ritmo, com a mesma ideia. Por mais que cada integrante do coro tenha sua particularidade vocal, a essência do coro está na capacidade de fazer juntos da mesma forma e no mesmo tempo.

Samuel Kerr, maestro com grande experiência em coro amador, acrescenta que “o convívio coral é ainda mais importante que o concerto” (KERR, 2006, p. 207) pois é preciso se sentir parte do corpo musical, tanto participando da construção do grupo como se sentindo pertencente ao coro, para assim respirar junto ao fazer música.

Respirar, estar em sintonia com o outro e conviver são premissas para a arte musical e Antonio Jardim (2005) as descreve como a concretização do mito das musas. Pois “a própria linguagem que caracteriza as enunciações provenientes das musas (...) vai se configurar uma modalidade de espaço-temporalidade capaz de produzir, criar, engendrar, enfim, manifestar o mundo” (JARDIM, 2005, p. 179) por meio dos sons.

Ao trazer, como abertura deste trabalho, o pensamento de um compositor brasileiro (pensador da música como uma arte concreta, como uma ação num determinado espaço e tempo), um maestro internacional (que pensa a música como agente integrador entre as pessoas) e, dois maestros brasileiros (que têm trabalho pedagógico voltado a formação de jovens regentes atuantes nos diversos lugares do país, integrando educação musical e a arte da regência) pretende-se associar estes pensamentos a trajetória de uma pesquisadora que se constrói ao longo do fazer musical. Assim, nesta pesquisa serão acompanhadas as atividades de uma professora/regente que propõe a convivência em grupo em torno de uma prática musical através de espetáculos

de ópera na periferia da cidade São Paulo e compreende a experiência da música como ação coletiva que se modifica constantemente na presença do outro e do grupo que se forma.

Nesse sentido, investigar como se dá a prática do Canto Coral entre jovens participantes do programa Fábricas de Cultura no Jardim São Luís, levando em conta a formação de jovens pertencentes a territórios periféricos, com altos índices de vulnerabilidade, é o fio condutor da escrita desta narração. Ele nos conduzirá para a reflexão de como iniciou este Coro, dando ênfase ao processo de experimentação pedagógica da professora e seu percurso de adaptação da pedagogia de Celestin Frenet para a consolidação de um grupo vocal, pois os estudos de Frenet buscaram desenvolver ferramentas para um aprendizado em sala de aula baseada na cooperação do grupo.

Para a metodologia deste percurso, a alternativa da etnografia se mostrou adequada pois segundo Geertz, apud Magnani, "a etnografia é como tentar ler um manuscrito estranho, (...) escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado" (GEERTZ, 1978, p.321 e 20, apud MAGNANI, 1998, p.19). Neste sentido, sendo esta pesquisa de natureza etnográfica, a pesquisadora e os jovens pesquisados estão em contato e estabelecem uma relação de troca, com a finalidade de que se construa

“um insight, uma forma de aproximação própria da abordagem etnográfica que produz um conhecimento diferente do obtido por intermédio da aplicação de outros métodos. Trata-se de um empreendimento que supõe um determinado tipo de investimento, um trabalho paciente e contínuo ao cabo do qual e em algum momento, como mostrou Lévi-Strauss, os fragmentos se ordenam, perfazendo um significado até mesmo inesperado”.
(MAGNANI, 2009, p. 135)

Com a premissa de “compreender o ser com relação a ele mesmo” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 62) numa perspectiva “de perto e de dentro”, por meio da relação estabelecida entre pesquisador e pesquisado pudemos estabelecer relações “capaz de apreender os padrões de comportamento não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais, cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos” (MAGNANI, 2012, p. 267).

Assim, esta reflexão foi construída durante sete anos em sala de aula, em que esta professora teve a oportunidade de trabalhar com os integrantes do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís e coletar relatos de campo, que resultou na etnografia produzida a partir de relatos dos encontros com os jovens, e na convivência da educadora com os alunos, revelando como a experiência democrática contribui com a autoestima dos participantes.

Tal panorama construído no Coro da Fábrica de Cultura remete a trabalho de Anthony Seeger que ao observar os índios kisêdês, habitantes da Terra Indígena do Xingu, afirma que “cantar era uma experiência do corpo e da pessoa social, e um meio para reproduzir a sociedade” (SEEGER, 2015, p.248). Ao estabelecer vínculo entre a prática coral e a vida social do grupo, por meio do diálogo entre a regente/educadora e os alunos, a construção da obra de arte idealizada a partir dos cânones do mundo das artes se torna possível, e passa a também fazer parte do mundo dos alunos.

Ao estabelecer o diálogo entre a construção da obra de arte e a vivência dos alunos, mesmo a prática coral sendo de caráter essencialmente coletiva; ela não anula as características individuais de seus participantes, uma vez que “(...) o ‘fenômeno musical’, como ordenador social, permite conhecer de modo mais integral os aprendizes e parte das suas referências de vida.” (ARROYO, 2002, p.117) O Canto Coral pode “... promover no indivíduo a compreensão da consciência de si próprio e do mundo, de forma mais abrangente, bem como de aspectos não comuns do cotidiano, fazendo assim com que tenha um olhar fidedigno e enfim criativo de sua realidade”. (PEREIRA, 2007, p.2-3)

Tal modelo de fazer musical praticado no Canto Coral levando em consideração o território em que seus participantes estão e suas relações sociais remete aos trabalhos das antropólogas Rose Hikiji (2006) e Ruth Finnegan (1989). Rose Hikiji, descreveu as relações estabelecidas entre os meninos da Febem em São Paulo, apontando como esta prática pode contribuir para a formação dos jovens em situação de reparação social. No mesmo sentido, Ruth Finnegan descreve como a prática musical entre os integrantes do Sherwood Choir na cidade de Milton Keynes, na Inglaterra, despertou responsabilidade, comprometimento e pertencimento, no grupo de imigrantes daquela cidade. Estes relatos demonstram que a prática coral além de ser um evento prazeroso, ele é um agente propiciador de trocas de experiências e construção de identidades.

Seguindo pensamento, a professora Magalli Kleber, em seu trabalho sobre sociabilidade na prática musical, considera as práticas musicais como “(...) fruto da

experiência humana vivida concretamente em uma multiplicidade de contextos conectados” (KLEBER, 2011, p.38) de modo que se acredita que o fazer musical com os jovens os levará a compreender as possibilidades de saberes que os capacitarão a sair dos projetos sociais levando consigo um olhar para o mundo mais atento à sua capacidade de construir um futuro autônomo e democrático.

Continuando ainda, de acordo com o maestro Abel Rocha, a construção de um espetáculo musical, portanto a prática musical, possibilita experiência tanto para os atuentes no palco quanto para a plateia, pois “(...) uma abordagem que una a prática composicional e o conhecimento histórico-estético de períodos diversos da produção musical às teorias de teatro em suas distintas abordagens ao longo da história” (ROCHA, 2008, p.11) passa desde a atitude do compositor, por meio da obra que chega em forma de partitura, ao estudo que esta obra requer.

Assim, ao longo do processo, o Coral vai se tornando a *casa* desses jovens de modo que todas as vozes têm seu papel definido e importante dentro da produção e execução musical. Sendo sua prática, sobretudo neste projeto de ação social, trabalhada para valorizar as individualidades de cada participante sem deixar de se relacionar com o grupo no qual estão inseridos.

*Memórias
Que me transportam
Do presente ao passado
Acordado
(Cocão Avoz)*

Passar a limpo uma memória, um trajeto de aprendizado implica refazer um percurso marcado pelo contraste entre o conhecimento adquirido na Academia e o saber prático em contato com o grupo. Ao chegar na periferia da cidade, me deparei com uma situação muito diferente do que um regente sonha para sua prática. A primeira dificuldade foi justamente encontrar jovens dispostos a participar do grupo do coral, pois o Programa Fábricas de Cultura estava na fase de implantação na comunidade. A segunda, foi a dificuldade em transpor o conhecimento da Academia para a prática que se coloca em segundo lugar, dando espaço para a dificuldade de construção de relações entre o espaço que se propõe formar o grupo, as pessoas que já estão ali e o sujeito

teórico. Nesse cenário, ainda se acrescenta o saber intelectual desprovido de afetividade com a comunidade e o desejo de exercer sua regência de uma música que lhe é cara.

A dificuldade em conquistar jovens que entravam para conhecer o Programa Fábricas de Cultura e não traziam encantamento pelo Canto Coral se mostrava como uma cultura preconcebida, uma vez que representa um meio demarcado pela prática do universo clássico erudito ou das igrejas, principalmente do mundo gospel. Assim, o sujeito professor/regente se vê na necessidade de ensaiar meios de transpor uma dificuldade que não está na esfera da música e do saber acadêmico: construir relações na periferia, lugar da cidade em que não mora nem conhece ninguém.

Ao ser contratada por uma empresa para iniciar um projeto cultural com a prática do Canto Coral, recebi a incumbência de construir uma cultura coral no território desconhecido: uma cultura que a princípio não está nas ruas, não está na TV e nem no rádio, está distante do fazer musical comum ao território. Embora o Canto Coral esteja relacionado às práticas religiosas e culturais milenares (cantigas de roda, cantos e ritos religiosos, cantos populares) ao mesmo tempo está associado ao fazer musical da elite, como referência direta à cultura eurocêntrica marcada pela erudição letrada.

Nesse sentido, construir as relações no território desconhecido foi estabelecer a prática coral no imaginário da comunidade frequentadora deste novo equipamento de cultura. Ao mesmo tempo elucidar que a prática coral não é exclusiva da cultura dominante, por mais que seja hegemônica e assole as pessoas na periferia. Essa ideia de imposição remete ao pensamento de ser imposta como a arte de qualidade sem levar em consideração o saber cultural e artístico existente neste ambiente que já é rico por si. Cada integrante deste universo carrega suas tradições culturais antes da chegada de uma política pública governamental.

Sou poeta

E como poeta posso ser engenheiro,

E como engenheiro

Posso construir pontes com versos

Para que as pessoas possam passar sobre rios

Ou apenas servir de abrigo aos indigentes.

(O milagre da Poesia – Sergio Vaz)

Ser uma engenheira que constrói pontes como disse o poeta Sergio Vaz, parecia ser a tarefa mais complexa na chegada à Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. Tanto os cursos acadêmicos quanto a literatura oferecem suporte teórico para a formação do coro quanto ao trabalho vocal, a escolha do repertório e a dinâmica do ensaio, mas encontrar jovens estimulados a participar no Coral não parecia tarefa fácil nem foi encontrada uma receita que me ajudasse nesta busca.

Tal dificuldade me fez pensar que a escrita desta pesquisa seria necessária, pois, ao fazer o levantamento bibliográfico em busca de relatos de experiência que pudesse me inspirar na construção de um coro voltado a projetos sociais, pude constatar que muitos trabalhos abordam a prática musical, mas não trazem relatos da trajetória dos regentes.

O professor do curso de regência da Universidade Estadual Paulista – UNESP, o Maestro Vitor Gabriel, tenha me ensinado que a formação do coro está nas mãos do regente e, seu trabalho tem se concentrado no preparo do repertório adequado para cada grupo (GABRIEL, 2018). E, do mesmo modo, o professor Fabio Miguel tem dedicado seus esforços a pesquisar teóricos e técnicas vocais aplicadas ao repertório coral (MIGUEL et al, 2020). A criação de um coro vai além da escolha do repertório e a técnica vocal necessária para sua execução.

Assim sendo, a formação do regente precisa ser ampla, pois ele precisa ser um professor de música capaz de compreender as dificuldades dos cantores e construir meios para a execução do repertório. Ele precisa organizar o trabalho do grupo, que vai da escolha do repertório a ser cantado; as técnicas de regência, onde por meio dos gestos corporais ele possa auxiliar na execução do repertório; o ensino de exercícios que contribua com a preparação vocal dos cantores e; a dinâmica de ensaio em si. Ou seja, está nas mãos do regente conduzir e ensinar o grupo vocalmente.

Sendo um professor, o regente também terá a tarefa de proporcionar experiências em que os cantores possam se tornar artistas pensantes e não meros artesãos repetidores. Desse modo, é necessário se tornar “uma liderança inspiradora, na qual é estabelecido um relacionamento de confiança mútua” (OLIVEIRA, 2017, p. 7). Para tanto, a formação do regente engloba aspectos musicais, bem como aspectos psicopedagógicos que são inerentes a qualquer processo de ensino-aprendizagem.

Com a prática, pude perceber que não existe uma fórmula aplicável para todos os grupos. Existem trabalhos que inspiram uma prática democrática, apresentando particularidades específicas cada grupo estudado. A seguir, elenco alguns autores e o

título do seu trabalho acadêmico que foram guias inspiradores na minha formação como regente de coro em projetos sociais, que relato neste ensaio.

Tabela 1: Lista de trabalhos analisados sobre formação coral

Autor	Título
Rose Hikiji	A música e o risco: etnografia da performance
Rita Fucci Amato	Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social
Maria José Chevitarese	Canto Coral como agente de transformação sociocultural nas comunidades
Lucila Prestes Andrade	Aprendizagem musical no canto coral: interação entre jovens em uma comunidade de prática.
Patricia Costa	A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil
Claudia Regina Costa Maira Santos Kelly Franco Afonso Brito	A música e transformação no contexto da medida socioeducativa de intervenção
Helena Doris Sala Ana Lucia Louro	O diário de aula como espaço para (auto)narrativa dentro de aulas de canto coral em projetos social.
Eliton Pereira Miriã Vasconcelos	O processo de socialização no canto coral.
Mirian Megumi Utsunomiya	O regente de coro infantil em projetos sociais e as demandas por novas competências e habilidades.
Clara Bezerra N Barros	Canto coral e projeto social: transformações sociais a partir da experiência educativa e estética.

Contudo, a formação do grupo como implantação de uma prática cultural numa determinada comunidade fica a cargo do regente e da instituição que acolhe ou propõe o trabalho coral. Assim, descreverei como foi a minha trajetória rumo a formação do Coro

Infanto-Juvenil da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, com início em fevereiro de 2012.

*O endereço do poeta
Não encontra-se no mapa,
Não é à esquerda
Nem à direita
A sua casa.
(A casa do poeta – Sergio Vaz)*

Nesta caminhada, não encontrei um endereço que pudesse me abrigar. Pois isso, foi necessário experimentar a criação de um grupo!

O início

Fui contratada pela Poiesis³, Organização Social que administrará a Fábrica do Jardim São Luís. Essa unidade seria inaugurada alguns meses após minha contratação. Recém-formada em Composição e Regência pela Unesp, tive também experiências em coros já estabelecidos, com naipes já divididos e um público habituado com músicas eruditas. Essas experiências incluem o Coro da Casa da Infância do Menino Jesus (coro infantil formado pelos alunos desta escola de educação infantil) e o Coro dos funcionários do Museu Paulista (conhecido como Museu do Ipiranga) como regente e, como coralista, no Coro de Câmara da Unesp⁴, no Coro da Sociedade Pró-Música Sacra de São Paulo⁵ e Collegium Musicum de São Paulo⁶, além de ser organista e cantora em igreja evangélica, desde a infância. Em todos esses trabalhos, não participei da criação dos grupos, continuei o trabalho já existente e caracterizado.

³ POIESIS - Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura com sede na rua Lubavitch, 64 - Bom Retiro – São Paulo

⁴ Coro formado pelos alunos do curso de graduação em música do Instituto de Artes na UNESP.

⁵ A Sociedade Pró-Música Sacra de São Paulo é uma entidade sem fins lucrativos, destinada ao incentivo e à popularização da música religiosa erudita por meio do coro e orquestra de cordas. Fundada desde 1970 pelo maestro Luiz Roberto Borges e desde então, tem atuação importante na cidade de São Paulo, para a formação de músicos, cantores e regentes.

⁶ A Associação Collegium Musicum de São Paulo é um coral brasileiro fundado pelo maestro Ronaldo Bologna, com atuação interrompida desde 1961 com dedicação ao canto coral.

Na minha experiência como regente, no Coro da Casa da Infância do Menino Jesus, seus integrantes eram as crianças que moravam no abrigo e eram atendidas pela Liga das Senhoras Católicas, no bairro do Ipiranga. O coro já estava formado pela turma de estagiários do curso de Música da UNESP, dos anos anteriores ao meu, ou seja, cantavam em grupo com técnica vocal apropriada. Já os funcionários do Museu Paulista, cantavam sob a regência do Maestro Samuel Kerr, como projeto de extensão da universidade.

Esses coros já tinham formado identidades próprias e os coralistas já tinham adquirido tanto o gosto por cantar, como a prática já era atividade regular entre os participantes. Meu trabalho na Fábrica de Cultura seria minha primeira experiência em formar um público novo. Sem conhecer o bairro, nem as pessoas que ali estavam e nem o gosto musical que elas traziam de suas experiências.

A chegada

"Entre, puxe a cadeira, se acomode..."

Com essa frase nasceu o Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. Como quem recebe uma visita, uma figura ilustre, que embora a casa esteja extremamente limpa e arrumada, o anfitrião não sabe muito bem como agir, nem falar... Só sabe que quer agradar o visitante! Foi assim que o primeiro aluno matriculado foi recebido.

Iniciei com um único aluno e a necessidade de formar uma turma era premissa para a consolidação do Programa Fábrica de Cultura no bairro. Naquele momento, procurei os meus conhecimentos adquiridos na Academia e não foram suficientes para solucionar o fato de haver apenas um aluno, pois havia aprendido a gerenciar um coro e não formar um novo. O conhecimento acadêmico é essencial na vida do regente, contudo, a vivência com outros regentes, que se tornam “mestre” é tão importante quanto. Então, me vali de aconselhamentos com o meu mestre de regência, Maestro Abel Rocha que me aconselhou: *“Se alie com quem já tem público e respeito no bairro!”*

Foi com esse conselho que me encorajei a caminhar pelo bairro em busca de igrejas (liderança religiosa e prestígio no bairro com público cativo) em busca de fazer propaganda do Coral para conseguir integrantes para a minha turma. Ao conversar com os líderes religiosos expliquei que o ateliê Canto Coral trabalharia técnica vocal em grupo e isso contribuiria para um aperfeiçoamento das músicas cantadas em seus

ajuntamentos. Com isso, consegui que houvesse uma divulgação verbal e popular do Coro pelo bairro. Em contrapartida, ofereci para esses líderes religiosos auxílio nas apresentações musicais de festividades das igrejas.

Com esse acordo informal, chegaram novos alunos no Canto Coral da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís vindos dos locais que me acolheram: Igreja Santa Maria Goreth, Igreja Assembleia de Deus, Comunidade Rainha da Paz e Comunidade Verbo Divino.⁷ Estes novos integrantes do coro chegaram, a casa começou encher, mas o meu repertório e a dinâmica dos encontros ainda não funcionavam.

*Ser poeta
Não é escrever poemas,
É ser poesia.
(Sergio Vaz)*

Como ser poesia em sala de aula? Como trazer o encantamento pelo fazer musical, que eu carrego das minhas vivências, para os jovens do Programa? O encantamento inicial dos aprendizes não estava na execução perfeita da obra de arte. Não existia necessidade de se cantar bem tecnicamente, nem preferências por repertórios tradicionalmente cantados por outros coros. Existia sim um encantamento pelas relações que eles estabeleciam com ambiente!

O espaço: O prédio da Fábrica: alto, branco, extenso, silencioso e limpo! Por fora uma portaria e uma rampa de acesso que lhe confere um ar de imponência, mas ao adentrar, a população se depara com uma recepção limpa, que lembra estações de metrô, contudo não há catracas que limita a passagem; este detalhe final é ainda mais acentuado dando-lhes a sensação de aconchego, que o prédio permite a presença do público.

A sala em que ocorrem os encontros para o ateliê Canto Coral, pequena, com aproximadamente 8m², colorida e ventilada. Por fora, uma sala comum como as outras, mas por dentro, muito mais que um espaço físico delimitado, um ambiente com instrumentos musicais acessíveis, com assoalho propício para andar descalço e se sentar

⁷ Como contrapartida para a divulgação das vagas disponíveis para o coral, me comprometi a realizar concertos em datas importantes para estes espaços. Assim, eu participo das comemorações do Dia das Mães e Natal nestas igrejas desde 2012.

no chão. Mesmo sendo a menor sala, em relação com o tamanho do prédio, ela é maior do que muitas casas dos jovens que a frequentam. A organização que a professora mantém na sala confere a sensação de aconchego. Cadeiras em roda, piso brilhante e cheiro de lavanda.

Ao entrar pela sala, há um silêncio aparente que em poucos segundos se transforma em balbúrdia de falas e reconhecimentos dos colegas, pois são vizinhos, estudam na mesma escola, frequentam a mesma igreja, brincam na mesma rua. A professora/educadora quase nem é notada, pela empolgação e o reconhecimento dos colegas.

O lanche: Ah, o lanche! Todos os alunos recebem um lanche composto por pão com frios, uma bebida e uma fruta ou doce de sobremesa. Esse alimento é recebido com ansiedade como uma refeição, pois muitos, devido a condição socioeconômica, têm escassez de alimento em seus lares.

Na mesa do refeitório, as falas de contentamento diante do lanche, que nem sempre é tão nutritiva para a fase de crescimento de um jovem, mas o sabor da novidade sempre parece mais atrativo. A paçoca! Sobremesa mais aguardada da semana!

As conversas: Por ser um espaço diferente da escola, a disposição da sala, a relação de aconchego estabelecida, a conversa é convidativa. Parece que chegam ávidos a falar... Surge assuntos e histórias infundáveis! Não adianta pedir silêncio porque a conversa se estabelece em paralelo. O objetivo em usar a voz para fazer música é quase esquecido, como se a música não estivesse no espaço.

Por meio dessas conversas, as relações de amizade se estabelecem. Entre eles a conversa mais se parece uma gritaria, parece que todos precisam falar. Aos poucos até os mais tímidos vão se juntando, formando uma sinfonia de vozes! Com a professora, a conversa se desenvolve de forma mais leve, informal. *“Pro, você não é professora de escola. Você deixa a gente falar!”*

Passado o encantamento inicial, chegaram as dificuldades: o repertório proposto não era atrativo pois não dialogava com a realidade e o entendimento de arte musical não condizia com o ambiente que se estabelece na sala do Coral. *“Pri, o seu referencial*

é Mozart, e aqui fazemos outras coisas!” Me alertou o poeta e artista Jota⁸. Era preciso então repensar minha trajetória e reconstruir meu referencial de repertório!

Foi a partir de tal constatação que veio o insight para esta pesquisa: Se eu quero propor um coro democrático, respeitando os jovens envolvidos com suas histórias e vivências, era necessário saber o que eles querem falar. O que eles querem cantar. Não no sentido do gosto midiático, do repertório, mas no sentido de dar voz aos envolvidos.

Assim, concordo com o professor Vitor Gabriel que a formação do regente precisa partir do repertório. Porém, esta pesquisa me revela que a escolha do repertório vai além do gosto musical do regente, pois ela precisa estar em acordo com o grupo que irá cantar, levando em conta o que esse coro tem como necessidade de falar ao mundo.

O professor José Guilherme Magnani, nos ensina que ao trabalhar com a etnografia em campo, as respostas para as nossas perguntas virão das relações que os atores estabelecem com o próprio campo. Se os meus atores são os jovens, o meu campo de pesquisa é o espaço do coral e eles estão me dizendo que “gostam do coral porque eu deixo que eles falem”, significa que a chave do encantamento que busco está aqui.

A partir desta reflexão passo a desenvolver atividades em sala de aula que me dê suporte para entender o que esses jovens gostariam de falar.

Como a dinâmica dos encontros ainda não funcionava, precisei buscar referencial teórico fora da teoria musical para me auxiliar na conquista do grupo, antes mesmo de estabelecer um repertório a ser cantado. Esse referencial veio por meio da programação de formação de educadores realizados pelo Programa Fábricas de Cultura. Assim, me deparei com o trabalho de Celestin Frenet. Suas ferramentas pedagógicas se apresentavam como uma possibilidade de construir um espaço pedagógico sem reprimir a necessidade de falar que os jovens têm.

Entender a prática educacional à luz de Frenet (FRENET,2004), me possibilitou compreender que é necessário ter um autocuidado com a turma de modo que as responsabilidades fossem transferidas para todos. As tomadas de decisões, os assuntos a serem falados e estudados na aula seriam decididos em assembleia no início do

⁸ Jota, poeta e artista. Idealizador e fundador do Sacolão das Artes. Espaço ocupado por artistas da região do Capão Redondo em São Paulo.

encontro. No capítulo IV, descreverei como foi possível fazer as adaptações das ferramentas pedagógicas partindo da prática da Roda de Conversa. Assim, a roda passou a ser uma configuração permanente das minhas aulas. No início era conversado sobre como seria o andamento do encontro e ao final cada participante tem sua vez de falar sobre as impressões positivas e negativas do encontro.

Fui construindo uma rotina no ensaio que aos poucos consegui ter uma turma que gostava de estar junto. Que chamava o Canto Coral de “*minha família*”, de “*minha casa para cantar*”! A rotina conduzia o encontro de modo que os participantes já não traziam mais suas revoltas de casa para bater nos amigos dentro da sala, as meninas não iam mais para o banheiro só para se arrumar, passar batom e não participar do ensaio... Os desejos e anseios da vida dos jovens eram postos em palavras na roda. O respeito começou nascer entre as pessoas, começou a vontade de fazer música juntos!

O papel a caneta
Os rascunhos a punho
As palavras de um livro
(Na escuta – Cocão Avoz)

Tudo o que eu tinha até então era rascunhos de possibilidade e as palavras de teóricos e professores que eu admiro. Agora era necessário conhecer os jovens, conhecer suas histórias e seu território habitado. Dois projetos me deram suporte para começar esta tarefa: conhecer o espaço da Fábrica de Cultura e conhecer o bairro que os jovens moram.

Conhecer a Fábrica – conhecer a casa

Como o prédio da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís é amplo, comecei explorar outros espaços além da sala de aula. Fizemos aula no jardim, na garagem, na recepção... Ao sair da sala de aula, fechada, a postura dos jovens começa a mudar pois estávamos sendo observados pelos amigos das outras turmas. Observei que a concentração do grupo foi aumentando pois começamos a estabelecer relações com outros colegas.

Agora já não era mais um coral isolado. Era uma turma que cantava dentro de um Programa maior. Do mesmo modo que havia encantamento com a sala de circo, pela

cama elástica e os equipamentos, que mais pareciam um parque de diversões, ou com a sala de grafite, porque de lá saía os desenhos que estavam nos muros da cidade, o coral também começava a ser visto.

Figura 1: Ensaio no jardim

No episódio ilustrado por esta foto, mostra um ensaio do jardim. A transposição da sala para fora do prédio quebrava a ideia de escola, construindo um novo jeito dos jovens pensar o Programa Fábricas de Cultura. Não era um espaço de obrigatoriedade, mas de prazer coletivo, de pertencimento ao grupo por meio da prática coral. Na volta a sala de aula, as avaliações da rotina do dia, traziam falas demonstrando pertencimento pois, sempre traziam a referência da sala como a “*nossa sala*” como a “*nossa casa*”.

Outro episódio que ilustra esta relação de pertencimento com a prática coral aconteceu quando fizemos nossa aula no Studio da Fábrica de Cultura. Dentro do Programa Fábricas de Cultura, além da proposta de experimentação artística para o público jovem, há também um espaço de produção cultural voltada aos artistas que já possuem um trabalho, como forma de incentivo à produção cultural local.

A proposta de integração entre o Studio e o Coral consistia em conhecer as dependências de um estúdio de música e vivenciar a possibilidade de cantar e gravar uma música no espaço profissional.

Uma das meninas me disse:

“- *Prô, eu gostaria de morar aqui...*

- *Porque?*

- *Aqui é silencioso. Aqui não tem barulho, não tem música alta! Queria que minha casa fosse assim!”*

Esta conversa me chamou atenção para a relação que os jovens estabelecem com a própria casa, com o espaço que é dividido com família. Havia uma necessidade de comparação entre o lugar do coral com o lugar que eles reconheciam como deles. Com esta necessidade nascia o gosto pela prática coral.

Figura 2: Coro experimentando cantar no Studio

Figura 3: Momentos importantes no processo de gravação no Studio

Essa atividade se desdobrou em vários encontros, nos anos seguintes à primeira visita. As fotos acima ilustram vários momentos em que esta atividade se repetiu, se tornando rotina do coro visitar o Studio sempre que tivesse um repertório pronto. Um episódio marcante para o grupo foi quando gravamos uma faixa do espetáculo Saltimbancos que está vinculado ao canal do [Studio](https://soundcloud.com/Fábricasdecultura/trilha-de-canto-coral-alguma-coisa-aconteceu-Fábrica-de-cultura-Jardim-sao-Luís?in=Fábricasdecultura/sets/aprendizes-nos-estudios-Fábricas-de-cultura)⁹. Esta gravação foi realizada no período das férias como atividade extra. Na volta as aulas do ano seguinte, ouvir a música gravada era como um troféu para o grupo, afinal, eram as vozes deles que saía do aparelho de som!

Voltando à questão da casa, aquele dialogo no Studio trouxe também um retrato acerca da a geografia do bairro pois as casas apresentam estruturas semelhantes: casas pequenas, com paredes finas, famílias grandes morando em dois cômodos pequenos... E claro, como poeta que sou, continuo em busca de ser poesia, e agora a rua, o espaço além dos muros do prédio da Fábrica de Cultura se apresentava como elemento a ser pesquisado, ser conhecido!

⁹ Leitor, é possível nos ouvir em <https://soundcloud.com/Fábricasdecultura/trilha-de-canto-coral-alguma-coisa-aconteceu-Fábrica-de-cultura-Jardim-sao-Luís?in=Fábricasdecultura/sets/aprendizes-nos-estudios-Fábricas-de-cultura>

Assim, para conhecer o modo de vida dos aprendizes começamos por tentar mapear quais músicas os jovens gostam de ouvir. Para tanto, nos valem da ferramenta “pesquisa de opinião”, denominada NEPSO – Nossa Escola Pergunta sua Opinião. Esta ferramenta consiste em construir projetos em sala de aula que estimule os alunos a perguntar para a população de um determinado lugar sobre a opinião delas sobre aquele tema. (LIMA, 2010).

Para essa atividade, partimos da pergunta: “Que música meu bairro ouve?”. O nosso objetivo era mais amplo, pois além de saber o que se ouve, também almejávamos conhecer as casas dos integrantes do coral para entender como era este lugar oposto ao silêncio do Studio.

Cada participante do coral levou para casa uma prancheta com folhas da pesquisa. Eram jovens repórteres espalhados pelo bairro. Durante trinta dias as tarefas de casa consistiam em conversar com as pessoas para saber o que elas gostavam de ouvir. As entrevistas foram catalogadas, tabuladas e interpretada em sala de aula seguindo a metodologia do NEPSO. Tudo discutido e realizado em sala de aula. Houve dias em que chegavam tantas folhas de entrevistas que não dava tempo de ensaiar. Entrevistamos cerca de 500 moradores do bairro!

Os resultados foram interessantes pois mapeamos a distância entre a casa dos meninos e a Fábrica de Cultura. Construímos um mapa a partir das descrições que os aprendizes fizeram contando o trajeto que faziam para chegar ao ensaio. Aos poucos fomos construindo um mapa do bairro.

Esta atividade foi registrada no Seminário Interno das Fábricas de Cultura – POIESIS.¹⁰ Os resultados coletados nos levaram a pensar que as pessoas ouvem música gospel e funk por influência ou das igrejas, que funcionam com autofalantes em altíssimos volumes, ou paredões de funk, que também apresentam música em altíssimo volume. Como as casas são próximas e não apresentam uma estrutura que abafa o som, a população fica à mercê da audição desse repertório sem o direito de escolha da escuta.

Porém, mesmo com outras atividades acontecendo com grande entusiasmo, o repertório que eu gostava e estava preparada para executar não funcionava. Não

¹⁰ Leitor, é possível assistir esta apresentação em:
<https://www.youtube.com/watch?v=PkvNgy958o0&t=497s>

conseguia abrir vozes. Não conseguia afinar... Não conseguia produzir um trabalho vocal de referência. Fiz arranjo de música para o dia das Mães e foi um fiasco. Não ficou afinado, não fomos ouvidos pois a plateia estava esperando um grande show de calouros.... Entra o coral cantando agudo e voz pequena.... Quase não tivemos nem aplausos....

O conselho para fazer parcerias ainda continuava reverberando nas minhas propostas de aulas. A parceira com o Studio tinha gerado entusiasmo. Agora era precisa gerar parcerias musicais propriamente dita. Parcerias internas com os outros professores. Porque agora eu tinha público, mas o repertório ainda não funcionava. Os adolescentes estavam a fim de conversar e o repertório que eu tinha não era apreciado pelos alunos.

Então surgiu a ideia de fazer parcerias com outros ateliês, de modo que eu pudesse cantar um texto produzido pelos próprios alunos da Fábrica. Mas o que cantar? Que repertório escolher? Foi aqui que eu pude unir o meu gosto pela ópera, os conceitos aprendidos na universidade e a expertise de saber qual o gosto dos jovens que estavam em sala comigo. Foi assim que nasceu o “Projeto Final Feliz”. Parceria com outros educadores dentro da Fábricas de Cultura, onde fizemos a junção do ateliê literatura – que escreveu o texto, com sopros – que executou a parte instrumental das músicas, ateliê de dança – que coreografou e, o coro que produziu um espetáculo cantado a partir da Ópera infantil *The Little Sweep*, do compositor inglês Benjamin Britten.

Esta experiência de montagem coletiva de uma ópera em sala de aula foi apresentada como relato de caso no Congresso ANPPOM 2014 - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. (CEVADA & ROCHA, 2014).

Posso dizer que o coral, como grupo de cantores que cantam juntos, que respiram juntos, que fazem música juntos, como pensam os maestros, professores e teóricos que me auxiliaram no começo dessa reflexão, começa aqui! Fizemos música ao transformar *The Little Sweep* em *Ópera Final Feliz*!

Figura 4: Capa do Programa Ópera Final Feliz. Este encarte trazia o nome dos grupos envolvidos e uma sinopse da obra.

A junção das salas para debater a possibilidade de construir um espetáculo conjunto ampliou a ideia desenvolvida na aula do jardim, descrita anteriormente. Agora não era apenas ouvida, agora os amigos de outras salas querem fazer música conosco. Com essa ideia de pertencimento veio a necessidade de fazer música com qualidade para mostrar aos colegas. Nesse momento, o grupo se mostra disponível para fazer exercícios vocais, apresentando disposição para o aprendizado da técnica que outrora era alheia e desinteressante.

Posso dizer que naquele momento nasceu um grupo vocal e ao mesmo tempo nasce uma regente. Fruto de um estudo desenvolvido na universidade pelas técnicas da regência e estudo de repertórios tradicionais, mas pautada pela busca de conhecer e compreender o grupo em que eu iria trazer propostas de fazeres musicais juntos. Nesse sentido, as minhas propostas de aulas ensaios começam soar como poesia!

Acredito que um projeto artístico-pedagógico que leve em conta apenas a experiência cultural do professor ou do aluno pode se tornar tendenciosa não proporcionando novas possibilidades artísticas tornando o processo uma passagem de saber e não uma construção de novos olhares para a própria vida, não cumprindo sua função de inclusão sociocultural, de modo que:

“se, como professores, nos mantivermos presos a nossos padrões pessoais, presos a nosso próprio gosto, ou simplesmente às indicações de algum livro didático, com seus modelos escolares de arte, sequer seremos capazes de iniciar esse diálogo, pois nossa tendência será desconsiderar, desqualificar e desvalorizar a vivência do aluno – a sua música, a sua dança, a sua prática artística, enfim. Pelo contrário, a possibilidade de buscar e construir os caminhos necessários para o diálogo multicultural inicia-se com a disposição em olhar para o aluno e acolher as suas práticas culturais. E essas práticas podem significar bem mais do que mera questão de gosto pessoal, dizendo respeito às histórias de diferentes grupos, nas suas lutas pelo direito à sua especificidade e a seus valores próprios”. (PENNA, 2005, p. 14)

O ensino da música me possibilitou refletir sobre a necessidade de abarcar as múltiplas e diferenciadas possibilidades do fazer musical, ampliando cada vez mais os horizontes deste fazer, pois a troca de experiência nos processos artísticos-pedagógicos se dá por meio do diálogo entre os envolvidos de modo que tanto professor quanto aluno pode ser tocados e modificados pela experiência em arte.

Por mais que os cânones das escolas tradicionais ainda a tratem como uma herança da cultura europeia, compreendemos que “a arte erudita é também parte do patrimônio cultural da humanidade,” porém, “é mais uma manifestação, ao lado das demais” (PENNA, 2005, p. 14) e hoje, com o advento da tecnologia, sua produção está sujeita a diferentes apropriações, sendo reorganizadas e reinterpretadas a todo instante, construindo novas formas de se compreender a própria arte.

O desafio da educação musical muitas vezes reside na abertura ao diálogo entre as culturas, as novas formas de se compreender música e, nas barreiras do erudito versus popular. Uma vez estabelecido a experiência artística como processo pedagógico estas barreiras se diluem em favor da ampliação cultural que pode ser alcançado por meio do diálogo.

Capítulo II – A música como agente social

*Io la Musica son, ch'a i dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
orna di nobil ira, orna d'amore
posso infiammar le più gelate menti.¹¹*

*Eu sou a Música, que com acentos doces
posso acalmar o coração perturbado,
e também de nobre ira e de amor
posso inflamar as mentes mais congeladas.¹²*

Sendo a Música uma musa capaz de acalmar os corações humanos, seria possível pensar a vida apartada da música? Pensar uma educação musical para a inclusão cultural? Esta é uma discussão necessária e constante pois, compreendemos que o objetivo da educação em arte, onde a música está incluída, é ampliar a experiência artística dos alunos contribuindo para expansão da cultura dos envolvidos no processo, modificando suas percepções de mundo. E como processo pedagógico emancipatório, se mantém vivo ao seu objetivo se a prática for pautada pela reflexão constante.

É possível analisar historicamente a presença da prática musical por meio do canto coletivo ao longo da evolução humana, atuando como agente de sociabilização e interação entre os participantes. Desde a Grécia antiga podemos encontrar relatos, em textos de grandes pensadores e filósofos, com atividades corais relacionados a processos pedagógicos.

Rita Fucci Amato (2009), ao elencar os textos e pensadores que se debruçaram sobre a prática do canto coral como ferramenta para uma educação inclusiva e emancipadora, afirma que,

“o canto coletivo constitui uma notável ferramenta de integração interpessoal e socialização cultural. O canto coral atua, na perspectiva da integração, como um meio de eliminação de

¹¹ Segunda frase do prólogo da ópera L'orfeo de Claudio Monteverdi.

¹² Tradução livre: Priscila Cevada.

quaisquer barreiras entre os indivíduos, colocando todos em uma posição de aprendizes... Essa prática musical desenvolve um senso de união grupal em torno de metas e objetivos comuns, canalizando as ações e sentimentos individuais para uma produção artística coletiva, na qual se conjugam a disciplina rigorosa, o estudo com afinco e dedicação de cada um dos agentes, culminando na constituição do carisma grupal.” De modo que, “O coro pode ser encarado como uma eficaz ferramenta do ponto de vista da inclusão social, partindo do viés de uma inclusão cultural.” (FUCCI AMATO, 2009, p. 95 – 96)

Assim, ao propor um projeto que vise o diálogo entre as culturas, que concorde com Penna (2005), podemos pensar que

“os objetivos socioculturais e educativo-musicais estão intimamente relacionados no canto coral, e sua efetivação dá-se por meio do respeito às relações interpessoais, tanto por parte do regente quanto dos coralistas. O canto em conjunto talvez seja uma das mais antigas expressões artísticas e comunicativas do ser humano, tendo historicamente revelado um imenso potencial social. Permite integrar pessoas de diferentes condições socioeconômicas e culturais e dar a conhecer uma nova forma de expressão ao mesmo tempo individual e coletiva” (FUCCI AMATO, 2009, p. 105)

Concordando com Castro (2013) em que “a educação musical deve criar um pensamento que preserve o capital simbólico das comunidades e das sociedades, que pagam impostos para sustentar suas pesquisas, e diminuir a distância entre as abordagens técnicas, históricas e humanas da música” (CASTRO, 2013, p. 934), ou seja, que a educação musical em projetos sociais pode servir a sociedade como forma de preservação de identidade cultural. Como parte do levantamento de dados desta pesquisa, elencamos aqui três projetos que visam a formação artística e cultural de jovens, por meio da educação musical.

1 NEOJIBA

Criado em 2007, como um programa governamental do estado da Bahia, com o objetivo de integração social por meio do trabalho de ensino de música de forma

coletiva, tendo sua criação inspiração direta no “El Sistema”¹³, constituindo uma rede de orquestras e corais juvenis pelo estado baiano, beneficiando mais de 4000 jovens e adolescentes. Hoje é gerido pelo Instituto de Ação Social pela Música – IASPM por meio da publicização de modo que, segundo Ponte (2012), tal política de gestão contribuiu significativamente para o desenvolvimento deste projeto pois,

“o Neojiba vem alcançando resultados expressivos, tendo dobrado o número de jovens integrantes, aberto novos núcleos no interior do estado da Bahia e captado recursos privados que contribuem para a difusão e a expansão do projeto, que recebeu em seus dois primeiros anos de contrato de gestão 2,4 milhões de reais anuais (valor bastante inferior em relação às experiências de publicização em outros estados). A Orquestra Sinfônica Juvenil da Bahia, formada pelos melhores músicos das orquestras do programa, foi a primeira orquestra sinfônica jovem do Brasil a se apresentar na Europa, em julho de 2010. Já em 2011, realizou concertos em Londres, Berlim e Genebra, ganhando reconhecimento nacional e internacional e ajudando a levar a imagem da Bahia e do Brasil para o mundo. Sem a publicização do programa, esses resultados não poderiam ser alcançados em um tempo tão curto.” (PONTE 2012, p. 150)

2 Projeto Guri

O Projeto Guri, criado em 1995, por uma iniciativa pública do estado, tendo seu objetivo principal “a intervenção social por meio da música” (HIKIJ, 2006, p. 158), sendo que o trabalho de educação musical se dá por meio da formação de orquestras e corais infanto-juvenis, sendo “a performance o centro do processo pedagógico” (HIKIJ, 2006, p. 160). Também é gerido através de um processo de publicização desde 2004, possuindo mais de 380 polos (unidades de ensino) que atende cerca de 40 mil alunos, de 6 a 18 anos, em mais de 300 municípios do estado de São Paulo, sendo um projeto destinados a crianças e jovens de baixa renda.

¹³ **El Sistema** "O Sistema", é um projeto musical desenvolvido na Venezuela, criado em 1975, que consiste em um sistema de educação musical pública para crianças e jovens adultos em situação de vulnerabilidade. No projeto consta 125 grupos musicais, sendo orquestras sinfônicas e corais juvenis, atendendo cerca de 350.000 estudantes ao longo da existência, em 180 núcleos distribuídos pelo território venezuelano.

3 Instituto Bacarelli

O Instituto Bacarelli é uma iniciativa privada, onde seu criador, maestro Silvio Baccarelli, após um incêndio na Favela de Heliópolis, em 1996, teve o intuito de “oferecer o ensino de música à comunidade carente, que havia perdido o pouco que tinha, materialmente” (VALENTE e FONTERRADA, 2013, p. 6) criando um projeto que pudesse construir o senso de dignidade, recuperando a história de vida daquela comunidade após a tragédia. Começou como uma atividade pessoal onde o maestro ensinava instrumentos de cordas a 36 crianças da comunidade. A partir de 1998 passou a contar com ajuda financeira da Lei Nacional de Incentivo a Cultural/ Lei Rouanet, sendo “possível buscar patrocinadores no setor privado e ampliar as atividades” (VALENTE e FONTERRADA, 2013, p. 6). Hoje oferece atividades artísticas e educativas aos moradores da Favela do Heliópolis, promovendo o acesso a arte e a cultura através do Coral da Gente, a Orquestra do Amanhã e a Orquestra Sinfônica de Heliópolis.

Assim, este trabalho pretende ser inserido como parte do estado de arte já desenvolvido tanto por antropólogos como por arte educadores, viabilizando o diálogo entre as culturas dos participantes envolvidos no processo, abrindo novas possibilidades de educação musical com inclusão sociocultural.

*Era um lugar estranho,
Medonho, doente,
Não tinha nada,
Só gente.
(Inferninho – Sergio Vaz)*

A Fábrica de Cultura Jardim São Luís se instala num espaço físico em que aparentemente não tinha nada, a não ser o elemento principal para a educação musical: *peçoas!* Teve sua inauguração e início das atividades em fevereiro de 2012. Foi construída sobre parte do terreno em que se encontra o cemitério municipal São Luís, que é o terceiro maior da cidade da São Paulo e foi inaugurado em 1981, possui em torno de 150.000 corpos sepultados em 326.000 m².

Formada por dois prédios integrados e, segundo o site da Secretaria da Cultura, o investimento total da construção foi de R\$ 13,1 milhões. Sendo prédios de proporções

amplas e iluminadas, contrasta com a paisagem do entorno, se destacando como cartão postal da região em contraste com o Cemitério. No seu interior possui salas de aula, uma biblioteca feita com paredes de vidro, salas multiuso, além de um teatro com 266 lugares, usado para ensaios e apresentações.

O sociólogo Rafael Kruchin (2017) demonstra que o início do Programa Fábricas de Cultura é anterior a inauguração dos prédios, pois surgiu como proposta de política pública para o combate a vulnerabilidade juvenil. Concordando com esta pesquisa, observamos que há um movimento tanto filosófico quanto artístico que propicia o seu surgimento. Neste sentido, a cidade de São Paulo se mostra como solo fértil para ações e movimentos artísticos e culturais envolvendo jovens.

Como recorte ilustrativo deste panorama fértil da cidade de São Paulo poderemos ver no trabalho do poeta Marcio Vidal Marinho (2015) que, ao fazer um levantamento histórico da criação da Cooperifa¹⁴, demonstra que *A Semana de Arte Moderna da Periferia*, realizada pelo poeta Sergio Vaz em 2007, já trata a cidade de São Paulo como um território em que a luta social por meio da arte é parte inerente das relações sociais da periferia. Na ocasião, o poeta Sergio Vaz publica seu *Manifesto Antropofágico da Periferia* estabelecendo diálogo com o movimento modernista de 1922, mas do ponto de vista da periferia onde,

“prossegue proclamando a união das periferias para a luta dos direitos humanos e sociais; diferentemente do texto de Oswald, o poeta não fala pelo sujeito oprimido, ele é um dos oprimidos, fala de sua própria dor. Sua ascendência é a do escravo, não a do “sinhô”, seu local de fala é a partir de sua realidade, a que visa transformar pela arte”. (MARINHO, 2015, p.26)

Assim, o Programa Fábricas de Cultura, nasce como proposta do governo para conter a violência em territórios vulneráveis na periferia da cidade São Paulo. Porém, uma periferia unida em torno da arte periférica, engajada artisticamente por meio dos Saraus, do Rap e da Cultura Hip Hop, numa “rede comunicacional de periferia para periferia forjada sobre a experiência comum que normalmente conjuga exploração de classe e opressão étnico-racial” (LOUREIRO, 2016, p.238). Desse modo, segundo o antropólogo e musicólogo Ricardo Teperman, a acolhida em torno da Cultura Hip Hop na Estação São Bento e Praça Roosevelt irradiaram ideais “fomentando a criação de

¹⁴ **Cooperifa** é um movimento artístico, liderado pelo poeta Sergio Vaz, que por meio da poesia transformou o Bar do Zé Batidão, na zona sul da cidade de São Paulo, em um centro cultural.

muitas posses em outros bairros e cidades na periferia de São Paulo” (TEPERMAN, 2015, p.39)

Todo esse movimento cultural, a partir dos anos 1970, está em conformidade com as políticas estimuladas pela UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – ao redor do mundo. Inclusive, a junção da agenda de movimentos artísticos com a demanda de combate à vulnerabilidade social juvenil começa se articular em torno das políticas públicas, “atreladas sempre a discursos de cidadania e desenvolvimento”, (KRUCHIN, 2017, p. 14) se configurando como a luta contra a vulnerabilidade social para o combate à pobreza.

Assim, o Programa Fábricas de Cultura surge como uma política cultural desenvolvida pelo Governo do Estado de São Paulo, através da Secretaria de Estado da Cultura, como resposta ao debate de leis e regulamentações orçamentárias, como políticas afirmativas, para servir como “instrumento de promoção social e desenvolvimento sociocultural para crianças, jovens e adolescentes de distritos da cidade de São Paulo em situação de risco e vulnerabilidade.” (LEITE, 2014, p.1). E nesse mesmo contexto que nasce os CEUs – Centro de Educação Unificado – na cidade de São Paulo, por exemplo.

Desde modo, o Programa Fábricas de Cultura,

“destina-se a contribuir, prioritariamente, para a formação de crianças e jovens, a fim de torná-los engajados na construção de uma sociedade em que a arte e cultura são vivenciadas como oportunidades de transformação. E tem como objetivos o estímulo ao desenvolvimento integral dos indivíduos e grupos, por meio da valorização e ampliação de universos culturais, de situações de convivência e experiências artísticas além de incentivar e potencializar a articulação de redes de produção e circulação cultural. (BARBOSA, 2014, p. 3)

A escolha dos territórios onde as unidades do Programa Fábricas de Cultura estão implantadas, segundo Carvalho (2003), se dá seguindo o índice de vulnerabilidade juvenil (IVJ). Esta metodologia de análise social foi elaborada pela Fundação SEADE especialmente para este programa e que avaliou

“a taxa anual de crescimento populacional entre 1991 e 2000; percentual de jovens, de 15 a 19 anos, no total da população dos distritos; taxa de mortalidade por homicídio da população

masculina de 15 a 19 anos; percentual de mães adolescentes, de 14 a 17 anos, no total de nascidos vivos; valor do rendimento nominal médio mensal, das pessoas com rendimento, responsáveis pelos domicílios particulares permanentes; e percentual de jovens de 15 a 17 anos que não frequentam escola”. (CARVALHO, 2003, p. 194)

Hoje, o Programa Fábricas de Cultura atende crianças e jovens, entre 08 e 21 anos, e atua em 10 distritos da cidade de São Paulo. São eles: Brasilândia, Capão Redondo, Cidade Tiradentes, Itaim Paulista, Jaçanã, Jardim São Luís, Parque Belém, Sapopemba, Vila Nova Cachoeirinha e Vila Curuçá. E, uma unidade em Diadema.¹⁵

Para compreender a evolução histórica do surgimento do Programa Fábricas de Cultura, apresento a seguir uma tabela com o histórico-temporal.¹⁶ Desde as primeiras iniciativas por meio de propostas de intervenções sociais a criação do projeto de lei que o regulamenta. Para este estudo, tomaremos como panorama situacional o Termo de referência para a elaboração de proposta técnica e orçamentaria de gestão, conforme resolução SC N° 18/2018 DE 05 DE ABRIL DE 2018 da Secretaria de Cultura, que traz as seguintes datas:

Tabela 2: Demonstrativo histórico temporal da criação do Programa Fábricas de Cultura.

Ano	Ação
2001	Inicia-se a discussão sobre a possibilidade de implantação de um programa de inclusão social nas áreas mais violentas da Cidade de São Paulo, visando um impacto social com foco na vulnerabilidade juvenil. Nesta ocasião, surge o Programa Cultura e Cidadania para a Inclusão Social: Fábricas de Cultura (PCCIS) como possibilidade de financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) para a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
2004	É assinado o contrato entre o governo do Estado de São Paulo e o BID para a realização do Programa em forma de oficinas com atividades

¹⁵ A unidade Diadema é a única Fábrica e Cultura instalada fora do município da cidade de São Paulo.

¹⁶ Kruchin (2017) apresenta em seu trabalho *Sobre os usos sociais da cultura: observações acerca do Programa 'Fábricas de Cultura do Estado de São Paulo* o detalhamento das leis e trametes jurídicos relacionados a criação do Programa.

	<p>artístico-culturais nas seguintes linguagens: Artes Cênicas, Artes Visuais, Artes Musicais, Multimídia e Leitura.</p> <p>Para sua execução foram contratadas consultorias especializadas por área de expressão para elaborar projetos preliminares de trabalho, definindo os parâmetros pedagógicos para as oficinas com o título de ARTividades.</p>
2005	<p>Acontece o primeiro ciclo de atividades em Entidades Associadas (EAs), que são os grupos que já desenvolviam atividades nas regiões onde seria implantado o Programa: ONGs, Organizações da Sociedade Civil, Associações de Bairros, Escolas, Casas de Cultura ou Centros Culturais da Prefeitura Municipal de São Paulo, igrejas, organizações religiosas e demais entidades que oferecessem serviços sociais a crianças e adolescentes.</p> <p>Foram realizadas 46 oficinas (canto coral, capoeira, dança afro, de salão e de rua, desenho, pintura, grafite, leitura e prática de instrumento), distribuídas por 58 entidades, atingindo um público de 1.156 jovens.</p>
2007	<p>Os edifícios estavam em processo de construção.</p> <p>O Programa passa por uma reformulação pedagógica para se adequar a base de seus eixos formadores: a relação entre cidadania e cultura e, a formação continuada de arte-educadores. Nesta ocasião o Programa passa a se chamar Programa Fábricas de Cultura.</p> <p>O Programa passa a oferecer um projeto de longo prazo, com atividades que integravam teatro, dança, circo e música, que deveria resultar na criação de um espetáculo por distrito, envolvendo cerca de 100 jovens cada um; nomeado como Projeto Espetáculo. Para essa nova formatação são contratadas consultorias temáticas, tendo em vista as atividades artísticas do Programa: quatro consultores programáticos (áreas de teatro, dança, música e circo), quatro consultores temáticos (áreas de teatro, dança, música e circo) e dez diretores artísticos.</p>
2008	<p>É apresentado o primeiro espetáculo, Pedrinho Luz, do Núcleo Luz.</p>
2009	<p>Cada distrito apresenta o seu próprio espetáculo, todos denominados Pedrinho.</p> <p>Outros projetos são incorporados ao Programa: o Projeto Histórias e</p>

	Brincadeiras (oficinas de contação de histórias e resgate folclórico, ministradas por jovens oriundos do Projeto Espetáculo e do Núcleo Luz) e, o Projeto Villa na Vila, com a obra de Villa-Lobos.
2010	Com a perspectiva da inauguração dos primeiros edifícios das Fábricas de Cultura nova reformulação acontece. A gestão do Programa passa para a responsabilidade de Organizações Sociais de Cultura e não mais pelas Entidades Associadas dos distritos. Surge os Centros Fábricas de Cultura.
2011	A Organização Social “Catavento Cultural e Educacional” vence a primeira convocação pública para gerir os CFCs da Zona Leste (Itaim Paulista, Sapopemba e Vila Curuçá).
2012	A “Poiesis – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e a Literatura” assume a gestão das unidades das zonas Sul e Norte (Jardim São Luís e Vila Nova Cachoeirinha). Anda neste ano, a Catavento passa a administrar também as unidades de Belém e Cidade Tiradentes, enquanto a Poiesis assume as unidades do Jaçanã, Brasilândia e Capão Redondo.
2018	Acontece uma atualização do projeto pedagógico de 2007 já baseada nos resultados de trabalhos das duas OSs. Foram elaborados projetos que deveriam estar ligados às Fábricas de Cultura: Ateliês de Criação, Trilhas de Produção, Biblioteca, Fábrica Aberta, Formação e aperfeiçoamento de arte educadores, Núcleo Luz e Projeto Espetáculo.

O Programa Fábricas de Cultura funciona com dois eixos principais, um pedagógico e outro de difusão. No eixo pedagógico, o Programa oferece ateliês de iniciação artística, não profissionalizante e não sequencial, em várias linguagens: música, teatro, dança, foto e vídeo, circo, artes visuais e literatura, cada uma com várias vertentes. O eixo difusão oferece acesso a biblioteca, espaços para grupos ensaiarem e programação cultural. Os alunos participam destas atividades no contra turno da escola, podendo repetir o ateliê que frequenta quando for de seu agrado, visto que não se trata de uma escola formal do ensino da arte, mas um projeto social com o intuito de promoção cultural.

*A lua,
Ausente e abstrata,
Vela o passado
Para o futuro desperta.
Enquanto isso, os poetas,
Paladinos da madrugada,
Riscam palavras luminosas
No asfalto vazio
Pra quando a cidade acordar.
(Taboão da Serra – Sergio Vaz)*

Neste contexto de efervescência artística onde poetas, músicos artistas tentam escrever um futuro diferente para a periferia da cidade de São Paulo eu conheço o Programa Fábricas de Cultura. Minha atuação começa em 2012 por ocasião da contratação de educadores por parte da OS (Organização Social), POIESIS – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura, como arte educadora em Canto Coral. Na ocasião, participo da inauguração dos prédios da unidade Jardim São Luís e posteriormente, do Capão Redondo.

A Poiesis, empresa de promoção e agenciamento cultural, inicia suas atividades em 1995 como uma organização não governamental, e em 2008 é qualificada como Organização Social de Cultura, parceira da Secretaria da Cultura. Hoje, gerencia o Programa Fábricas de Cultura com as unidades São Luís, Capão Redondo, Brasilândia, Jaçanã, Vila Nova Cachoeirinha e Diadema.

O prédio da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís causou uma mudança significativa no bairro, desde a construção até o funcionamento. Instalado em uma parte do terreno que ainda pertencia ao Cemitério São Luís trouxe uma movimentação diferente para o bairro. Durante a construção pairou uma dúvida de qual seria a função do empreendimento (um prédio alto, branco e extenso), pois a placa indicativa da construção de um prédio governamental não explicitava as atividades que seriam desenvolvidas ali.

Figura 5 Imagem da Fachada do prédio da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís. Detalhe da entrada principal ¹⁷

O nome “Fábrica de Cultura do Jardim São Luís” gerava uma dubiedade, remetendo a estabelecimentos fabris, gerando empolgação na população como possível oportunidade de emprego. Após sua inauguração, com a movimentação de crianças e jovens ele se constitui como um espaço de refúgio no contraturno da escola. Um espaço em que arte, lazer e experiências pedagógicas se fundem.

As atividades realizadas na Fábrica de Cultura do Jardim São Luís são norteadas pelos eixos principais do Programa, acima citados. O primeiro, pedagógico, que envolve a equipe artístico pedagógica, que funciona de terça a sábado, oferecendo cursos e aulas a jovens de diferentes faixas etárias. O segundo, denominado como eixo de difusão de intervenções artísticas. Este trabalho é realizado pela equipe de articulação cultural, que promove além de show e intervenções culturais no prédio e no bairro, também funciona incubadora cultural para a região, pois promove espaço de ensaio para grupos e artistas periféricos além de contar com o trabalho de gravações musicais em seu estúdio.

As atividades pedagógicas funcionam em três modelos:

- Ateliês – atividades experimentação artística, tendo público alvo jovens de 8 a 21 anos de idade, nas áreas de música, dança, teatro, circo, artes visuais, desenho, capoeira e tecnologia. Estas atividades acontecem ao longo do ano, dividido em dois semestres, não continuados, com dois encontros semanais de 2h e 45min.

¹⁷ Fotos de acesso público disponível em <https://www.facebook.com/pages/F%C3%A1brica%20De%20Cultura%20Jardim%20S%C3%A3o%20Luís/1013847655432284/photos/>

- Trilhas – atividades artísticas, com focos específicos visando o aprofundamento e entendimento individual das linguagens artísticas, com público alvo jovens a partir de 14 anos. Estas atividades tem periodicidade e formatos de encontros, variável.

- Projeto Espetáculo – proposta artística e pedagógica com o objetivo de produzir um espetáculo anual. Os aprendizes desta modalidade de atividade têm a oportunidade de passar por todo o processo de produção de espetáculo, incluindo dramaturgia, cenografia, figurino até a encenação teatral em si. Acontece de forma anual com três encontros semanais de 2h e 45min.

Dentro deste panorama geral, o grupo do Canto Coral da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, objeto deste estudo, se encaixa na modalidade ateliê. Atendendo jovens de 8 a 21 anos, com dois encontros semanais.

*Nem sempre
Quem tem casa tem lar.
Conheço gente
Que mora no abraço do amigo.
(Sergio Vaz)*

O Programa Fábricas de Cultura tem se tornado um espaço acolhedor de projetos e iniciativas culturais nos bairros em que está inserida. Como um equipamento público, segundo Monteiro (2017), ele é visto pelas entidades culturais como um veículo de formação cultural. Porém, para os jovens frequentadores significa mais que um espaço cultural, e sim como um território de acolhimento. Por exemplo, nos finais de tarde é possível ver os jovens aglomerados, deitados pelo chão do hall de entrada fazendo “*vários nadas*” como dizem. Estes jovens que participam das atividades de formação nas Fábricas de Cultura, são chamados de *aprendizes*. Esta nomenclatura colabora com a manutenção deste espaço social de empoderamento, se diferenciando da relação em eles mesmos estabelecem com o espaço da escola.

Este conforto em permanecer no espaço, independente se os jovens estão em atividades é observado pelas falas dos moradores e frequentadores do Jardim São Luís que após a instalação da Fábrica notou-se uma diminuição aparente nos casos de violência explícita no entorno da construção. Podemos perceber este discurso de melhorias no território por meio da observação em conversas com transeuntes pelas

ruas, nos bares, nos estabelecimentos comerciais onde os funcionários da Fábrica de Cultura são recebidos e aclamados como “o pessoal da cultura”.

*A história não perdoa os covardes, e com o tempo os mentirosos são devorados
pela verdade.*

Ser livre é um preço a ser pago, e negar à vida é ser prisioneiro do acaso.

(Caminhos – Sergio Vaz)

E como todo processo pedagógico emancipatório, o empoderamento se dá numa via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que acolhe no sentido dos aprendizes se sentirem integrantes do espaço e utiliza-lo como parte de sua própria casa, também suscita coragem para protestar e argumentar quando este mesmo território se mostra incerto. E para torna-lo verdadeiro, é necessário que o professor proponente do processo pedagógico estabeleça relações diretas com os alunos.

Em 2016, o Programa sofreu cortes orçamentários, e na onda das ocupações secundaristas na cidade de São Paulo, diversos aprendizes bloquearam e ocuparam a unidade do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo. Este protesto foi amplamente reprimido, sendo que “após alegarem terem sido ignorados pela administração local e pela Poiesis, em pouco tempo, o que seria apenas um “trancaço” se transformou em uma longa ocupação que durou quase dois meses” (MONTEIRO, 2017, p.117). Nas unidades do Jardim São Luís e Brasilândia o movimento foi sufocado de modo que a ocupação não se concretizou.

Os aprendizes protestavam contra a redução orçamentária, que causou a “diminuição do horário das bibliotecas, a diminuição de ateliês e de horas de trabalho dos educadores e, a demissão de funcionários” (MONTEIRO, 2017, p.118), lutavam por mais transparência na gestão do Programa por parte da OS, POIESIS. Como saldo do movimento, deflagrou-se greve dos educadores, que boa parte foram demitidos posteriormente. Os aprendizes até hoje respondem processo como atentado ao bem público, quando apenas lutavam empoderados sob a égide dos conceitos pedagógicos suscitados pelo próprio Programa.

Na unidade do Jardim São Luís houve a ocupação temporário do prédio e em seguida, os jovens receberam representantes da direção da OS gestora para a negociação das pautas reivindicadas. Esta negociação foi mediada por alguns professores da unidade, inclusive eu. Este fato trouxe um estreitamento de relações entre os jovens frequentadores da unidade e eu, revelando que as ações para estabelecer diálogo entre os

jovens participantes do coral estavam reverberando no entendimento da unidade em si, a ponto da professora ser convidada a mediar esta negociação. Este fato demonstra que os objetivos do Programa Fábricas de Cultura estavam caminhando em concordância com as práticas pedagógicas emancipatórias, pois um conflito pode ser resolvido, pautado pelo diálogo. Todas as reivindicações não foram atendidas, mas novas relações puderam ser estabelecidas entre a gestão local e os frequentadores da unidade.

*Deixe eu cantar
A palavra me convoca
Cabe bem ao despertar
Amigos em comum
Vivendo o mesmo sonho
(Aos bons amigos – Cocão Avoz)*

O Coral! Uma casa para cantar! Um espaço para o diálogo, fala e canto se propõe. Um diálogo que pode se dar na sala de aula, com os ensaios, e no palco, com as apresentações. A necessidade de ouvir o som das vozes ecoa! Assim, o espaço da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís se faz maior no sentido de abarcar desejos e afetos tanto no dia a dia quanto nos momentos festivos.

O que ocorre na prática coral entre o educador e o aprendiz muitas vezes extrapola o espaço/tempo da aula, tanto é que nas apresentações musicais boa parte do público é composto de aprendizes que já não estão mais no Programa. Ou seja, a dinâmica na sala de aula proporciona um ambiente que atrai o jovem e o marca, a ponto de todo seu tempo livre ser usado no espaço da Fábrica de Cultura, onde nos finais de tarde a unidade fica cheia de jovens que ocupam a entrada do prédio para *gastar tempo e fazer vários nadas*, como dizem eles.

A relação que se desenvolve cria laços de empoderamento na vida do aprendiz, construindo um espaço significativo na memória dos participantes. Tal relação pode inclusive chegar ao campo profissional, e alguns dos aprendizes aprimoram os conhecimentos adquiridos no programa em outras instituições de ensino que proporcionam a eles capacitação profissional, com o intuito de buscar empregos ligados ao meio musical. Temos relatos de jovens que se encorajam a buscar vagas em universidades públicas, cursos profissionalizantes e vagas em programa de formação e incentivo profissionais, ampliando seus conhecimentos adquiridos na vivência e na experiência artística. O desejo de cantar se torna uma possibilidade para voar!

Capítulo III - O espaço que acolhe o Coro

*Io su cetera d'or cantando soglio
mortal orecchio lusingar talora,
e in guisa tal de l'armonia sonora
de le rote del ciel più l'alme invoglio*¹⁸.

*Com citara de ouro cantando
posso lisonjear os ouvidos dos mortais,
e de tal forma com harmonia sonora
da lira celeste os envolvo ainda mais.*¹⁹

A música, além de acalmar os corações, ela também se mostra como possibilidade de encantar os ouvidos dos ouvintes. Ferrez, poeta e romancista periférico, nascido na zona sul da cidade de São Paulo, em seu romance *Capão Pecado*, publicado em 2001, se vale das experiências como morador da periferia para construir sua obra prima na literatura marginal. Por meio da poesia, constrói uma narrativa que relata cenas de genocídio de jovens e truculência da polícia como prática comum em regiões onde a pobreza e a escassez de condições favoráveis a vida estão presentes. Seus relatos (FERREZ, 2016) podem ser observados nas periferias das grandes cidades brasileiras como vemos estampado em vários veículos midiáticos. Assim, Ferrez faz ecoar a voz da musa sobre a realidade, de modo que podemos confundir arte com a vida.

A região do Jardim São Luís, relatada pelo poeta, zona sul da cidade de São Paulo, é uma região vulnerável e, segundo Mendes (2014), marcada por uma violência endêmica que tem como símbolo na região o Cemitério São Luís. Tal local, desde os anos 1980, tem em seu número de corpos sepultados alto índice de enterros de jovens, pobres e negros vítimas de violência da cidade de São Paulo.

Compreender a voz poética de Ferrez, é também compreender o universo que os aprendizes do Programa Fábricas de Cultura estão imersos para buscar meios de construir possibilidades de experiência artística que suspenda esta realidade no sentido

¹⁸ Terceira frase do prólogo da ópera *L'orfeo* de Claudio Monteverdi.

¹⁹ Tradução livre: Priscila Cevada.

de buscar mecanismos identitários para o enfrentamento a vulnerabilidade inerente a vida deles.

*Árvores secas
É o inverno em ação
Pois para a primavera
Haverá outra missão
(Jardim São Luís – Cacao Avoz)*

Jardim São Luís, zona sul da cidade de São Paulo! Com o passar do tempo sua paisagem social foi pautada pelo sonho de uma primavera com flores em lugar de violência! Outrora, juntamente com Jardim Ângela e Campão Redondo formavam o triângulo da morte! Várias reportagens denunciaram que nos anos 1990, esta região da cidade de São Paulo, foi considerada pela ONU – Organização das nações Unidas - como o distrito mais violento do mundo. Questão muito bem ilustrada em Rota 66, de Caco Barcellos (BARCELLOS, 1997).

Hoje, embora sua situação de violência se difere dos anos 1990, como demonstra o Atlas da Violência 2019²⁰, os traços violentos ainda estão eternizados nos versos dos Racionais MC's e materializado na presença do terceiro maior cemitério da cidade, o Cemitério São Luís.

*2 de novembro era Finados, eu parei em frente ao São Luís do outro lado
E durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as senhoras tinham em
comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela
Vida dura
Colocando flores sobre a sepultura ("podia ser a minha mãe")
Que loucura
Cada lugar uma lei, eu tô ligado, no extremo sul da Zona Sul tá tudo
Errado, aqui vale muito pouco a sua vida, a nossa lei é falha, violenta e suicida
(Formula Magica da Paz – Racionais MC's)*

²⁰ **Atlas da Violência** 2019, relatório anual produzido pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), para analisar os índices de violência no país. Disponível para consulta em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option%3Dcom_content%26view%3Darticle%26id%3D34786.

Numa região com um milhão de habitantes, sendo a maioria pobres e negros e com altos índices de violências, muitas vezes silenciados por parte do Estado como forma de conter as pessoas sob a égide da polícia, a luta popular contra a violência se faz presente. Artistas, personalidades e a população em geral se mobilizam diariamente para combater a realidade imposta como princípio político, onde marginalizam os pobres, negros e jovens, impulsionando-os para o crime e a barbárie.

Como exemplo de luta contra a violência temos o Padre Jaime, personalidade de grande força popular, que criou a “Caminhada pela Vida e pela Paz”, em 1996, reunindo mais de cinco mil pessoas que marcham ao longo do trajeto entre a Praça do Jardim Ângela em direção ao Cemitério São Luís em pedido de Paz. Segundo ele,

“na cidade de São Paulo havia uma mentalidade de dois pesos e duas medidas. Quando era assassinado um jovem, residente de uma área considerada nobre, a cidade inteira questionava, mas quando era um jovem da periferia, muitos suspiravam aliviados, significando ‘um a menos para nos assaltar ou incomodar’... Essas pessoas não podem ser acusadas injustamente como se fossem bandidos ou ladrões. É preciso mostrar que existe um outro lado.” (CROWE e FERREIRA, 2006, p. 87)

Dessa ação, nasce o Fórum de Defesa da Vida. Um ponto de encontro entre representantes de entidades e da sociedade civil, pelo direito à vida, com o objetivo de incentivar, criar e desenvolver ações que contribuam para a superação da violência na sociedade. Estes encontros tem reunido pensadores e pesquisadores em torno da questão da vulnerabilidade juvenil. O Fórum acontece anualmente, nas semanas que antecedem o dia 2 de novembro. Em 2020, aconteceu a 25ª edição²¹.

²¹ O detalhamento das ideias e ações do Fórum em defesa da Vida está disponível em <https://www.facebook.com/fddVida/>

*Quatro jovens
Morreram na chacina
Do fim da rua.
Conforme a notícia,
Dois deles tinham passagem.
Os outros dois
Foram assim mesmo...
Clandestinamente.
(Viagem – Sergio Vaz)*

A voz dos poetas nos mostra que os corpos estão expostos a gestão da vida a ser vivida vulneravelmente sem autonomia social, sem o amparo da governabilidade estatal, pois para tanto seria necessária uma conquista, mesmo que precária, “de existência finitas que só conseguem se fortalecer quando conscientes de sua vulnerabilidade física e de sua dependência social” (HABERMAS, 2010, p.48). Assim, qualquer iniciativa de luta para autonomia é combatida silenciosamente como se colaborasse para a manutenção desta gestão de vida, como podemos ver no relato de Ferrez quando:

“aquela área (região do Capão Redondo) foi desmatada para se construir um conjunto habitacional, foram encontradas inúmeras ossadas: ali era um cemitério clandestino. A imprensa noticiou o fato, que causou grande impacto na população. A polícia foi lá, desenterrou alguns corpos, levou para perícia, e até hoje não se concluiu nada.” (FERREZ, 2016, p.48)

Neste sentido, a periferia com suas questões sociais se torna um espaço de exceção jurídica. É tanto que frequentemente vemos relatos midiáticos onde a atuação da polícia, a força soberana do Estado, tem abordagens violentas no seu trabalho cotidiano nestas regiões da cidade, se comparadas com as regiões nobres da mesma cidade, onde a lei rege os códigos da própria abordagem da presença do Estado, visto que “o respeito na quebrada sempre prevalece para aqueles que sabem se impor na humildade.” (FERREZ, 2016, p. 35)

Como relato da atuação diferenciada da polícia, força estatal na cidade, onde em áreas nobres está para defender a população e em regiões periféricas, espaço para o estado de exceção, tem uma atuação truculenta, podemos ver que, no

“Bar do Quitos, (região do Capão Redondo) tinha noite que chegava a ter mais de duas mil pessoas curtindo o baile, o som já tinha mais de anos e era muito difícil sair uma confusão, até que numa sexta-feira, quando o som estava lotado, uma viatura da Rota veio em toda velocidade e partiu pro meio do povão, sem mais nem menos. Mais de dez pessoas foram atropeladas e muitos acabaram com contusões, pois foram pisoteadas na correria.” (FERREZ, 2016, p. 27)

Deste modo, os transeuntes destes espaços, no regime de exceção, ao ser abordados pela polícia já são tratados como criminosos, antes mesmo de serem revistados, pois no regime de exceção “a culpa não se refere a transgressão, ou seja, a determinação do lícito e ilícito, mas a pura vigência da lei, ao seu simples referir-se a alguma coisa” (AGAMBEN, 2010, p.33), situação que diante de uma abordagem policial por exemplo, a “impossibilidade de decidir se é a culpa que fundamenta a norma ou a norma que introduz a culpa, emerge claramente à luz a indistinção entre externo e interno, entre vida e direito que caracteriza a decisão soberana sobre a exceção.” (AGAMBEN, 2010, p.33)

Nesta situação de culpa iminente, posta pela vulnerabilidade social gerada pelo espaço físico dentro do regime de exceção, a vida “não tem necessidade de assumir valores externos a ela para tornar-se política” (AGAMBEN, 2010, p.149) pois, podemos ter “o estado de exceção transformado em regra” (AGAMBEN, 2010, p.149) de modo que a vida humana que “era a contraparte do poder soberano, converte-se numa existência sobre a qual o poder parece não ter mais nenhum alcance”. (AGAMBEN, 2010, p.149). A ponto de, numa situação de assassinato na periferia, a população ficar exposta “a carniça (corpo do morto) por mais de seis horas, e quando o IML chegou foi logo retirando o corpo.” De modo que “o pessoal nem estranhou o fato dos legistas não terem examinado o corpo, todos por ali já estavam acostumados com o descaso das autoridades”. (FERREZ, 2016, p. 43)

Assim, os jovens moradores da periferia, dentro deste recorte, estão suscetíveis constantemente a situações de vulnerabilidade, no sentido de terem no seu cotidiano a perspectiva da violência, de suas vidas fadadas a não ser vividas, pois seja ela da ordem

do espaço social relacionado a pobreza e a escassez de recursos dados pelo espaço social, está baseada na diferença de classes dentro do universo da cidade dividido entre espaços centrais e periféricos. Assim, a própria lógica da cidade mante a vulnerabilidade nos espaços periféricos.

No entanto, para manter a coerência política, a contenção da população e a integridade do território, são criadas estratégias de governabilidade para conter a violência, de modo que a “política de assistência social, enquanto política pública de proteção social, caracteriza-se como um dos instrumentos de garantia de direitos, condições dignas de vida, emancipação e autonomia.” (MONTEIRO, 2011, p.35)

Dentro deste contexto político de relações de poder, a cidade de São Paulo se constitui como uma grande metrópole, de modo que a população se organiza ao estabelecer relações com o próprio território. Assim, segundo as categorias urbanas desenvolvidas pelo antropólogo José Guilherme Magnani, ao estudar a cidade de São Paulo, o Jardim São Luís se apresenta como um *pedaço*, a população residente do bairro, se reconhecem neste cenário, que embora violento é seu território, estabelecendo relações de sobrevivência mesmo em condições precárias (MAGNANI, 2012).

As relações entre sobrevivência e espaços urbanos também estão demarcadas pelo cenário trabalhista. Nesse sentido, a cidade de São Paulo obteve a força humana para a mão de obra de seu desenvolvimento econômico em pessoas nascidas em outros lugares, e vinda para a metrópole, por força de outros (escravização de índios e negros) ou pela busca de melhores condições de vida (imigração nordestina). Porém, estes imigrantes representam parte da população que não tem um lugar neste centro econômico. São pessoas que embora trabalhem no centro, foram impulsionadas a morar de forma humilde as margens do centro.

Neste sentido, a periferia da cidade reflete a “política do Estado e das elites empresariais de imprimir a segregação em relação aos negros no âmbito do trabalho, julgando-os incapazes tecnicamente de assumir tarefas no mundo industrial” (AZEVEDO, 2017, p. 41), estabelecendo relações de racismo e exclusão social. Pois, as possibilidade de inserção o mercado de trabalho no “comércio e na indústria fora ocupado por trabalhadores brancos de origem europeia” (AZEVEDO, 2017, p. 41), restando aos negros, imigrantes, indígenas e pobres os trabalhos braçais e domésticos.

Assim, como “os trabalhos que sobravam aos negros eram em sua maioria os de baixa remuneração, as moradias que estes podiam pagar eram as mais baratas e também as mais precárias e insalubres” (AZEVEDO, 2017, p. 42), de modo que esta população

foi impelida a buscar sobrevivência nas periferias da cidade, a ponto de “a favela ser tida como um dos espaços mais negros da cidade, onde a presença da população branca é menor do que em outras regiões”, gerando um “duplo preconceito: econômico e racial, transcendendo a noção de classe social”. (FLORIANO, 2017, p. 14), fazendo com que hoje em termos demográficos, “os moradores das favelas e dos loteamentos clandestinos constituem a maioria da população paulistana”. (BORELLI, 2012, p.68)

Seguindo este raciocínio, Florestan Fernandes nos mostra que desde a

“escravidão, no início do período colonial, até os dias que correm, as populações negras e mulatas têm sofrido um genocídio institucionalizado, sistemático, embora silencioso... A abolição, por si mesma, não pôs fim, mas agravou o genocídio; ela própria intensificou-o nas áreas de vitalidade econômica, onde a mão de obra escrava ainda possuía utilidade. E, posteriormente, o negro foi condenado a periferia da sociedade de classes, como se não pertencesse a ordem legal. O que o expôs a um extermínio moral e cultural, que teve sequelas econômicas e demográficas. (FERNANDES, 2017, p. 19 e 20)

Além de ser impelidos a ser a força braçal da cidade, pouco se fez de políticas públicas para tais populações imigrantes pudessem se instalar e sobreviver, restando-lhes as moradias precárias nos espaços mais distantes do centro.

Para entendermos a precariedade que as populações residentes nas periferias estão imersas, é interessante analisar que a constituição do espaço urbano se faz pelas relações entre a política estatal e a sobrevivência das populações diante desta força de poder. De modo que as políticas de organização do espaço urbano responsáveis, inclusive pela higienização da cidade como descrita por André Mota (2005), se colocam como incentivadores do deslocamento da população pobre para longe do centro da cidade.

Gilberto Freyre, mesmo que sob muitas críticas e controvérsias, sinalizou a questão de higienização ao afirmar que “em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos a marca da influência negra.” (FREYRE, 2006, p. 367). Na medida em que observamos os índices de população negra nas regiões periféricas, podemos perceber que trata-se de um problema gerado pelo sistema escravista da era colonial, como podemos constatar em *Casa Grande e Senzala*, que Gilberto Freyre “com a veia saudosista dando o tom, idealizando e estilizando as relações sociais, encontrando

lirismo, beleza e espontaneidade em muitos aspectos de vida social brasileira”, nos mostra “o latifúndio, a perversidade sistêmica da escravidão, fazendo denúncia da desnutrição da população, da monotonia rural e da violência que pauta as relações sociais da sociedade escravocrata”. (MELO, 2009, p. 284)

Assim, ao analisar os indicadores socioeconômicos, Carril (2006) referindo-se à correlação entre pobreza e moradia e entre pobreza e cor; constata-se elevada presença negra nas estatísticas de pobreza no Brasil, de modo que a segregação socioambiental nas periferias se configura em marginalização sócio espacial e racial. Esta referência nos mostra que, por mais que já se tenha decorrido um século da abolição da escravatura, tenham acabados as missões jesuíticas e não vivemos entre os Bandeirantes, as populações afrodescendentes, indígenas e imigrantes nordestinos continuam sendo empurradas para as áreas mais distantes do centro da cidade, caracterizadas por extrema precariedade urbana, e denuncia que “a sociedade vigente resolveu negar seu destino ‘africano’ e manter na periferia a maioria absoluta de negros e mulatos”(NASCIMENTO, 2017, p. 116), longe do centro limpo e organizado pela higienização pública.

Amailton Azevedo (2017), ao narrar a trajetória de Geraldo Filme²², relata a trajetória da população negra que vivia em São Paulo nas décadas de 1900 a 1940, onde, com a transformação da cidade por meio da urbanização, resta aos negros trabalhos como “carregadores, ensacadores, biscateiros, auxiliares de carroceiros ou de construção e auxiliares de caminhoneiros” de modo que na década de 1930, ainda viviam em “situação de exclusão do trabalho fabril ou comércio formal.” (AZEVEDO, 2017, p. 40).

Porém, para ele, constatar a vulnerabilidade da população periférica sem levar em conta as relações de poder na dinâmica da cidade, deixando de lado “o caráter estrutural da sociedade capitalista, nem problematizando a superação das suas contradições, na medida em que não as considera como produto das desigualdades sociais” (MONTEIRO, 2011, p.37) dificulta seu enfrentamento direto, dando margem as políticas governamentais a tratá-la com medidas paliativas, mantendo o estado de exceção entre a população mais vulnerável.

²² Compositor, cantor e sambista, militante do Movimento Negro Brasileiro. Seu engajamento político e a sua luta para a criação das escolas de Samba *Paulistano da Glória*, hoje representa um símbolo de valorização da cultura negra na cidade de São Paulo.

Tal panorama trabalhista da cidade de São Paulo só começa a mudar a partir da década de 1950, quando a população periférica “passa a frequentar cursos profissionalizantes do Senai e se formam como torneiros mecânicos, marceneiros, tecelões e carpinteiros” (AZEVEDO, 2017, p. 41), condição que está presente no pensamento cotidiano dos jovens moradores de periferia até hoje como retratado por Ferrez (2016), pois os jovens para não serem “engolidos pelo sistema”, buscam profissionalizar-se porque “enquanto eles dormem até o meio dia e fica rebolando nos salões até de manhã, os playboys tão estudando, evoluindo, fazendo cursinho de tudo que é coisa”. (FERREZ, 2016, p. 99)

*O poeta,
De plumas negras
E voz de pedra,
Cravou seu canto
Preto e branco
Nas vidraças
Do mundo colorido.
(Sabotage (o invasor) – Sergio Vaz)*

Nesse espaço de não lugar em busca da vida, sonhar com possibilidades de melhorias socioeconômicas representa um estilhaço na vidraça social que separa os jovens na dinâmica espacial da cidade.

Os jovens precisam sobreviver! Porém, “a sobrevivência exige a fabricação de um corpo que se comunique como que de forma instantânea com a velocidade do mundo”, sendo que muitas das vezes, “a distância entre o corpo e a velocidade do mundo escapa totalmente ao controle”, como é o caso de muitos jovens que são absorvidos pelo crime. (TORRES, 2016, p. 78) Neste sentido, Torres demonstra que “as periferias não são um simples lugar de passagem em oposição à cidade planejada, mas a usina integrada como uma espécie de feltro intersticial nos territórios planejados, usina que destrói para, com os destroços, criar novamente” os mesmos territórios urbanos. (TORRES, 2016, p. 103).

Figura 6 Favela Fim de Semana – Jardim São Luís, zona Sul de São Paulo. Foto de Gui Camargo Dancer, publicada no Facebook por Diego Silva.

Quando observamos as casas, as moradias da Favela Fim de Semana, situada na mesma avenida que a Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, percebemos que são espaços inóspitos no sentido de falta de lugar para acolher os moradores, visto que são barracos, ou apartamentos minúsculos, para famílias grandes. Em certa ocasião em que os aprendizes levavam os instrumentos musicais da Fábrica de Cultura para casa, como forma de incentivo ao estudo técnico musical, um aprendiz relata: *Não adianta me emprestar a tuba, professora! Não cabe na minha casa!* demonstrando que a violência que está na rua como situação social, se faz presente dentro de casa como situação econômica, impelindo essas pessoas a se submeterem ao não lugar constante, fazendo com que as casas de periferia, se tornem “pequenas e cheias de memórias inscritas no próprio corpo de seus moradores”. (TORRES, 2016, p. 59)

*Onde não tiver milagres,
Ensinar o pão.
Onde faltar a palavra,
Repartir a ação.
(O milagre da poesia – Sergio Vaz)*

Assim, neste espaço de exceção, um desejo de se constituir *Casa para Cantar* dentro de um programa governamental - Programa Fábricas de Cultura - se apresenta como uma possibilidade do milagre de repartir a ação, pois traz a possibilidade de

“diminuição dos níveis de vulnerabilidade social a partir do fortalecimento dos sujeitos para que possam acessar bens e serviços, ampliando seu universo material e simbólico” (MONTEIRO, 2011, p.35).

Esse milagre pode ser percebido quando observamos que os jovens participantes do programa se empoderaram em busca de possibilidades de formação profissional e inserção no mercado de trabalho pra além do espaço do bairro. Se aventuram em busca de vagas nas universidades públicas e nas faculdades com financiamento do governo sem menosprezar e negar o espaço de origem. O pertencimento ao território o faz ter coragem de voar para além da zona sul da cidade sem esquecer do ponto de partida, como forma de empoderamento juvenil.

Daniele Maciel (2018), tece uma crítica ao Programa ao analisar o período de ocupação da Fábrica de Cultura do Capão Redondo em 2016. Para ela, ao se tratar de uma política de Estado, ao mesmo tempo que traz o empoderamento por meio das artes, também, mantém o controle estatal inerente a política de exceção, marcada pela violência estatal, característica marcante neste território. Mas, esta pesquisa relata possibilidades ensino-aprendizagem que utiliza este espaço como meios de subversão pedagógica em busca de novos caminhos não violentos.

Ações que busquem a não violência são essenciais a vida, pois, para Butler (2017) a questão da vida a ser vivida é além da pessoa estar viva, pois “trata-se de saber se as condições sociais de sobrevivência e prosperidade são ou não possíveis”, (BUTLER, 2017, p.38) neste sentido,

“não há vida sem as condições que a sustentam, de modo variável, a vida, e essas condições são predominantemente sociais, estabelecendo não a ontologia distinta da pessoa, mas a interdependência das pessoas, envolvendo relações sociais reproduzíveis e mantenedoras, assim, como relações com o meio ambiente e com formas humanas de vida, consideradas amplamente.” (BUTLER, 2017, p.38)

Tal subversão se faz necessária pois até mesmo para o jovem ser atendido por uma das políticas governamentais de combate a vulnerabilidade, destinado as vidas a serem vividas, é necessário um mínimo de estabilidade social para ser receptor desta política. Sendo assim, dentro do estado de exceção, “depende dos outros é uma circunstância que esclarece a vulnerabilidade do indivíduo em relação aos outros”, pois

a pessoa “fica exposta completamente desprotegida a feridas em relações das quais ela geralmente depende de desdobramento de sua identidade e para a defesa de sua integridade” (HABERMAS, 2010, p.48)

Dentro deste contexto, a dinâmica diária dos projetos sociais traz a urgência da necessidade de ocupação do ‘tempo ocioso’ das crianças e jovens relacionando a não vulnerabilidade à ideia de *tirar os meninos da rua*. Porém DaMatta (1997) nos diz que

“‘casa’ e ‘rua’ são categorias sociológicas para os brasileiros, de modo que, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas.” (DAMATTA, 1997, p.14)

Esta premissa posta nos meios de comunicações faz com que a população entenda que a *rua* é o lugar propício para acontecer a violência. Ou seja, tais práticas oferecem um ambiente que proporcionam uma vivência diferente da violência, incentivando os jovens a sair da *rua* e buscar um espaço que se aproxime de *casa* (no sentido de acolhimento), e que mostre um caminho diferente da *rua* (predomínio da violência), visto que a “(...) categoria *rua* indica basicamente o mundo com seus imprevistos e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares.” (DAMATTA, 1997a, p.90).

Porém, quando pensamos que tais projetos fazem parte de uma rede gerado pelo Governo para organizar a vida a ser governada, podemos pensar também que a *rua* é o espaço da não contenção por parte do governo, visto que é o espaço amplo e propício para a liberdade, e a *casa* sim, o espaço de contenção do governo, seja ela por meio dos meios de comunicação, pelo controle religioso, político e ideológico, pelas moralidades que abarcam a família, que estão em situações de não casa, visto que sua condição econômica não lhes favorece proporcionando conforto dentro da própria casa, no sentido físico da palavra.

Tais projetos tentam abarcar o máximo de atendimentos dentro de seus estabelecimentos como parte de suas metas de atuação, porém, na prática de algumas atividades nem sempre chegam de fato aos que necessitam, visto que é necessário passar por alguns critérios burocráticos que justificam sua existência. Para se manter um

projeto sob a custódia da política pública, há a necessidade da catraca como marcador entre a *rua* e a acolhida na *casa* por parte do governo e há também a burocracia em torno do cadastro desta vida a ser dada o direito a ser vivida dentro desta *casa*. Dentro dos parâmetros da burocracia governamental, para se matricular, o aluno precisa apresentar uma série de documentos para poder ser aceito como participante, para ser *acolhido na casa*. Isto faz com que seja necessária se ter uma vida mais ou menos organizada de modo que este jovem que *não deve ficar na rua*, tenha minimamente um endereço e um adulto responsável.

Podemos perceber assim que as ações do Estado tentam abarcar o máximo de atendimentos dentro de seus estabelecimentos como parte de suas metas de atuação, porém, na prática, as atividades nem sempre chega de fato aos que necessitam ser acolhidos, visto que é necessário se enquadrar em algumas regras para se frequentar tais espaços. De modo que a própria vulnerabilidade se torna um empecilho para se manter uma vida a ser vivida. E a subversão na atuação dos educadores dentro destes projetos, se torna mais que necessária, e sim, uma possibilidade para que os objetivos de empoderamento juvenil se faça viável na vida de seus participantes.

Desse modo, quando Ferrez nos diz que “não é culpa do lugar, é da mente; e o futuro dos boys ta mais perto de acontecer do que o nosso” (FERREZ, 2016, p. 101), ele se refere a condição que a própria vida trás na sua existência dentro deste espaço. Então, como seria uma política para os jovens que ultrapassasse as barreiras da vulnerabilidade? Como, estando inseridos numa política estatal da exceção, ter uma vida a ser vivida? Será que seus corpos são geridos para se ter dignidade humana? Será que suas vidas merecem ser vividas?

Como a música por si só não é capaz de mudar a realidade social, mas pode acalmar os corações e encantar os ouvidos, esta pesquisa se configura como um relato de experiência que por meio do fazer musical coletivo, se apresenta como uma suspensão da realidade no momento em que a música é produzida, ouvida e sentida!

Capítulo IV – Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís

*Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
e servo fe' l'inferno a sue preghiere,
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.*²³

*Então, venho para falar sobre o Orfeo, ele me estimula,
d'Orfeo que atraiu as feras para seu cantar,
e fez servir o inferno diante das suas orações,
glória imortal de Pindo e Elicon*²⁴.

O Coro!

O protagonista de toda esta pesquisa! O herói que faz a música soar e encantar!

Começar um coro é uma tarefa que requer paciência e pesquisa, pois além de iniciar um trabalho técnico de afinação, musicalidade e formação de grupo, também é necessário a conquista dos cantores, principalmente sobre o gosto musical para o repertório a ser estudado. Por mais que o regente/educador tenha adquirido conhecimentos para lidar com o mundo convencional da arte para reger um coro com todas as qualidades da produção de uma obra, o trabalho não é simples pois é necessário conquistar os alunos para a cooperação da produção do que será concebido como arte.

Embora para muitos o coro ainda tenha a ideia tradicional dos coros das igrejas barrocas da Europa, a prática de cantar em coral tem sido muito utilizada nos programas de integração social, pois ao trazer em sua essência o trabalho em grupo, evidencia o papel socializador da música, principalmente quando estamos no espaço propício a violência, como podemos constatar na Fábrica de Cultura do Jardim São Luís.

Dentro deste contexto, a dinâmica diária dos projetos sociais trabalha com a urgência da relação *tempo e espaço* como contenção da violência. Para tal, o Coro precisa além de trabalhar a sociabilização que a música já proporciona, mas também se configura como um *espaço* atraente para *tirar os meninos da rua*, expressão

²³ Quarta frase do prólogo da ópera L'Orfeo de Claudio Monteverdi.

²⁴ Tradução livre: Priscila Cevada.

amplamente difundida pela mídia ao se relacionar com o trabalho educacional realizado em projetos governamentais, que também se configura meta máxima para manutenção das políticas públicas voltadas a jovens nas periferias da cidade.

*Antigas ruas em guerra
onde o respeito
se eleva
visto a camisa
vem vê
vozes que gritam por ela
(De volta pra casa – Cocão Avoz)*

A esperança de trocar a violência do território por cantos, entoados pelos jovens, se traduz nos versos do poeta. Assim, para Da Matta (1987), tanto o *tempo* quanto o *espaço* são convenções sociais, pois, “não existe uma medida orgânica, natural ou fisiológica de uma categoria de pensamento e ação tão complexos quanto o espaço, do mesmo modo que não há um órgão do corpo para medir o tempo”. (DAMATTA, 1987, p. 35) Por isso, a compreensão do tempo em relação ao espaço físico exige uma elaboração sociológica, que aborde o contexto social e urbano. Seguindo este raciocínio, Hikiji (2006) estudou a relação entre o estudo da música com o *tempo* vivido pelos meninos da Febem – Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor- e atendido pelo Projeto Guri, considerando o tempo musical, o tempo de vida e o tempo do ócio proporcionado pela prática do fazer musical.

Neste sentido, o Coro se constitui como uma *casa* dentro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, uma *Casa para cantar*, sendo um espaço “demarcado por alguém que estabelece fronteiras” mediadas pela explicação do modo como as “separações são feitas e como são legitimadas e aceitas pela comunidade como um todo”. (DAMATTA, 1987, p. 35) Ou seja, para que a música possa cumprir seu papel socializador trazendo impactos positivos para a sobrevivência dos jovens dentro de um contexto inóspito e violento, ela precisa acontecer num espaço físico-temporal preparado e organizado fora da dinâmica da *rua*.

Assim, a prática do Canto Coral – Coro, dentro do Programa Fábricas de Cultura no Jardim São Luís, pode representar o espaço onde *rua* e *casa* se convergem na contensão do ócio, porém em um espaço físico propício para a reflexão da identidade

desses jovens que se reúnem para cantar juntos visto que a “categoria *rua* indica basicamente o mundo com seus imprevistos e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares”.(DAMATTA, 1997a, p. 90) Ou seja, essa prática oferece um ambiente que proporciona uma vivência diferente da violência, incentiva os jovens a sair da *rua* e buscar um *espaço* que se aproxime de *casa* (no sentido de acolhimento), e que mostre um caminho diferente da *rua* (predomínio da violência).

É de considerar ainda que o encontro dos jovens para a prática coral, fora da *rua*, mas dentro de um espaço que não é exclusivamente *casa*, configura-se como um lugar de intensa construção de conhecimento e exercício da democracia, pois o fazer musical do grupo está totalmente relacionado com a interação de cada integrante, de modo que as relações estabelecidas “provocam ressonâncias reveladoras de formas de viver, de pensar e de ser do coletivo que a produz.” (CUNHA, 2013, p. 347)

Além da violência, estes jovens também estão suscetíveis a viverem à margem da vida democrática, pois as reformas educacionais que vem sendo propostas no país, visa a formação técnica, tendo o mercado de trabalho como foco da aprendizagem e não a formação de cidadão pensantes para o exercício da democracia. Neste sentido, práticas que ofereçam experiências que transcendam o universo artístico pedagógico se fazem necessárias para a manutenção do futuro democrático do país.

Assim, o Coro representa uma possibilidade de experiência democrática uma vez que “a natureza básica da música reside na ação.” (SMALL, 1998, p. 49). Podemos considerar o fazer musical como uma vivência ampla da democracia pois esta ação vai além da interpretação artística, de modo que ao experimentar “as relações de interpretação ‘musical’ estamos experimentando as relações de um mundo mais amplo, como imaginamos que somos e como imaginamos que devemos ser.” (SMALL, 1998, p. 130)

Amanhecer
relógio derretido na vontade
ansiedade do toque
borboletas na barriga...
(Desejo de grávida – Priscila Obaci)

"Entre, puxe a cadeira, se acomode..." Com essa frase nasceu o Coro da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís. Como quem recebe uma visita ou como uma grávida que seu corpo se prepara com ansiedade, suspiro e alegria para chegada do rebento, descrita no poema *Desejo de Grávida* de Priscila Obaci, a educadora aguarda a figura ilustre do aprendiz. Embora a casa esteja extremamente limpa e arrumada, o anfitrião não sabe muito bem como agir, nem falar... Só sabe que quer agradar o visitante, o chegante! Foi assim que o primeiro aluno matriculado foi recebido.

Um aluno apenas. Mas o primeiro de muitos. A cada nova chegada, as mesmas borboletas traziam o frescor de mais um encontro. Agora já o peso do fato começado: tínhamos um coral! Por onde começamos? Tudo parecia mágico e diferente do universo proposto e imaginado, dos coros estudados na universidade e das tarefas feitas ao longo dos estudos com as situações hipotéticas da sala de aula.

Pronto! Começamos!

Para meu encanto ou desalento, o encantamento inicial dos aprendizes não estava na execução perfeita da obra de arte e sim nas relações que eles estabeleciam com o *espaço*, desde o tamanho do prédio (porque para muitos deles, a sala do ensaio era maior que suas próprias casas), a relação com o momento do lanche (pois muitos estavam sem alimentação dada a precariedade de sua vida econômica), a conversa com os colegas e até mesmo com a educadora.

Nossa prosa me excita

Cada trança das ideias

Me dança

(Prosa poética – Priscila Obaci)

Ah! As conversas!!! Parecia que o prazer dos participantes estava apenas no falar... Como a sala estava disposta em roda, a conversa inicial flui como início do encontro. Essa conversa funcionava como a abertura do ensaio. O aquecimento. O aquecimento para a disposição de estar em grupo. Falar e cantar funciona pelo mesmo mecanismo físico da emissão sonora. E aqui, funcionava como o abrir das cortinas para a música do encontro.

Tudo isso era importante! E a conversa para que eles eram também o impulso onde pudessem externar conflitos inerentes da faixa etária da adolescência. Nas conversas, eles estabeleciam relações que aliviavam suas inquietações, pois muitos não

tinham diálogo com os adultos e familiares do seu círculo social, ou pela correria imposta pelo trabalho a que estavam submetidos, ou até mesmo pela violência a que estavam expostos em casa.

Para que o trabalho da construção de obra de arte se desenvolvesse foi necessário que a relação com o mundo artístico convencional ocorresse em outro patamar: não pelo viés da execução da obra de arte como era a proposta inicial, mas pelo diálogo com a condição social a que os aprendizes estavam submetidos. Deste modo, a realidade social a que tais aprendizes estavam submersos regulavam o trabalho em sala de aula, de maneira que havia necessidade de um momento de diálogo inicial para que houvesse um distanciamento da condição de vida e ocorresse o início da aula.

Deste modo, foi possível observar que os conhecimentos musicais estão relacionados com a vivência social dos participantes do grupo. De acordo com Kater (2004), a música praticada por meio do Canto Coral pode funcionar como instrumento de formação de jovens, possibilitar o conhecimento e o autoconhecimento e, desse modo, promover inclusão social através do convívio entre os alunos dentro da dinâmica tanto do ensaio, quanto das relações que se estabelecem no entorno dele.

Às vezes, o aprendiz chegava no Coro sem vontade de participar porque o curso de seu interesse não tinha mais vaga, ou apenas para uma visita, ou até mesmo só pra ganhar o lanche no final do encontro; porém, ao conhecer a dinâmica do Coral, ele fica o semestre inteiro. Eis a graça do encontro musical! Por mais que o circo fosse seu objetivo pela beleza de desafiar a próprio corpo por meio da arte, ou o grafite, seu sonho de pintar os muros da rua, a música soava e encantava!

A experiência que acontece na prática do Canto Coral entre o educador e o aprendiz, muitas das vezes, extrapola o *espaço/tempo* da aula, de modo que este aprendiz deseja voltar, mesmo quando o semestre acaba. É tanto que, nas apresentações musicais boa parte do público é composto de aprendizes que já não estão mais no projeto. Ou seja, a dinâmica na sala de aula proporciona um ambiente que atrai o jovem a ponto de todo seu tempo livre ser usado na Fábrica. A relação que se desenvolve é significativa na vida do aprendiz pois cria o desejo de retornar ao programa, como forma de revisitar as experiências vividas.

*No vapor, aquecente, vibrante, em ti a minha calma
Mas é vulcão. Voltê, free jazze, flauta na teia da alma
(Free Jazz – Priscila Obaci)*

Como numa dança, em que o corpo oscila entre o prazer da arte e a adrenalina da execução, as relações vão se tecendo nos encontros musicais, as identidades, já marcadas pela falta de afeto trazida pela própria dinâmica da vida corrida dos jovens, vão se mostrando e desabrochando o desejo de se fazer música no grupo. Esse desabrochar não é tão calmo. Ele é recheado de medos e preconceitos já estabelecidos na sociedade onde os artistas são retratados como desviados da normalidade e consequentemente fora do mercado de trabalho tradicional, tão desejado pela família.

“*Não podemos perder esses cantores para a chapa do McDonalds!*” Essa fala do educador e poeta Jota, ativista social e um dos idealizadores do Sacolão das Artes, fez eco nas relações estabelecidas no espaço do coral. O prazer de fazer música em grupo se contradizia com a necessidade dos jovens de entrarem no mercado de trabalho. Era necessário ajudar no orçamento da família, muitas vezes composto apenas pelo salário precário da mãe.

Porém, a suspensão da realidade proposta pelo encontro musical trazia o alento de que era possível voltar no tempo, mesmo que fosse na apreciação das apresentações. Dessa forma, o encontro do coral se traduz também como formação de público que busca a música para além dos muros dos projetos sociais.

*Há ventos
Que nos trazem pessoas
No reflexo do tempo
E mesmo à distância
Perpetuam no pensamento.
(Fotografias – Sergio Vaz)*

O encontro

O aprendiz, o visitante ilustre, aquele que seria lembrado como integrante da primeira turma! Precisava ser recebido como a visita esperada e desejada. Havia borboletas saltitantes pela espera! Mas, para o ilustre, era necessário planejar e arquitetar um *espaço* que superasse a realidade para se conquistar o fazer musical de forma ampla, viva, democrática e fora do convencional.

A grande resistência por parte dos aprendizes era que o coral lembrava o espaço da igreja onde era necessário aquietar o pensamento e ouvir a voz de Deus. Mas como ouvir se os aprendizes estavam ávidos a falar? O espaço da fala já estava composto e não era esperado que se calasse. A *rua* exigia o silêncio do medo e do perigo. Na *casa* era o espaço da fala. E é aqui se faz na ação o objetivo do Programa Fábricas de Cultura, pois ele é um espaço para formação desses jovens e “não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho e na ação reflexiva” (FREIRE, 2013, p.108)

Como organizar a fala? Microfones e altares como na igreja? Não! Aquele formato estava cheio de preconceitos e regras que não cabiam ao coral. Era preciso descobrir um novo jeito de dispor a organização do encontro mantendo o espaço de fala aberto.

Na balbúrdia de tantas falas, risos e gritos soaram os conceitos da pedagogia Frenet (2004), já conhecidos por meio das formações pedagógicas oferecidos na ocasião de chegada ao programa Fábricas de Cultura e reconhecidos nas aplicações das aulas na Escola de Música de Jundiaí, pela professora Josete Ferez²⁵, que durante meu período de estágio do curso de licenciatura em música, pude acompanhar de perto seu trabalho. Em vez de calar, conseguimos organizar dialogicamente as palavras por meio da roda. Pois “com sua estrutura radial e seu movimento, simboliza a criação contínua, o eterno vir a ser, os reinícios e as renovações. Assim, o centro da roda é imóvel, mas responsável por todo o movimento.” (LOURENÇO, 2019, p. 39)

Ao longo deste tempo de experiência em sala de aula, pude perceber que ao estabelecer o ensaio do coro em roda, pude interferir na forma como os aprendizes se relacionavam com o espaço e com a prática musical. O movimento da roda, criava o movimento emocional do grupo! Nesse sentido, ao transpor a experiência de Vigotsky para a realidade do coro jovens do Jardim São Luís, poderemos verificar que

“a relação entre fala e ação é dinâmica no decorrer do desenvolvimento das crianças. A relação estrutural pode mudar mesmo durante um experimento. A mudança crucial ocorre da seguinte maneira: num primeiro estágio, a fala acompanha as ações da criança e reflete as vicissitudes do processo de solução

²⁵ Josette Silveira Mello Feres, fundadora da Escola de Música de Jundiaí (EMJ), foi aluna de Villa-Lobos, criou o primeiro método de ensino de música a bebês, sendo uma das precursoras da inclusão educacional, formando muitos alunos com deficiência.

do problema de uma forma dispersa e caótica. Num estágio posterior, a fala desloca-se cada vez mais em direção ao início desse processo, de modo a, com o tempo, preceder a ação. Ela funciona, então, como um auxiliar de um plano já concebido mas não realizado, ainda, a nível comportamental.” (VIGOTSKY, 1991, p. 22) Que por sua vez, “o raciocínio prático da criança apresenta alguns pontos semelhantes com o pensamento adulto, diferindo em outros, além de enfatizarem o papel dominante da experiência social no desenvolvimento humano” (VIGOTSKY, 1991, p. 18).

Assim, a roda era a porta de entrada para a construção do espaço da *Casa para cantar*. Embora os aprendizes chegam com todos a sua bagagem de conceitos e preconceitos sobre o que se faz no coral, ao sentar na roda o encontro vai se formando e a prática musical se torna prazerosa. A necessidade de fala constante inicial vai se transformando em ação musical. Em voz cantada. Dessa forma, “ouvir uma pessoa e muito mais do que ouvir suas palavras, é ler sua expressão como um todo contextualizado”. (LOURENÇO, 2019, p. 45)

Dessa experiência nota-se que a prática musical por meio do coro pode contribuir com a formação de identidade de jovens pois ao conviverem, vivenciando seus espaços de fala de uma forma dialética, ouvindo e sendo ouvidos, podem estabelecer relações com suas próprias vidas. Neste espaço de *casa* eles se transformam em agentes de suas próprias experiências por meio do fazer artístico, pois as relações sociais também podem ser construídas por ela, sendo que “dizendo a palavra com que, pronunciando o mundo, o diálogo impõe como o caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens” (FREIRE, 2013, p. 109)

Esta relação de formação de identidade pela experiência da prática musical permeada pelo diálogo também se aplica a prática docente. Segundo Lourenço, 2019,

“ ao exercer a escuta sensível junto aos alunos, o professor não se coloca como o único detentor do conhecimento, mas valoriza o que o aluno tem para compartilhar. Essa troca de vivências e experiência faz da escola um ambiente acolhedor, que reconhece as crenças, desejos, fantasias, valores e saberes trazidos pelos alunos, de modo que o diálogo possa acontecer e o sujeito possa se expressar com liberdade. Somente assim, acredita-se que o

professor poderá compreender a complexidade real do aluno na sala de aula”. (LOURENÇO, 2019, p. 46).

Assim, o espaço de ensaio do coro se constitui *casa* tanto para os aprendizes quanto para a regente. A educadora, na medida em que a prática docente se relaciona diretamente com a dialética e a escuta sensível e não apenas com a transmissão de conhecimentos, e sim, um espaço de aprendizado ampliando as possibilidades de relações sociais para os participantes, tornando-os agentes de sua própria produção de conhecimento e desse modo, o professor não é alguém exclusivo do processo, “é membro relevante desse meio, configurando-se como alguém social e cultural” (BEDIN e DEL PINO, 2017, p.226)

Para que o espaço se torne real, visto que “o diálogo é uma exigência existencial” (FREIRE, 2013, p.109) pois ele se constitui como um momento de partilha, porque pressupõe um exercício de escuta e de fala, em que todos os participantes são interlocutores entre si e o grupo disposto em roda favorece esta prática.

A roda.

Se o coro se constitui dentro do Programa Fábricas de Cultura como uma possibilidade de experiência para a formação de identidade de jovens, a roda representa uma ferramenta possível para a sua prática, pois apresenta a possibilidade do diálogo e segundo Bedin e Del Pino (2017), se constituem como “estratégias político-libertadoras, que favorecem a emancipação humana, política e social de coletivos historicamente excluídos” (BEDIN & DEL PINO, 2017, p. 228).

A prática de se reunir em roda para trocar experiências sempre foi um modo de ensinar e construir novos saberes, visto que as relações sociais é a base para a aprendizagem humana. Assim, a roda de conversa se constitui como um método pedagógico e a prática de fala e escuta dos participantes se faz como um recurso didático.

Ao analisarmos a presença do encontro entre pessoas por meio da roda, na história da humanidade, podemos perceber que ela está presente na oca, como forma de organização ritualística na religião africanas, configurando troca de saberes pela igualdade de lugares no espaço físico não pautados pela lógica da hierarquia. Encontramos também a referência ao agrupamento de pessoas em formato circular nos textos bíblicos onde são relatam os discursos de Jesus Cristo, ou também como prática

entre os sofistas, pois os discípulos ouviam e falavam com seus mestres estabelecendo troca de saberes.

Na experiência do trabalho em roda para a formação de professores, Melo (MELO et al, 2016) demonstra que o diálogo funciona dentro do debate pois “as noções fornecidas (pelas falas) necessitavam de revisão constante, para desconstruir crenças falsas na intenção de obtenção de consensos, em busca de um saber prático (ações, propósitos, condutas, resoluções) fundamentado na criticidade” (MELO et al, 2016, p. 302) Ou seja, podemos reconhecer na literatura que outros grupos trabalham com este método em busca de uma aprendizagem significativa, problematizando a realidade de seus participantes na busca de uma nova consciência de si e do meio em que estão inseridos. Tal prática pode resultar numa aprendizagem significativa, vista como a compreensão de novos significados sociais pois,

“se relaciona com as experiências anteriores e vivências pessoais dos aprendizes, permitindo a formulação de problemas desafiantes que incentivam o aprender mais, o estabelecimento de diferentes tipos de relações entre fatos, objetos, acontecimentos, noções e conceitos, desencadeando modificações de comportamentos e contribuindo para a utilização do que é aprendido em diferentes situações.” (MELO et al, 2016, p. 302)

A roda como disposição do grupo no espaço por si só já se constitui como uma formação democrática. Nela, todos são vistos! E assim, favorece o encontro e a comunicação entre os aprendizes, pois permite que todos possam se olhar e ter uma visão do todo, percebendo os outros e a si mesmo. Num círculo, todos estão no mesmo ponto em relação ao centro. Não há lugar de destaque, todos se tornam iguais no espaço. Assim, “a natureza do coro é a coletividade. E sobre este aspecto estão estruturados todos os elementos sociais e técnico-musicais para a formação deste organismo sonoro.” (CASTIGLIONI, 2017, p. 50)

Então, o nosso coro ensaia em roda!

Figura 7 Roda de ajustes finais antes da apresentação Saltimbancos.

No ponto de vista da prática musical a roda proporciona a visão ampla de todos os participantes. Tanto para os aprendizes quanto para a educadora/regente, de modo que o trabalho de regência e, acompanhadora ao piano, se torna possível. Pois o piano e o pódio do regente entram na roda como um integrante do grupo, em perder a questão da visão dos copos enquanto produtores sonoros e interpretes musicais. Pois na roda, a audição vocal para o trabalho técnica com o grupo se torna uma prática prazerosa visto que podemos trabalhar com jogos vocais mantendo a concentração do grupo.

Para a divisão das vozes tomamos como prática o canto em grupo de uma melodia e sua repetição de forma coletiva. Dessa forma, o estigma do coral (que os aprendizes trouxeram na chegada ao grupo) que seleciona as melhores vozes para o canto na igreja é quebrado, pois todos são ouvidos individualmente, mas dentro da roda. A roda acolhe o tímido, o desajeitado e o desafinado!

A prática dos vocalizes²⁶ segue o mesmo princípio da roda. Visto que é o momento em que estamos conduzindo exercícios para a preparação vocal dos aprendizes, para a execução das obras/músicas a serem cantadas. Portanto, com técnica, ela se trata de um momento de extrema concentração. A roda que acolhe também potencializa a concentração, no sentido de todos estarem sendo vistos e ouvidos. Do mesmo modo, este espaço também se torna propício para o trabalho de audição, de desenvolvimento do ouvido interno dos participantes. É necessário estar atento para ouvir ao mesmo tempo que se canta.

²⁶ Vocalizes são exercícios vocais com proposito de preparação da voz. Eles servem para afinar, construir emissão sonora adequada e equalizar as vozes do grupo entre si.

Assim, tanto o trabalho corporal e estudo vocal é feito na roda. Ver o corpo do outro confere intimidade ao grupo, dando coesão ao trabalho sonoro. De modo que o coro que respira junto, canta junto. Ou seja, a roda proporciona o espaço da respiração conjunta que por sua vez é a base do canto coral. Nesse ponto, os participantes do grupo se reconhecem como corpos cantantes e se reconhecem como seres sociais. E como propõe Roneth Axel (2003), os participantes do coro se reconhecem nesse território social formando uma rede de apoio social e comunitária como observou Ruth Finegan (2004) em seu estudo com os Coro Amadores da cidade Milton Keynes, Inglaterra.

Lógico que a balbúrdia do início do encontro, do grupo ávido a falar, faz com que a roda se torne o ambiente da bagunça, da não regra! E é nesse espaço de aparente desordem que o coro começa seus ensaios! E nessa roda que o coro se constitui *casa*!

A organização da roda

Foi na pedagogia Frenet que encontramos uma lógica para organizar nossa roda e propiciarmos a nossa experiência da fala e do canto em grupo.

A prática pedagógica de Celestin Frenet (ELIAS, 2010) se constituiu a partir de sua necessidade de organizar aulas com técnicas que instigasse a cooperação entre os participantes da aula, de modo que a sala de aula se torne um espaço de diálogo, escolhas e compartilhamento de conhecimentos. Assim, segundo Lourenço (2019), a Pedagogia Freinet é

“circular na medida em que o sujeito está sempre relacionando seus conhecimentos prévios com suas novas aquisições, além de ser uma prática coletiva, participativa e libertadora e que tem nas rodas de conversa sua mola propulsora da aprendizagem e do desenvolvimento humano”. (LOURENÇO, 2019, p. 51)

Desse modo o “sujeito da ação pedagógica não é o indivíduo, mas o grupo de pessoas que participam do processo educativo”. (LOURENÇO, 2019, p.51) E ao longo de sua prática pedagógica, Frenet institui técnicas que compõem sua forma de conduzir o processo pedagógico de forma dialógica e democrática. Ele instituiu o jornal escolar,

o jornal mural, a roda da conversa, a correspondência interescolar, o livro da vida, o fichário, o álbum da turma e a aula-passeio.

Para minha prática como regente do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís foi possível fazer adaptações das técnicas frenetianas para organizar os encontros em roda e proporcionar a experiência da prática musical de forma dialógica e democrática, assim como Frenet propôs.

Figura 8 Estudo da partitura em roda (setembro de 2015)

Segundo a professora Marisa Del Cioppo Elias (2010), a pedagogia Frenet parte de quatro grandes eixos para o desenvolvimento dos aprendizes em sala de aula: a cooperação, a comunicação, a documentação e a afetividade. Ao transpormos para a nossa realidade podemos observar que esses eixos estão presentes na nossa prática pois a construção de uma identidade coletiva num ambiente socialmente vulnerável também é uma forma de cooperação. Ao construirmos um repertório musical que possamos apresentar para um determinado público também se trata de uma comunicação do que se aprende num contexto pedagógico. A documentação fica a cargo dos registros fotográficos e vídeos que os próprios aprendizes produzem, visto que hoje na era da internet e dos celulares, estamos expostas as redes sociais constantemente. E por fim, e de grande importância, a afetividade que construímos entre os participantes do grupo.

Dentro destes grandes eixos, Frenet desenvolve ferramentas que são usadas no dia a dia com os aprendizes em sala de aula. Que aqui também fizemos nossas adaptações para o Coro com suas respectivas adaptações:

Roda de Conversa: A roda da conversa é o primeiro e o último momento de reunião da turma, é um momento de livre expressão e cada aluno tem a oportunidade de manifestar suas ideias, opiniões e sentimentos. É também um momento em que se

planeja o dia, discutem os conteúdos a serem trabalhados e se contam as novidades. A roda final propicia a avaliação das atividades realizadas. É um momento privilegiado de registro e de sistematização do aprendizado.

Para o Coro, a Roda de Conversa se configura como a grande estrutura do encontro. Nos encontramos no início, conversamos para discutir os acontecimentos que alguém queira colocar na roda, como um evento no bairro, uma questão individual, alguma dúvida do encontro passado, ou uma demanda a ser resolvida. Discutimos a rotina do ensaio com a demarcação das tarefas do dia, combinamos a ida ao lanche, o recreio (tempo livre para os adolescentes) e já estamos a postos para o começo do ensaio.

No final do ensaio temos a roda da partilha. Cada participante tem o espaço para dizer como se sente no dia, se tem alguma questão com o que foi aprendido/ ensaiado e fala uma palavra que resuma sua presença no encontro. Na roda todos falam na sua vez, um por um e os colegas ouvem.

Jornal escolar: o assunto para discussão em sala parte dos acontecimentos no ambiente escolar. Essas notícias para são publicadas no jornal produzido pela sala. Ao longo do semestre essa atividade se torna cada vez mais democrática, priorizando as mais interessantes.

Na nossa adaptação, essas notícias viram temas para as propostas das apresentações semestrais. Ao longo do semestre vamos escolhendo os temas que mais causa desconforto e necessita de discussão. E esse tema se trona o fio condutor da discussão com o público.

Os temas como intolerância religiosa, racismo, preconceito, africanidades sempre foram as questões latente nas notícias e estão presentes nas apresentações do coro como propostas de diálogo com o público.

Livro da vida: registro dos acontecimentos mais marcantes da classe. Nele, são registrados os textos produzidos pela turma, o registro das notícias e fatos importantes, registro de visitas, passeios ou acontecimentos extra sala. Esse registro acompanha a turma ao longo do semestre e pode ser ilustrado c fotos, imagens, desenhos.

Na nossa adaptação, o livro da vida se torna o livro das partituras do semestre. As partituras são distribuídas para o estudo, são personalizadas com as anotações individuais e aos poucos vão e tronando um livrinho. No final do semestre, todas as folhas são grampeadas para que os aprendizes possam guardar como o registro do semestre.

Figura 9 Confeção do Livro da Vida

Figura 10 Livro da Vida começa a ser produzida

Álbum da turma: configura-se em uma coletânea de materiais elaborados pelas aprendizes sobre um determinado assunto que lhes desperte o interesse. Este trabalho se dá por meio de investigações individuais ou coletivas e ficam registradas como forma de documentar os conteúdos estudados.

Para nós, o álbum se configura como uma serie de registros que são desenhos de ideias para figurinos, ideias para cenários, pequenos textos poéticos que nos auxilia na montagem das cenas das apresentações. Todo esse material vai sendo colado nas paredes da sala montando nossos registros e servindo como guia para nossas produções.

O grupo do Whatsapp também tem se configurado como o espaço de álbum da turma, visto que as imagens e texto que não impressos, além de fotografias que tiramos ao longo do processo fica armazenada com acesso fácil a todos os participantes.

Aulas-passeio: são saídas ao ar livre que oportunizam maior contato com o próprio meio, permitindo descobertas que motivam a criação dos textos livres e que podem fazer parte do jornal, do livro da vida ou mesmo da correspondência interescolar.

Esta atividade está presente no escopo do Programa Fábricas de Cultura, sendo uma ferramenta para a ampliação de repertório territorial dos aprendizes participantes. Desse modo, os “passeios” se constituem como aulas abertas fora do nosso espaço físico. Organizamos vivências com outros grupos musicais, com outros coros, com outras linguagens artísticas como forma de ampliação de repertório tanto em vivências artísticas musicais quanto em vivências em ampliação de repertório territorial, pois sempre temos a oportunidade de sair do bairro que a Fábrica está instalada para conhecer espaços culturais no centro da cidade ou em outros bairros.

Esta atividade representa grande movimentação emocional no grupo pois o trajeto, a descoberta de caminhos para sair ou chegar no bairro, as paisagens urbanas, a

locomoção territorial também se configura como uma experiência influenciadora na formação de identidade e autonomia dos aprendizes participantes. Além de ser uma oportunidade para os familiares acompanhar os aprendizes na aula, pois elas aconteceram aos finais de semana.

Figura 11 Imagens das aulas passeio em sentido horário: Sala São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo e Teatro São Pedro.

Essas adaptações das ferramentas da pedagógica frenetiana para a manutenção do trabalho do coro em roda está em conformidade com a própria proposta deste educador, pois segundo para Frenet, a “vida é uma grande corrida de obstáculos, os quais se aprende a dominar pela pesquisa, antes mesmo de saber o porquê do sucesso” (ELIAS, 2010, p.49). No início deste trabalho, a roda com as ferramentas foi incorporada de forma intuitiva e aos poucos, ao longo desta pesquisa, os resultados em forma de sonoridade vocal foram aparecendo e os aprendizes foram demonstrando descobertas sociais que influenciam nas suas identidades. Assim, Freinet me inspira a construir um coro transformador por meio da experiência musical, contribuindo para a formação de identidade desses aprendizes. Nesse sentido, o Programa Fábricas de Cultura se tona uma política de autonomia juvenil pois os alimenta artisticamente para o enfrentamento da realidade vulnerável e inóspita da periferia nas grandes cidades estão imersas, pois,

“o crescimento pessoal e social é a meta da educação, elevando a criança a um máximo de humanidade, preparando-a não apenas para a sociedade atual, mas para uma sociedade melhor,

fazendo-a avançar o mais possível em conhecimento, num constate desabrochar” (ELIAS, 2010, p.90)

A estrutura do encontro

Para que os encontros tenham uma ordem e as ferramentas possam ser utilizadas de forma clara, sem perder o sentido do diálogo constante dentro da roda, nem o fio condutor dos conteúdos musicais necessários para a execução das músicas propostas, foi necessário se pensar na estrutura dos encontros.

Dentro do Programa Fábricas de Cultura, cada turma de Canto Coral, na modalidade ateliê, se configura por um grupo de até 30 aprendizes com dois encontros semanais de 3 horas de duração. No Jardim São Luís, optamos por deixar as idades livres de modo que o coro possui garotos de 8 a 18 anos. Preferimos por não dividir o grupo em Coro Infantil e Coro Juvenil por conta da demanda do bairro, pois percebemos que tínhamos procura por vagas. Assim, nos tornamos um Coro Infanto Juvenil.

Assim, a estrutura do encontro para ensaios do Coro Infanto Juvenil da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís foi pensada a partir do estudo da pedagogia Frenet e dos conselhos da professora Josete Ferez, na escola de música de Jundiaí. Na ocasião em que participava de suas aulas como cumprimento de créditos no curso de Licenciatura em Artes – Música pela UNESP, a professora me disse que *“uma estrutura escolar consiste em formar uma rotina que compreenda a aula/ensaio como um encontro de pessoas com humanização, de modo que elas possam se sentir confortáveis no dia a dia, sobre quais tarefas acontecerão sem gerar ansiedade aos participantes”*.

Para que o encontro aconteça dentro da proposta da roda, a sala já está preparada com antecedência: cadeiras em formato de roda, sala perfumada para diferenciar o ambiente do ensaio do trajeto entre a casa e o prédio da Fábrica de Cultura e, silêncio. Seguindo o conselho da professora e a organização do espaço físico, desenvolvi a seguinte estrutura:

Tabela 3: Tabela com descrição da estrutura dos encontros-ensaios.

Estrutura do ensaio	
Roda de chegada	Consiste num período de conversa livre. Nesse momento a professora tenta observar quais assuntos estão presentes e qual a regularidade dos temas conversados.
Aquecimento corporal	Trago a experiência do teatro e do yoga para começar tecnicamente o encontro em roda. Com a técnica do yoga produzimos o relaxamento do corpo e dinâmicas teatrais, produzimos a prontidão para o trabalho vocal.
Aquecimento vocal	Trabalhamos as questões de preparo vocal e musical já pensada a partir das necessidades técnicas para a execução do repertório.
Leitura de repertório novo	A leitura do repertório novo muitas das vezes se confunde com o aquecimento pois são conduzidos concomitantemente de forma contínua e integrada.
Intervalo para lanche	O lanche representa uma pausa no trabalho técnico musical, mas não ao trabalho da roda. Pois percebo que a conversa inicial volta e se estendo por todo o período de tempo livre.
Estudo do repertório	Na volta do lanche resgatamos o estudo do repertório com um pequeno aquecimento vocal para recolocar as vozes e voltarmos ao ensaio.
Estudo cênico	Já ensaiamos pensando no momento das apresentações, então o estudo cênico da apresentação se faz presente desde o

	início do trabalho como forma continua de ensaio.
Roda de partilha final.	<p>O ensaio termina com a partilha que consiste em falar como cada participante se sentiu ao longo do ensaio. Esta prática propicia a resolução de conflitos que pode ocorrer no grupo, como suscita novos assuntos que serão debatidos e conversados no próximo encontro.</p> <p>Terminamos a atividade com um abraço coletivo. Como já estamos em roda, o abraço sai quase que automático!</p>

Esta prática ao mesmo tempo, constrói um espaço de fala, mas também de escuta, pois a conversa só se faz ser compreendida se ouvida. Desta forma, constitui-se um espaço democrático por excelência, uma vez que todos querem ouvir e falar, e a garantia de serem ouvidos torna a espera pela fala muito importante. Aos poucos, o grupo vai aprendendo a gerenciar os momentos de fala/escuta, ao passo que o repertório musical começa a ser estudado. Ao final de um semestre com 6 horas de encontro semanal, num grupo de 30 participantes, produz-se um concerto de 60 minutos de música.

Ao longo do trabalho, conseguimos montar apresentações/espetáculos musicais pensados a partir da possibilidade técnica vocal dos meninos. Nas montagens foram trabalhados aspectos da ópera. Espetáculos que use canto, interpretação teatral, dança, cenário e figurino. Nas semanas que antecedem a apresentação, a sala de aula se transforma num ateliê de costura e produção de cenário, misturada com instrumentos musicais e ensaios vocais.

Ontem,
Sonhei o teu sonho
Sem saber que também era meu.
(Um sonho – Sergio Vaz)

Me valendo do sonho de Clestin Frenet, propus uma roda para o ensaio do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís. No início desta pesquisa eu não imaginava que tantos aprendizes poderiam sonhar o mesmo sonho! Desse sonho foram produzidos espetáculos que falaram sobre a vida, a trajetória e a experiência do grupo. Hoje, presente no imaginário desses aprendizes e registrados nesta pesquisa. Assim, como a balbúrdia inicial dos encontros, os momentos de apresentações também não poderiam ser diferentes. A cada espetáculo musical produzido também se produz euforia, vontade de viver, novas descobertas e novos sonhos!

Às vésperas das apresentações a sala se torna um ateliê de costura e cenografia, junto com espaço de ensaio cênico e musical ao mesmo tempo. Como tudo se constitui dentro da roda, os elementos extra musicais também entram neste espaço circular e aparentemente desorganizado, mas em sintonia com a produção vocal. Então, ao mesmo tempo que se costura ou pinta um cenário, também se executa um vocalize e o repertório a ser executado na apresentação.

Figura 12 Espaço da recepção do prédio da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís transformado em ateliê para a confecção do painel de cenografia

Figura 13 Sala de ensaio concomitante ao trabalho de produção de cenografia

A seguir, apresento de forma resumida o histórico das apresentações musicais realizadas no período de 2012 a 2019. Abaixo farei o detalhamento de cada espetáculo.

Tabela 4 Histórico das apresentações musicais realizadas no período de 2012 a 2019

Histórico de apresentações				
Espetáculo	Composição	Ano	Local de apresentação	Acompanhamento
Final Feliz	Benjamin Britten	2013	Fábrica de Cultura Teatro Maria de Lourdes Sekeff – IA UNESP	Orquestra constituída pelo ateliê Sopros.
Saltimbancos	Chico Buarque	2014	Fábrica de Cultura Céu Casa Blanca	Orquestra constituída pelo ateliê Sopros.
Príncipe do Egito	DreamWorks Animation	2015	Fábrica de Cultura	Orquestra constituída pelo ateliê Sopros.
Circo Místico	Chico Buarque e Edu Lobo	2016	Fábrica de Cultura	Piano a quatro mãos
Bela e a Fera	Broadway	2017	Fábrica de Cultura	Piano e Orquestra organizada pelo aprendiz Mateus Nunes
Rei Leão	Broadway	2018	Fábrica de Cultura	Orquestra organizada pelo aprendiz Mateus Nunes
Mudança de Habito	Marc Shaiman	2019	Fábrica de Cultura	Piano

Os espetáculos:

[Final Feliz](#) traz a história do garoto Igor que vê seu bairro ser destruído por monstros alienígenas. Ele luta bravamente até conseguir salvar sua família e ver sua vida voltar ao normal. O espetáculo apresenta duas particulares: sua abertura é uma releitura do

Prólogo da Ópera L'Orfeo de Monteverdi, dando voz a música em sua personificação, abrindo espaço para o público entender a possibilidade de suspensão da realidade que a arte propõe, experiência que esta reverenciada neste trabalho como fio condutor para a escrita desta etnografia. Segunda, o texto foi escrito e adaptado em sala de aula pelos próprios participantes do coro e compilados pelo Igor Sposito, aprendiz do ateliê de Literatura, que mais tarde conseguiu entrar no curso de Economia na Universidade de São Paulo.

Espectáculo: Adaptação da obra *The Little Sweep*, de Benjamin Britten. Esta obra foi composta para se trabalhar a execução operística em sala de aula. Faz parte do conjunto de obras deste autor como proposta de educação musical para escola no início do século XX. Em seu prefácio, o compositor sugere que o professor execute a obra dividindo-a em cenas, de acordo com as possibilidades técnicas do grupo cantante.

Composição: Benjamin Britten, com adaptação do texto de Igor Sposito e arranjo para pequena orquestra de Priscila Cevada.

Participantes: Esta montagem contou com o auxílio de outras turmas na Fábrica de Cultura como projeto de interdisciplinaridade entre os ateliês do Programa. Esta experiência foi apresentada como relato de caso na ANPPOM 2014 (CEVADA & ROCHA, 2014).

Relato do processo: A condução do processo de produção deste espetáculo foi permeada pela discussão acerca da violência e vulnerabilidade que os aprendizes estão imersos. A construção do grupo se deu forma a ampliar o espaço da sala de ensaio, visto que recebemos integrantes de outros ateliês e até mesmo aprendizes da turma dos adultos, como o caso da Dona Margarida que participou do processo para a confecção dos figurinos.

A orquestra se constituiu pela participação dos aprendizes do ateliê Sopros, com o auxílio da Educadora Paula Dalvio. Nossa última apresentação se deu no II Festival Fábrica de Ópera do Instituto de Artes da Unesp, a convite do maestro Abel Rocha, onde está professora constitui sua casa de formação.

Figura 14 Imagens da apresentação no Teatro Maria de Lourdes Sekeff

Figura 15 Sentido horário: 1. Livro da Vida, 2. Abraço coletivo na Dona Margarida, aprendiz do Coro Adulto que auxiliou na produção dos figurinos, 3. Roda de aquecimento para a apresentação, 4. Final da apresentação - Hall do Teatro Maria de Lourdes Sekeff.

Saltimbancos conta a história de quatro animais que são explorados pelo dono da fazenda. Eles fogem e formam um quarteto animal. Trata-se de uma peça de teatro de Sérgio Bardotti e Luís Enríquez Bacalov musicada por Chico Buarque. Sua inspiração está na releitura dos “Músicos de Bremen”, conto dos Irmãos Grimm.

Espetáculo: O espetáculo aconteceu como uma sequência de músicas, sem a parte teatral. Sua concepção se deu a partir da ideia de um caminho igualitário para todos os humanos, que estava representado na estrada produzida por retalhos de papel de seda, frágeis como as relações do mundo contemporâneo, mas se seguiam por seus 20 m de comprimento como uma alusão ao infinito de buscas e possibilidades para se construir um mundo melhor. O espetáculo se encerra com a melodia “*Todos juntos somos fortes*” tocada pelo trompete solo, trazendo a imagem do arlequim, na alusão da vida como possibilidade de festa.

Composição: Chico Buarque e arranjo para orquestra e piano de Priscila Cevada.

Participantes: além da turma do coral tivemos a participação dos aprendizes de Sopros montando a orquestra sob a orientação da educadora Paulo Dalvio.

Relato do processo: A montagem deste espetáculo se deu a partir das discussões sobre as relações de parentesco e hierarquia dentro das famílias. O grupo que participou deste processo trazia questões relacionadas a situação das mães e avós que trabalham para o

sustento como sendo ancoras nas famílias. Tivemos relatos como: “a minha avó foi como a galinha da música. Quando ela ficou velha ela não conseguiu mais emprego.” Pudemos discutir em sala questões acerca do empoderamento feminino e a desestruturação familiar causada pelo machismo e capitalismo brutal.

Figura 16 Imagens do Espetáculo Saltimbancos

Figura 17 Sentido horário: 1. Confecção de cenário em sala de ensaio, 2. Ensaio Geral, 3. Marcação de cenas no palco, 4. Aquecimento para apresentação.

Figura 18 1. Detalhe do cenário. 2. Cena final.

Príncipe do Egito é a história do personagem bíblico Moisés. Garoto predestinado a morrer por um decreto do Rei, que todo primogênito do reino deveria ser morto, mas sua mãe o esconde e o coloca no rio para tentar a sorte de sobreviver. Ele é encontrado

pela filha do Rei e criado no palácio. Com a maioridade, ele recebe o chamado divino para conduzir o povo Hebreu rumo a terra prometida.

Espetáculo: A montagem do nosso espetáculo se deu a partir da discussão da Jornada do Herói (CAMPBELL, 1997). Muito presente nas histórias cinematográficas conhecidas pelos aprendizes, mas também presente nos mitos e em muitas histórias bíblicas. Tendo a história de Jesus Cristo como fio condutor, construímos a história de um personagem que antecederia a anunciação da base da religião cristã. Como objeto simbólico para a montagem tivemos a água como elemento central, estando presente dentro de potes de vidros, simbolizando o rio da vida.

Composição: produção musical da DreamWorks Animation, tradução e arranjo para orquestra de Priscila Cevada.

Participantes: além da turma do coral tivemos a participação dos aprendizes de Sopros montando a orquestra sob a orientação da educadora Paulo Dalvio.

Relato do processo: O tema para este processo foi a questão das religiões com relação ao embranquecimento da Sagrada Família. Ao longo de séculos, a religião cristã é retratada pela égide da branquidade. A cultura religiosa eurocêntrica apagou as referências ao continente africano. Por exemplo, na História de Moises temos a presença do deserto do Saarah como lugar onde Deus fala c o herói, dando-lhe a missão da peregrinação rumo a Jerusalém. Partimos do estudo do território, fazendo referência ao mapa dos continentes como estudo guia para a montagem. A presença do Rio Nilo como estudo geográfico foi simbolizado como elemento cênico.

A repercussão do espetáculo foi grande de modo que os aprendizes tiveram necessidade de remontar o espetáculo no ano seguinte, em forma de concerto, dado o apelo religioso alto astral que as canções apresentam.

Figura 19 Imagens da apresentação Príncipe do Egito - montagem com cenas

Figura 20 Imagens da apresentação Príncipe do Egito em forma de concerto

Circo Místico trilha sonora criada por Chico Buarque e Edu Lobo para os versos do poeta Jorge de Lima. Os versos trazem histórias de amor e dor dos personagens do Grande Circo Knieps. A trilha traz grandes canções já consagradas no universo da MPB brasileira como *Ciranda da bailarina* e *A história de Lily Braun*.

Composição: Chico Buarque e Edu Bolo. O espetáculo teve acompanhamento de piano a quatro mãos com Priscila Cevada e o aprendiz Erick Lavrador pois, com a demissão da educadora Paula Dalvio, ficamos sem a orquestra.

Participantes: para esta montagem estabelecemos parceria com a turma de Circo.

Relato de processo: O tema desta montagem já estava latente antes mesmo do processo acontecer, pois a questão dos artistas, enquanto profissão, se coloca como um tabu na sociedade. Os artistas ainda são vistos como marginalizados e apartado do mercado de trabalho. Muitos aprendizes precisam deixar o Programa em busca de trabalho para contribuir com as despesas da casa. Embora o processo tenha corrido de forma leve, mas o tema foi pretexto para muita saudade, pois muitos precisavam partir, não com o circo, mas para o trabalho!

Figura 21 Imagens do Espetáculo Circo Místico

Bela e a Fera, conto de fadas da Broadway. Narra a história da garota que não se conforma com a realidade pacata da aldeia onde vive. Ela vive encantada com os livros, incentivando o pai a seguir com sua carreira de inventor. A caminho de se tornar um inventor aclamado, seu pai se torna prisioneiro da Fera, príncipe arrogante castigado por uma feiticeira. Para salvar seu pai, a garota enfrenta a Fera, que aos poucos vai se transformando numa pessoa boa e agradável.

Composição: Música de Alan Menken, texto de Howard Ashman e Tim Rice, tradução e arranjo para orquestra de Priscila Cevada.

Participantes: Este espetáculo se constituiu de duas versões. A primeira com cena, repetindo a parceria com a turma de circo e acompanhamento ao piano de Rick lavrador; na segunda, em forma de concerto com piano e orquestra.

Relato de processo: O ano seguinte ao Circo Místico, era necessário trabalhar com um tema mais leve. Um assunto de superação, alto astral.... Foi daí a necessidade de ser um conto de fadas. Buscamos então trazer o empoderamento juvenil frente as ideias de invenções e novas possibilidades de sobrevivência econômica. A garra da jovem Bela foi o fio condutor para a construção deste processo.

A empolgação da turma foi tamanha que foi necessário produzir duas possibilidades de apresentações. Uma com o circo, com cena, acompanhada ao piano; e outra, com a participação do Coro Adulto da Fábrica de Cultura Jardim. São Luís e orquestra.

Ah! Nesse processo surge a orquestra do Coral! A ideia de empoderamento fez com que ex-aprendizes do ateliê de Sopros viessem para o coral para montar uma orquestra. Eles participavam das aulas, e ficavam um horário extra para ensaiar, utilizando a Seção de Espaço (espaço dentro do Programa Fábricas de Cultura destinado a grupos independentes que utilizam o prédio como abrigo para ensaios).

Figura 22 Imagens do Espetáculo Bela e a Fera com cenas do Coro e Circo

Figura 23 Imagens do Concerto Bela e a Fera com a participação do Coro Adulto e Orquestra

Rei Leão traz a saga do príncipe Simba pelas savanas africanas. História repleta de traição por parte do tio e ex-herdeiro ao trono; eventos trágicos, a morte do Rei; drama, a culpa e exílio, pela morte do pai e; exemplos de amizades regadas pela esperança de um novo amanhã que chegara pelas mãos das novas gerações. A trama se desenrola pela jornada do herói regada pela amizade tanto do sábio Macaco, pela subserviência do Tucano, pelo amor de infância da Leoa e, pela amizade de dois boêmios, o Porco e o Suricate.

Composição: Produção musical de Walt Disney Produções, tradução de Priscila Cevada e arranjo para orquestra de Mateus Nunes.

Participantes: Nesta montagem tivemos a participação dos ex-aprendizes que se reuniam aos finais de semana para ensaiar a parte da orquestra.

Relato de processo: Seguido pelo sucesso da produção de *Bela e a Fera*, esta montagem trouxe a luz a importância desta pesquisa. Aqui tratamos de aspectos sociais amplos e latentes como africanidades, racismo, intolerância religiosa, autoconhecimento e identidades territoriais. Trazer a África como referência para a nossa roda nos trouxe possibilidade de trabalhar os aspectos de formação de identidade juvenil num território marcado pela vulnerabilidade e violência de estado.

Ao final do processo produzimos um espetáculo ecumênico pois começamos com o som do tambor, com figurino produzido a partir da palha da costa (símbolos marcadamente referenciados na cultura candomblista), cantado e tocado por jovens de outras religiões não africanas, apresentando a saga de herói brasileiro, o Jovem Periférico em busca do autoconhecimento ancestral!

Figura 24 Imagens do Espetáculo Rei Leão

Mudança de Hábito, comédia cinematográfica dos anos 90. Traz a história de Deloriz Van Cartier, uma cantora de cabaré que ao fugir de uma gangue se esconde num convento e sua interferência musical transforma o Coral da Freiras, e consequentemente, a forma como a instituição religiosa vê o trabalho musical na comunidade.

Composição: Marc Shaiman

Participantes: Esta produção se concentrou dentro dos grupos do coral, com a participação de todas as turmas de Coral da Fábrica de Cultura, o Coro Adulto e o coro dos idosos Trilha Coral.

Relato de processo: Aos poucos, a roda e as ferramentas da pedagogia frenetiana foram se tornando lugar confortável e se solidificando no grupo de modo que para esta produção tivemos os acontecimentos marcados pela consciência do grupo. O processo fluiu de maneira quase autônoma, visto que os aprendizes que já tinham participado de anos anteriores começavam contar aos novos integrantes como os processos são conduzidos. Assim, a metodologia se torna consciente para os participantes do coral.

Produzimos um espetáculo cantado, com voz, piano e percussão corporal. As músicas foram encadeadas por um ator convidado, Francisco Ferraz (integrante do Coro Adulto), com intervenções do grupos Trilha Coral. A montagem acontece dentro de uma missa, que é atrapalhada tanto pelo Coral quanto pelas intervenções dos grupos que se concentraram na plateia.

Foi muita montagem leve, divertida, mas que trouxe uma novidade para o grupo: a primeira solista do Coro, ao longo desta pesquisa, é uma garota trans! A busca pela criação democrática onde todos tivessem seu papel de forma igualitária fez com que os papéis de solistas fossem executados em grupos, e só aqui que o grupo se mostra confortável ao eleger uma solista.

Como resultado dos processos anteriores, a ideia da igreja como cenário já nasce de forma ecumênica com a presença da Sagrada Família, Iemanjá e Nossa Senhora Aparecida como figuras representativas para o altar. O figurino, com todos os integrantes vestidos de freira, foi uma construção prazerosa no sentido de todos serem padres e freiras ao mesmo tempo. Dona Margarida, que há anos participa da confecção das roupas, mesmo sendo uma senhora de 70 anos, é parte do coro juvenil, acolhida sem diferença de idades!

Figura 25 Imagens do Espetáculo Mudança de Hábito

Figura 26 Em sentido horário: 1. Descontração dançante na confecção do cenário, 2. Painel do altar, 3. Montagem no palco, 4. Detalhe do altar, 5. Descontração na confecção do figurino, 6. Prova de figurino da solista.

Assim, esse sonho se torna realidade nesse grupo! E, ao pensar sobre o grupo de jovens que cantam na Fábrica de Cultura é iminente a necessidade de se pensar o que esses jovens aprendem, pois estamos num espaço pedagógico, cujos participantes estão neste espaço para aprender algo. No entanto, ao avaliar/conversar/ouvir os jovens, nenhum deles dizem que aprendem cantar uma terça maior afinada. Embora esta prática aconteça e pode ser percebida e avaliada ao longo do processo de ensino e aprendizagem, é muito claro que entre eles o aprendizado é expressado de outra forma, não com termos e expressões do universo da música. Eles dizem” *o coral é minha família*”, *“é minha casa”*, *“aqui eu aprendo conviver com pessoas legais que eu não me relacionaria em outro espaço”*.

Neste sentido, o *espaço* do Coro recebe outro significado na vida desses jovens e ao avaliar o aprendizado dos participantes do Coro se faz necessário outras formas de escuta dessa avaliação para acompanhar o conhecimento/aprendizagem que se forma nesse grupo. Ao entrevistar/perguntar o que esses jovens sabem ou aprendem no *espaço* do Coro as respostas não saíram desenhadas em notas musicais. Por isso, utilizamos a etnografia compartilhada em grupo para absorver os resultados desta pesquisa.

Assim, a voz dos jovens cantantes não poderia ser ignorada, de modo que a proposta de Roda de Conversas, adaptada da pedagogia frenetiana complementa esta

metodologia no sentido de ser possível fazer a análise do grupo pela voz dos próprios participantes, principalmente por não “ignorar a contribuição da ação engajada e organizada” desses jovens que participam de uma “prática não visível na chave da leitura da política.” (MAGNANI, 2002, p.8).

Pela vivência da roda de conversa, estabelecendo fazendo relações como a vida de cada participante, observando que os conhecimentos musicais estão relacionados com a vivência social dos participantes do grupo, podemos constatar uma melhora na autoestima dos alunos quando, pois mesmo ao sair do projeto social ao completar a idade para o trabalho ou pela necessidade em contribuir com as despesas da família, eles continuam frequentando o espaço do Coral nos momentos de folga e estando presente nas apresentações do grupo, sempre se referindo ao tempo passado no grupo como o lugar da recordação guardado com saudosismo.

Tal relação pode inclusive chegar ao campo profissional, e alguns dos aprendizes aprimoram os conhecimentos adquiridos no Canto Coral em outras instituições de ensino em Música que proporcionam a eles capacitação profissional, com o intuito de buscar empregos ligados ao meio musical. Além dos aprendizes que foram para escolas de música, o coral também representa um espaço de aprendizagem para as famílias pois muitos nunca tinham assistido a uma apresentação musical. Durante este percurso tiveram a possibilidade de assistir ao filho se apresentar na igreja ou no teatro da Fábrica, ampliando o sentido de educação musical, com abrangência na formação de público.

Deste modo, no Coro da Fábrica de Cultura do Jardim. São Luís, ao cantarem juntos num espaço onde a voz de todos é ouvida e considerada como importante para a apresentação artística, os alunos têm a possibilidade de vivenciar uma prática que oferece um ambiente de vivência diferente da violência, democrática, incentivando os jovens a estabelecer novas relações entre vida e arte, resignificando o “estado de exceção” proposto pela realidade social.

Capítulo V- Ideias futuras

*Or mentre i canti alterno, or lieti, or mesti,
non si mova augellin fra queste piante,
né s'oda in queste rive onda sonante,
ed ogni aurette in suo camin s'arresti*²⁷.

*Enquanto as músicas alternam, ou estão felizes ou ocupadas,
não se mova nenhum pássaro nas árvores,
nem acenam nesses rios nenhuma onda sonora,
e pare toda a brisa de seu caminho*²⁸.

Enquanto a música acontece nesta *Casa para cantar*, se constrói um espaço de suspensão da realidade em que esses jovens estão imersos!

De acordo com a percepção dos moradores e frequentadores do Jardim São Luís, após a instalação da Fábrica de Cultura notou-se uma diminuição nos casos de violência explícita no entorno da construção. Podemos inferir que os objetivos da sua implantação estão trazendo resultados, uma vez que é possível notar uma mudança no ritmo de vida das pessoas, e os cruzamentos que muitas vezes eram palco de ações violentas, agora são palco de manifestações artísticas.

Neste sentido, quando analisamos a proposta do Coro da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, considerando a interação entre aprendizes e professora, podemos aferir que esta prática musical proporciona uma melhora na autoestima dos envolvidos, pois percebemos que muitos jovens que saíram do Coral estão se aventurando para além das imediações do bairro.

O fazer musical praticado no Coro pode funcionar como instrumento de formação de jovens, possibilitar o conhecimento e o autoconhecimento e, desse modo, promover inclusão social através do convívio entre os alunos dentro da dinâmica tanto do ensaio, quanto das relações que se estabelecem no entorno dele. Desse modo, a dinâmica na sala de aula proporciona um ambiente que atrai o jovem a ponto de todo seu tempo livre ser usado no espaço da Fábrica. Assim, a relação que se desenvolve é significativa na

²⁷ Quinta frase do prólogo da ópera L'Orfeo de Claudio Monteverdi.

²⁸ Tradução livre: Priscila Cevada.

vida do aprendiz pois cria o desejo de retornar ao programa, como forma de revisitar as experiências vividas.

*O que sustenta meu corpo
são as minhas ideias.
Braços descruzados,
tenho um cérebro com asas
e sou todo coração.
Se me proibirem de andar sobre a água,
nado sobre a terra.
(Teimosia - Sérgio Vaz)*

Construir um espaço democrático, pautado no diálogo, se relaciona com a teimosia social proposta pelo poeta Sergio Vaz, pois a construção de identidade dos jovens pode ser conduzida pelas mãos de educadores que tratam as políticas públicas com responsabilidade, no sentido de construir pontes de subversão dentro do sistema governamental que por sua natureza perpetua o estado de exceção como vimos no capítulo III. Como resultados dessa teimosia subversiva temos aprendizes que saíram do Coral para cursar produção cultural, psicologia, pedagogia e educação musical na Universidades.

Quando Paulo Freire propõe que uma educação seja libertária, ele instrui que a atuação do educador seja libertária também pois é “fundamental diminuir a distância entre o q se diz e o q se fala de tal forma que, num dado momento, a tua fala seja a tua prática”. (FREIRE, 2003, p.61). Ou seja, a interação entre os participantes dentro da sala de aula se transforma em saber, que por sua vez, produz interação entre os participantes e o lugar que o Coro está instalado. E ao mesmo tempo, o educador também se constrói por esta interação, se transformando também.

Nesse sentido, uma proposta de educação pautada no diálogo e em roda estabelece uma relação de transição de mão dupla, pois além de um coro que se constrói, temos uma educadora que se construiu também. Os saberes adquiridos na Universidade necessitam de prática para se fazer democrático e dialogar com o espaço que se o recebe enquanto que o coro se constitui como um grupo cantante e sonhador, que produziu espetáculos formando públicos e se formando para a vida, no sentido de empoderar em busca dos sonhos.

O Programa Fábrica de Cultura não necessariamente se constitui *casa*, por si só. Apenas pela ação do governo como política pública, ele pode se tornar um espaço violento tanto quanto o espaço da *rua*! É necessário ter pesquisa e envolvimento pedagógica para subverter o que está posto como realidade: a violência. É necessário ter disposição para construir pontes para a teimosia dentro do sistema burocrático governamental.

Assim, esta experiência nos revela uma imagem poética: uma *Fábrica*, com princípios pautados no progresso capitalista de produção e consumo, se transforma em *Casa*, com a intenção do aconchego e descanso diário, que pode sonhar em se tornar *Oca*, estrutura circula, vital e igualitária. E que a adaptação das ferramentas construídas por Celestin Frenet, possa inspirar mais sonhos, que uma proposta de coro que ensaia em roda possa ser possível de reprodução em outros contextos. Que a musa, Música, possa encantar outros ouvidos a contar histórias de outros heróis!

AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano da vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

ALCOFADO, F. C. G. *OS e Oscip: uma Análise da Abrangência dos Serviços Públicos e do Perfil das Entidades Parceiras em Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo* Revista *ADM.MADE*, ano 10, v.14, n.3, p.47-68, outubro/dezembro, 2010.

ARROYO, M. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. Tese (Doutorado em Música) –Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

_____. *Mundos musicais locais e educação musical*. Em Pauta: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música, v. 13, n. 20, p. 95 – 122, junho 2002.

Atlas da violência 2019. / Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. 2019.

AZEVEDO, A. *Magno Sambas, quintais e arranha-céus: as micro-áfricas em São Paulo*, Olho d'Água: São Paulo, 2ª ed, 2017.

BARBOSA, J. S. *O Setor de Acessibilidade das Fábricas de Cultura das Regiões Norte e Sul da Cidade de São Paulo VII SENABRILLE - Seminário Nacional de Bibliotecas Braille -FEBAB*. São Paulo, abril de 2014. Disponível em: rbbd.febab.org.br/rbbd/article/download/325/301

BEDIN, E; DEL PINO, J. C. *Interações e intercessões em rodas de conversa: espaços de formação inicial docente* Revista brasileira de Estudos Pedagógicos, Brasília, v. 99, n. 251, p. 222-238, jan./abr. 2017.

BARCELLOS, C. *Rota 66* 29ª Ed. São Paulo: Globo, 1997.

BARENBOIM, D. *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda* Tradução Sérgio Rocha Brito Marques, Martins Fontes, São Paulo, 2010.

BECKER, H. S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: Arte e sociedade: ensaios de sociologia. Org. Gilberto Velho. Zahar, Rio de Janeiro, p. 9 – 26, 1977.

BORELLI, E. *Vulnerabilidades sociais e juvenil nos mananciais da zona sul da cidade de São Paulo* Revista. Katálýsis. Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 62-69, jan./jun. 2012.

BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível ao luto?* Tradução Sergio Tadeu de Niemeyer Lamrão e Arnaldo Marques da Cunha. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces* São Paulo: Cultrix, 1997.

CARRIL, L. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Anablumme, 2006.

CARVALHO, S. N. de. *Avaliação de programas sociais: balanço das experiências e contribuição para o debate*. In: *Revista São Paulo em perspectiva*. Vol. 17 Anos: 3-4, p.185-197, 2003.

CASTIGLIONI, P. P. *Qualificação artística de coros amadores* Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Música. CAMPINAS, 2017.

CASTRO, M. C. *Educação: o campo maior de aplicação da pesquisa em música*. In: *XXI Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical - Ciência, tecnologia e inovação: perspectivas para pesquisa e ações em educação musical*. Pirenópolis, novembro de 2013.

CEVADA, P; Rocha, A. *Projeto Ópera Final Feliz: a formação do público e a performance como eixo no processo de ensino e aprendizagem musical* XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

CLASTRES, Pierre *A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política*. Tradução Theo Santiago São Paulo, Ubu Editora, 2017.

CROWE, J; FERREIRA, S. L. *Jardim Ângela: em defesa da vida* Divulgação em Saúde para Debate, Rio de Janeiro, nº35, p. 85-91, 2006. Disponível em https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/2006_crowe.pdf

CUNHA, R. *A prática musical coletiva*. REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA _ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA _ ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 345-365, Jul/dez. 2013.

DAMATTA, R. *A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* Rio de Janeiro: Rocco, 1997^a

_____. *A casa & a rua* Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

DART, T. *A interpretação da música* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIAS, M. D. C. *Célestin Freinet – Uma pedagogia de atividade e coóperação* 7^aed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FERNADES, F. *Prefácio* In: NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FERREZ *Capão Pecado* 2^aed. São Paulo: Planeta, 2016.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia do oprimido* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FIGUEIREDO, C. A. *Reflexões sobre aspectos da prática musical* In: Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira Org. Eduardo Lakschevitz, Centro de Estudos de Música Coral, Rio de Janeiro, 2006.

FILHO, M. M. *Das manchetes policiais para a revolução social* Portal Repórter Brasil. Disponível em: <http://www.reporterbrasil.org.br/exibe.php?id=170>. Acesso em 27/03/2021.

FUCCI-AMATO, R. de C. *Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social* Revista *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 91-109, jun. 2009.

KERR, S. *Carta canto coral* In: Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira Org. Eduardo Lakschevitz, Centro de Estudos de Música Coral, Rio de Janeiro, 2006.

FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* 51ª ed. Ver. São Paulo: Global, 2006.

KRUCHIN, R. K. *Sobre os usos sociais da cultura: observações acerca do Programa “Fábricas de Cultura” do Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Sociologia. 2017.

LEITE, A. F. C. S. *Papel do estado na formação e gestão de políticas públicas culturais: proposta de discussão do caso do estado de São Paulo V Seminário Internacional – Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, outubro de 2014. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Ana-Flavia-Cabral-Souza-Leite.pdf>

LACERDA, F. D. de; FIGUEIREDO, S. *Um mapeamento sobre a formação de regentes em cursos superiores no Brasil* Revista *Vórtex*, Curitiba, v.6, n.3, 2018, p.1-29.

LOURENÇO, F. M. *A roda que nos move: circularidade, integralidade e dialogia na Educação Trabalho de conclusão de curso* apresentado na Faculdade de Educação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de graduado/licenciado em Pedagogia. Brasília, 2019.

FERNANDES, A.; KAYAMA, A; ÖSTERGREN, E. *O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal*. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.33- 51.

FLORIANO, A. C. *As representações sociais acerca dos jovens da periferia: uma breve reflexão sobre o documentário A Ponte* Acessado em 12/12/2017, disponível em

http://www3.fe.usp.br/secoes/inst/novo/agenda_eventos/inscricoes/PDF_SWF/12430.pdf

FINNEGAN, R. *The hidden musicians: making-music in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica Roberto Machado 5ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2017.

FREINET, C. *Pedagogia do bom senso* Tradução J. Baptista. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FUCCI-AMATO, R. de C. *Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social*. Revista *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 91-109, jun. 2009.

GABRIEL, V. *Repertório* Texto produzido para VIII Clínicas Musicais para professores do Guri Santa Marcelina, realizada de 23 a 26 de julho de 2018. n. p.

HABERMAS, J. *O futuro da natureza humana: a caminho de uma eugenia liberal?* Tradução Karina Jannini 2ª ed. São Paulo, Editora WMF e Martins Fontes, 2010.

HIKIJ, R. S. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: Edusp, 2006.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais* Trad. de Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético* Editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2005.

KATER, C. *O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social*. Revista da ABEM. Porto Alegre, nº 10, p. 43 – 51, 2004.

KLEBER, M. *A rede de sociabilidade em projetos sociais e o processo pedagógico-musical*. Revista da ABEM, Londrina, v.19, n.26, p. 37-46, jul. dez. 2011.

LEITE, A. F. C. S. *Papel do estado na formação e gestão de políticas públicas culturais: proposta de discussão do caso do estado de São Paulo*. V Seminário Internacional – Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, outubro de 2014. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Ana-Flavia-Cabral-Souza-Leite.pdf>

LEVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos* Tradução: Rosa Freire d'Aguilar, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LOUREIRO, B. R. de C. *Arte, cultura e política na história do rap nacional* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 63 • abr. 2016 (p. 235-241) doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i631p235-241>

LIMA, A. L. D *Nossa escola pergunta sua opinião: manual do professor* 3ª Ed. São Paulo, Global, 2010.

MACIEL, D. E. F. *A rebelião do público-alvo e a crise da tecnologia social de pacificação: luta no Programa Fábricas de Cultura*. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação. 2018.

MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no Pedaco: Cultura popular e lazer na cidade*. 2ª Ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

_____. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, V. 17, n. 49 São Paulo, junho/2002.

_____. *Etnografia como prática e experiência*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

_____. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MARINHO, M. V. *COOPERIFA E A LITERATURA PERIFÉRICA: poetas da periferia e a tradição literária brasileira* Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.

MARINO, A; CANCIANI, A; e ARRUDA, O. *O desenvolvimento artístico cultural promovido pelas Fábricas de Cultura: uma proposta inovadora de indicadores culturais*. In: *IV Seminário Internacional – Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, outubro de 2013. Disponível em <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Alu%C3%ADzio-Marino-et-alii.pdf>

MELO, A. C. *Saudosismo e crítica social em Casa grande & senzala: a articulação de uma política da memória e de uma utopia* Revista Estudos Avançados V 23, Nº 67, 2009, p. 279 a 296.

MELO, R. H. V. de et al – MELO, R. H. V. de; FELIPE, M. C. P; CUNHA, A. T. R. da; VILARE, R. L. A. de; PEREIRA, E. J. da S; CARNEIRO, N. E. A; FREITAS, N. G. H. B. de; JÚNIOR, J. D. *Roda de Conversa: uma Articulação Solidária entre Ensino, Serviço e Comunidade* Revista Brasileira de Educação Médica, 2016, p. 301 - 309 <http://dx.doi.org/10.1590/1981-52712015v40n2e01692014>

MENDES, C. E. *Os sentidos de futuro para jovens negras: por caminhos do Capão Redondo e do Jardim Ângela na periferia paulistana*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2014.

MIGUEL, Fábio; et al MIGUEL, F; PEDROZO, Willian G; TINEO, Emerson P; PANELLI, Felipe P; PEREZ, Felipe R. F; SANTOS, André dos; JACINTO, Maicon P; AMARAL, Regina Célia C. M. *do Questões acerca do repertório no contexto coral adulto e juvenil*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-27, 2020.

MONTEIRO, H. M. *Capital cultural e letramento* – participantes do Programa Fábricas de Cultura em São Paulo. Dissertação de mestrado – Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), 2017.

MONTEIRO, Simone R. R. P. *O marco conceitual da vulnerabilidade social*. Revista *Sociedade em Debate*, Pelotas, Nº17(2), p. 29-40, julho a dezembro/2011.

MOTA, A. *Tropeços da Medicina Bandeirante: Medicina Paulista entre 1892 – 1920* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

OLIVEIRA, J. M. *A preparação do regente coral* Rio de Janeiro: Observatório coral carioca, 2017.

ORTEGA, F. *Modificações corporais na cultura contemporânea* In: *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*, Rio de Janeiro, Garamond, 2008, p. 55-66.

PENNA, M. *Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 13, 7-16, set. 2005.

PEREIRA, C. S. *Educação Musical nos contextos não formais: um enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade*. Anais, *ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM*, 2007.

PEREIRA, M. V. M. *Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo*. Revista da ABEM, Londrina, v. 22, n. 32 p. 90-103, jan.-jun. 2014.

PIMENTEL, H. *Do ensaio à apresentação: dimensões da performance musical de um coro institucional*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 73, p. 123-141, ago. 2019.

PONTE, E. *Por uma cultura pública: organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura / organização da coleção Lia Calabre.* – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

ROCHA, A. L. B. da. *Estudo da Dramaturgia Musical em L'Orfeo, Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SECRETARIA DA CULTURA - GABINETE DO SECRETÁRIO - TERMO DE REFERÊNCIA PARA ELABORAÇÃO DE PROPOSTA - TÉCNICA E ORÇAMENTÁRIA PARA GESTÃO - FÁBRICA DE CULTURA DE DIADEMA CONFORME RESOLUÇÃO SC Nº 18/2018 DE 05 DE ABRIL DE 2018.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kĩsêdjê: uma antropologia musical do povo amazônico*. Tradução: Guilherme Werlang, São Paulo: CosacNaify, 2015.

SMALL, C. *El musicar: Um ritual em el Espacio Social*. Revista *Transcultural de Música*, 1999. Disponível em: <www.sibtrans.com/trans/trans4/small.htm> Acesso em 10 jan 2017.

_____. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan: University Press, 1998.

TEPERMAN, R. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TORRES, F. R. *Travessias do beco: a educação pelas quebradas* Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Filosofia e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2016.

TURINO, T. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago: Press, 2008.

VALENTE, H. de A. D; FONTEERRADA, M. de O. *Una Lacrima sul viso: músico de origem italiana promove a formação profissional na maior favela da cidade de São Paulo*. In: *IV Seminário Internacional – Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, outubro de 2013.

VERTAMATTI, L. R. G. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido numa nova estética* Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006.

VYGOTSKI, L. S. *A formação social da mente* 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1991.