



Universidade Federal do Ceará
Faculdade de Educação – FAGED –
Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira

Elvis de Azevedo Matos

UM INVENTÁRIO LUMINOSO OU
UM ALUMIÁRIO INVENTADO:
UMA TRAJETÓRIA HUMANA DE MUSICAL FORMAÇÃO

Fortaleza – Ce
2007



Universidade Federal do Ceará
Faculdade de Educação – FAGED –
Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira

Elvis de Azevedo Matos

UM INVENTÁRIO LUMINOSO OU
UM ALUMIÁRIO INVENTADO:
UMA TRAJETÓRIA HUMANA DE MUSICAL FORMAÇÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: **Prof^{fa}. Dra. Ana Maria Iorio Dias.**

Fortaleza – Ce
2007

Esta Tese foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Educação, outorgado pela Universidade Federal do Ceará e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca do Centro de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da Tese é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Elvis de Azevedo Matos

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Ana Maria Iorio Dias
PRESIDENTE-ORIENTADORA
UFC

Dr. Pedro Ipiranga Júnior
EXAMINADOR
UFPR

Dra. Erotilde Honório Silva
EXAMINADORA
UNIFOR

Dr. Dilmar Santos de Miranda
EXAMINADOR
UFC

Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
EXAMINADOR
UFC

Ms. MARIA IZAÍRA SILVINO MORAES
EXAMINADORA HONORÁRIA
UFC

Defesa realizada em 29 de junho de 2007.



Este trabalho é dedicado ao Coral da UFC e a todos os seus cantores, cantoras mestres e mestras iluminadas:

Izaíra Silvino Moraes e Leilah Carvalho Costa: *luzes de força-encanto.*

Erwin Schrader: *luz da parceria confiante.*

Gerardo Viana Júnior, Mirela Cavalcante, Carlos Prata e André Vidal: *luzes vocais.*

Tarcísio José de Lima: *Luz da musical arquitetura.*

Francisco Colares: *luz fugaz.*

Katie Lage: *luz etérea.*

Orlando Leite: *luz primeira.*

Dedico-o também à **Dona Raimunda Roberto:** *luz-mãe da minha vida*

e a **Nívea Azevedo Matos:** *luz da minha vida-irmã.*

... E às luzes daqueles que virão como se a vida fosse uma roda de brincadeiras.

Agradecimentos Especiais:

Ao Anjo de barroca luz: **Paulo Abel do Nascimento** (in memoriam)



Ao Canto Escola Sonora: **Coral Zoada**



SIMPLES CIRANDA DE AGRADECER

1. A ra zão des ta sim ples ci ran da é di zer que a gra de ço de
de ço can tan do con ten te mes mo que jus to não pos sa
A ra zão des ta ci ran da é vo cê que a qui es no
com cer te za a gra de ço com pra zer no

mais aos a mi gos par cei ros da vi da cons te la do ca mi nho co
ser pois há sem pre o a mi go pre sen te ci ta
vi da que o

tá eu a gra de ço por de mais es te ca ri nho e a ten
co ra ção se al guém a qui es que ço des de

2. ral E a gra ção mu da des te faz zer A na_I o ri Oh, gran de
eu a gra ção mu da que fa zer? A na_I o rio
ção mu da que fa zer? car tes o bri
ção pois já pe ço per dão A na_I o rio gran de
Car tes o bri

da ma te_a gra de ço de co ra ção I za í ra e do na Lei
ga do Pau lo_a bel tu can tas a qui

da ma te_a gr bel tu can tas a qui o Tar cí sio de Li ma pin

da ma te_a gra de ço_a_o rien ta ção

da ma te_a gra de ço co ra ção I za í ra Tia Lei
ga do Pau lo_a bel can tas a qui o Tar cí sio zé de

lah são a cor des de ins pi ra ção rou Mo a cir pa ra

ta do o pe Ao Des rou Mo a cir pra

lah que são as mu sas des te chão Ao Des rou pra

Li ma o as pe

ti Luiz Bo te lho é um ca bra por

ti de ço ao Tom e_a Hel

Luiz Bo

ti a qui te vi lho An ca tóin va Du

re ta E ro til de nem pos so fa lar na ci ran da_a gra de ço_ao Dil
 ci ne an jos lin dos des te ci ran deiro "Chel li e b" Ge rar do vi
 lhei ro E ro til de que fa lar? Eu a gra de ço ao Dil
 ar te que o pró xi mo_é vo cê Oh Jú lio Cé sar ao vê se_em

mar I pi ran ga_é a mi go sem par A gra í sio_e Do do ra Gur
 a na I pi eu a gra A lu a gra
 mar Pe dro_I pi ran ga não tem par A Ho mem de fen
 pu ra pres_se

gel Ao Fer nan des man do_um a lô Ti o Er win vo cê é
 Ao Fer nan des a lô ti o Er win é
 der

dez Ral f xan de_A len car e Re na te vi va

dez

A le xan dre her ma ni to e_o co

nós o co ral U(é) F(i) C(ê) - êh!

êh!

êh!

ral da U(é) F(i) C(ê) êh

A razão desta simples ciranda
É dizer que agradeço demais
Aos amigos parceiros da vida
Constelado caminho coral

E agradeço cantando contente
Mesmo que justo não possa ser
Pois há sempre o amigo presente
Citação muda deste fazer

Ana Iório – Oh, grande dama
Ter agradeço de coração
Izaíra e Dona Leilah
São acordes desta inspiração

Ao **Descartes** muito obrigado
Paulo Abel tu cantas aqui
O **Tarcísio de Lima** pintado
Operou Moacir para ti

Luiz Botelho é um cabra porreta
Erotilde nem posso falar
Na ciranda agradeço ao **Dilmar**
Ipiranga é amigo sem par

E agradeço ao **Tom** e a **Helcine**
Anjos Lindos deste cirandeiro
“**Julieb**” e **Gerardo Viana**
Aluísio e **Dodora Gurgel**

Ao **Fernandes** mando um alô
Tio **Erwin** você é dez
Ralf, Xande, Alencar e Renate
Viva nós o **Coral da UFC**.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa, elaborado como uma narrativa de formação pessoal, contextualiza e discute as possibilidades de Educação Musical forjadas a partir da década de oitenta (século XX), na cidade de Fortaleza no Estado do Ceará: Brasil. O foco inicial do trabalho é o Projeto Ópera Nordestina, implantado na Universidade Federal do Ceará, foco este que se estende e se abre para a ação educativa, musical, coletivamente realizada no Coral daquela instituição (UFC) durante o período histórico enfocado: de 1985 a 2005. A discussão aqui empreendida busca compreender as razões que levaram à implantação de um projeto educacional através da montagem de uma ópera que contaria a História do Ceará. Ao mesmo tempo, busca-se refletir sobre a relação que o conhecimento musical estabelece com as elites que dele se apropriam em busca de legitimação social, bem como as estratégias e possibilidades de formação humano-musical para as pessoas oriundas das camadas menos favorecidas economicamente. O trabalho aponta para as possibilidades de uma Educação Musical realizada através do prazer e do rigor advindos da montagem de espetáculos de canto coral coletivamente pensados e realizados a partir do cancionário popular do Brasil. Assim, procura-se compreender as implicações do Projeto Ópera Nordestina, seus primeiros ensaios e encenações; como também os efeitos das montagens de espetáculos do Coral da UFC frente aos processos formativos humano-musicais das pessoas que deles participam, tomando como base a História de Vida aqui narrada.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical; Formação Humana; Canto Coral; Ópera

RESUMÉN

El presente trabajo de investigación, elaborado como una narrativa de una formación personal, contextualiza y discute las posibilidades de Educación Musical fortalecidas a partir de la década de mil novecientos ochenta (siglo XX), en la ciudad de Fortaleza en el Estado de Ceará, Brasil. El foco inicial del trabajo es el Proyecto Ópera Nordestina transcurrido en la Universidad Federal de Ceará, que enseguida se expandió para la acción educativa, humanomusical y colectivamente convertida en la Coral de esta institución (UFC) durante el periodo histórico citado anteriormente. La discusión aquí expuesta busca comprender las razones que llevaron a la implantación de un proyecto educacional a través del montaje de una ópera que contaba la Historia de Ceará y a la vez buscaba reflejar sobre la relación que el conocimiento musical establece con las élites que de él se apropian en búsqueda de legitimación social. El trabajo apunta para las posibilidades de una Educación Musical realizada a través del placer y del rigor provenientes del montaje de espectáculos de canto coral colectivamente pensados y hechos realizados a partir del cancionero popular de Brasil y de sus implicaciones en los procesos formativos musicales y también humanos, de las personas que de él forman parte, basado en la Historia de Vida aquí narrada.

PALAVRAS-LLAVE: Educación Musical; Formación Humana; Canto Coral; Ópera.

ABSTRACT

The present research work, elaborated as a narrative of personal development contextualizes and discusses the possibilities of Musical Education that were forged from the decade of nineteen eighty in the city of Fortaleza, state: Ceará, Brazil. The inicial focus of the work is the Opera Project introduced at the Federal University of Ceará (UFC); a focus that is extended and opened to the educational and musical action carried out collectively through the choir of this institution – Coral da UFC – during the historical period on which this research centers: 1985–2005. The discussion undertaken here seeks to understand the reasons that led to the introduction of an educational project through setting up an opera that would tell the history of Ceará. At the same time we seek to reflect on the relation that musical knowledge establishes with the elites who take possession of it in order to get social status, as well as the strategies and possibilities of human and musical education for persons originating from economically less favored strata. The research work points out the possibilities of a musical education that is carried out through the pleasure and rigor coming from setting up spectacles of choir singing which are collectively conceived and realized from the body of popular Brazilian songs. Thus, we seek to understand the implications of the Opera Project, its first rehearsals and stagings, as well as the implications of setting up the spectacles of the Coral da UFC, in front of the processes of human-musical education experienced by the spectacle participants, choosing as basis for these reflections the life story narrated here.

KEYWORDS: Musical Education; Human Formation; choir singing; Opera.

Sumário

PROTOFONIA CONFUSA E ABSURDA	16
ATO 1 - ABREM-SE AS CORTINAS	23
EU E A BRISA	25
MALANDRAGEM	36
SONORA GAROA	65
ATO 2 - UMA SUÍTE BAILANTE	77
PRELÚDIO	77
MOVIMENTO PRIMEIRO (XERÉM)	81
MOVIMENTO SEGUNDO (BATUQUE)	85
MOVIMENTO TERCEIRO (BAIÃO)	91
MOVIMENTO QUARTO (XAXADO)	98
MOVIMENTO QUINTO - (MIUDINHO)	103
CODA	106
ATO 3 - ÓPERA NO BRASIL	112
NAVEGANDO NO EMBALO DAS CALMARIAS	112
ÓPERA À VISTA	115
ÓPERA A PRAZO	120
COMO OPERA A ÓPERA	124
ATO 4 - NOS BASTIDORES	134
QUADRILHA CORAL	137
CRESCEI-VOS E MULTIPLICAI-VOS	145
INTERLÚDIO TEÓRICO-METODOLÓGICO	150
ABRINDO A CAIXA DE PANDORA	157
UM GRÃO, UM FINAL	168
DA CAPO	179
REFERÊNCIAS	181
BIBLIOGRÁFICAS	181
DISCOGRÁFICAS	186

APÊNDICES **189**

CENAS DE CANTO EXPLÍCITO	190
1. NORDESTINOS SOMOS	193
2. REDESCOBRINDO A AMÉRICA	205
3. BORANDÁ BRASIL	213
4. GONZAGAS	228

ANEXOS **245**

FUSAS DIFUSAS EM DIÁLOGOS VÍNCULOS ENCONTRADOS	246
1. ANEXOS SONOROS	247
2. PROJETO DO DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFC – 1988/89	248
3 . PROJETO DE IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO MUSICAL – UFC/2005	265
4. DOCUMENTO STREIBL	298

*São mágicas as ruas de nossa cidade
Quando a noite desce viram lençóis,
Quando a noite sobe são camas de faquir.
São misteriosos os artistas das ruas
Hora são crianças vestidas de feras,
Hora são as feras vestidas de crianças.
Porém, o mais estranho é que ainda não entendi
Que espetáculo é este”.*
(Diogo Fontenele)

PROTOFONIA CONFUSA E ABSURDA

“eu prefiro ser essa metamorfose ambulante” - (Raul Seixas)

Um estudo que intente compreender o processo de formação de artistas em Fortaleza, no histórico momento em que a Universidade Federal do Ceará realiza o antigo sonho de ter uma graduação em educação musical, se não é algo pertinente, pode conter, pelo menos, a impertinência audaciosa que fez e faz da “zoada”, escola de ruidosa aprendizagem.

Uma história de vida que se costura musicalmente pelas ruas, vilas, vielas e becos; que salta passeios e praças invadindo catedrais de conservação e muita “conversa fiada” pode colorir os diversos fios de uma única meada engodada: meandros artísticos vivos, vívidos e vividos em espaços labirínticos nos quais Ariadne e Euterpe brincam de cama-de-gato¹ com as cordas de Orfeu e, com estas, fazem intrincados desenhos: cordas que soam nos dedos vivos de uma, **duas**, três e muitas **vidas**².

Debaixo das barbas de Orfeu, as cordas de sua lira foram usadas como cordões para manipulação de títeres que, num dado momento, em 1985, romperam-se em ópera: oito e cinco, doze; nove fora, três: Paulo Abel do Nascimento, Izaíra Silvino Moraes e Descartes Gadelha: personagens que urdiram a trama lírica na qual nasceria “Moacir de Alencar”, Moacir das Sete Mortes – a cama era para um gato de sete vidas.

Muitas vidas, mais de sete, se entrelaçaram no novelo da ópera: uma novela sem fim no poço sem fundo das artes sonoras que nascem na orfandade,

¹ Antigo jogo com barbantes que se prendiam nas mãos e nos dedos dos jogadores, com os quais estes elaboravam tramas, desenhos, que deveriam passar sem se desfazer para as mãos dos outros jogadores para que estes elaborassem novos trançados. Ou, como explica Aurélio Buarque de Holanda: “Brinquedo que consiste em entrelaçar, nos dedos de ambas as mãos, um barbante com as pontas atadas, e que é, então, retirado com os dedos das mãos por outro participante, dando forma diferente ao entrelaçamento anterior, e assim sucessivamente”.

² Alusão discreta à novela Duas Vidas (Rede Globo) cuja abertura era a exibição de um jogo de cama-de-gato.

rejeitadas por seus legítimos pais e mães que nelas não reconhecem seu óbvio e indelével DNA. A criatura sonoro-social negada por seus criadores históricos entregou-se à adoção pública no orfanato Universidade Federal do Ceará, aos cuidados extensionistas.

Cuidou-se do que podia ser cuidado, sem mimos excessivos, cuidou-se. Criou-se um núcleo operístico que navegava contra as calmarias semeando ventos e colhendo atos, cenas e omissões: muitos coralistas e alguns solistas brotavam viçosos no seco terreno da tradição, que por não saber (re)inventar-se, gerou mutações rádio-ativas.

Os mutantes encordoados na lira orfeônica tinham e têm um código genético comum, porém “mutado” e mutável sob o sol vaiado na Praça do Ferreira. O que há de comum no crescimento desordenado das células sonoras e que gera uma neoplasia musical é um problema: um objetivo objeto de estudo. É o neoplasma necessariamente maligno? Flor, fruto e tumor guardam semelhanças. O problema é, pois, identificar, reconhecer, alimentar e plantar diferenças sonoras que não se excluem: a questão é a educação. Educação da flor, do fruto e do tumor para que estes não destruam seus semelhantes.

Pontos e contrapontos são comuns nos meandros vividos em vidas que se propuseram a operar, sem assepsia nem anestesia, uma ópera em Fortaleza: “A Vida Desinfeliz de um cabra da peste”. Vida Desinfeliz de Paulo Abel do Nascimento, que se refugiou em Florença, na Vila da Família Gutti, fazendo seu renascimento barroco musical. Vida Desinfeliz de Izaíra Silvino Moraes, que, educada ao bandolim por Dona Amélia Cavalcante, em Baturité, educou camponeses músicos no Sítio Belmonte no Cariri, rezando a missa musical do padre Ágio Moreira. Vida Desinfeliz de Descartes Gadelha, que ouvia o canto do

carvão que roubava do fogão de sua mãe quando este, nos muros alencarinos, era o mais fino *crayon* para desenhos voluptuosos. Vida Desinfeliz a minha, um novelo parcialmente desfiado nas fileiras e abismos deste *canyon*: uma tesuda tese.

Teso na concupiscência de pesquisador-narrador, buscarei despachar nas encruzilhadas do Benfica, com seus bares e faculdades, tantos *ebós* quantos forem necessários para que se possa compreender a que santos foram entregues as tarefas de nossas sonoridades despachadas e desovadas nas calçadas conservadoras da estreita Avenida da Universidade. Os pontos serão cantados, as pontas serão juntadas.

Aparar arestas não compete a mim, “Teseu da la Mancha”. No labirinto operístico sou *wireless* (sem fio de Ariadne) e em meu próprio percurso, traçado em encontros e desencontros, faço ouvidos moucos a várias proposições: “vem por aqui, dizem-me alguns com olhos doces.”³

Fiz minhas escolhas e destas fiz minha escola, mas que contexto foi este que me permitiu escolher uma escola de calçadas e esquinas? Tinha eu escolha? “Não, não vou por aí! Só vou por onde levam meus próprios passos.”⁴

Qual o currículo que segui atravessando a rua enquanto o sinal estava vermelho para os pedestres - pederastas e putas descalças em chão ardente sob céu ardido em chuva?

A liberdade de escolher o caminho, Rua Floriano Peixoto ou Rua Major Facundo até a Praça do Carmo é algo factível, mas é preciso subir as escadas

³ RÉGIO, José. [On line](#)

⁴ Idem.

da Praça do Carmo para poder ver o que há dentro da Igreja e escolher entre adentrar ou seguir para outro templo.

A liberdade cunha o percurso que define o currículo que estabelece as prioridades de uma formação humano-musical coletiva. O traçado de tabuleiro de xadrez de Fortaleza liberta cavalos e peões, Quixotes e Sanchos em busca dos moinhos.

No tabuleiro traçado, as peças estão postas e as regras são implícitas e inflexíveis. Os moinhos estão a leste, os peões a oeste. No centro *boys e girls* sem bússolas ou astrolábios podem, sem perceber, topar e libertarem-se: *libertas quae sera tamen*.

Não tardará mudar os rumos e os rumores da Educação Musical: a virgem ainda traz mel nos lábios. Mas para qual ponta da rosa dos ventos apontarei o dedo em riste, a língua ferina e o coração aberto? “Por que me repetis: ‘vem por aqui!’?”⁵

O orfanato universitário cresceu e abrigou a música apontando para José de Alencar e sua casa em Messejana⁶. Fez-se uma ponte, um puxadinho, e ali pode haver espaço para os artistas sem espaço que vivem no não-lugar Fortaleza; a loira desposada do sol aproximou-se por demais de seu companheiro, suas asas não derreteram, mas a radioatividade a fez mutante constante.

⁵ Régio, Op. Cit.

⁶O Curso de Licenciatura em Educação Musical da UFC, ligado pedagógica e administrativamente a Faculdade de Educação, funciona no Sítio Alagadiço Novo, em Messejana, ampla área onde está situada a histórica Casa do escritor José de Alencar. A alocação da nova graduação no espaço que é administrado pelo Instituto de Cultura e Arte da UFC (ICA) foi, inicialmente, uma sugestão da direção do ICA, pois a falta de um espaço físico adequado era o último problema que retardava a implantação do curso: a primeira graduação da área artística na UFC. É preciso salientar que metade do corpo docente ainda está ligada ao ICA, que manteve um curso de extensão em música, com dois anos de duração, até o final de 2005. A soma dos esforços da Faculdade de Educação, local onde se discutia a viabilidade de um curso de Educação Musical desde muito tempo, com a vocação do ICA para a aglutinação dos esforços artísticos da UFC, permitiu a criação do Curso de Licenciatura em Educação Musical a partir da experiência extensionista (Curso de Extensão em Música) realizada durante dez anos.

Mudam-se e emudecem as ruas pichadas: o spray substituiu o carvão! A ópera substituíra, em definitivo, o silêncio?

A areia do som escorre hoje entre os dedos de todos os mutantes. É uma areia quente que queima a alguns, banhada nas águas de um mar no qual é preciso afogar-se para aprender-se e respirar-se. Se eu fosse eu que rua escolheria para chegar à praia e, como Alfonsina Storni⁷, afogar-me? *Un sendero solo de penas y silencio llego hasta el agua profunda* (SOSA, 1993).

Sabe Deus as angústias que me acompanham diante de tantos problemas e objetivos objetos que me sondam em minha tesuda solidão de doutorando. O problema é entender mais um pouco todos esses meandros solitários e coletivos que moldam uma vida musical “à beira mar entre luzes que se escondem eu me perco...” (EDNARDO, 1973).

O caminho solitário de penas, som e silêncio objetiva chegar à água profunda, transpondo a eventual espuma do espetáculo efêmero de desgovernadas óperas “governosas”, “modernosas”, que deixam um “rastros parisiânico”: perfume barato comprado dos camelôs líricos que se empoleiram na torrinha⁸ da Ópera de Paris e que de lá, de onde viram menos de um terço do palco, trazem, deslumbrados, as marcas para as cenas de Moacir das Sete Mortes: uma ópera popular nordestina.

No ensolarado tabuleiro não há vencedores nem vencidos. Cada morte individual de Moacir é o renascimento coletivo de um projeto amplo de Educação e Formação humano-estético-musical, original, que nasce da relação antagônica entre velho e novo, pobre e rico, tradição e revolução, da qual somos todos sobreviventes mutáveis e multados por atravessar o vermelho sinal: que espetáculo é este?

⁷ Poetisa argentina que terminou sua vida suicidando-se na Praia da Pérola em Mar del Plata.

⁸ Expressão que se refere aos assentos localizados no topo do Theatro José de Alencar para os quais se vendem os ingressos mais baratos.

São mágicas as frases categóricas deste emaranhado de idéias e teorias que compulsivamente buscam encantar o leitor através de feitiços lunares. Na lua crescente desta tese, está o desejo de explicitar um sentido de tradição que aqui é entendido como sendo a produção dos “caraminguás sonoros” que são moedas fúteis e voláteis nas trocas conservacionais do cotidiano dito erudito musical de Fortaleza.

A luneta que me permite ver a aparição de São Jorge Ogum Guerreiro em seu cavalo branco à medida que a lua incha e enche: “in-enche”, é me entregue por Hobsbawn e Ranger (2002) que desvelam alguns processos de invenção de tradições. Por ser uma luneta antiga, pesada, a fortaleza de Bourdieu (1996) se faz necessária. Seu Pierre nos adverte: cuidado, este bicho morde e engole! Decifre a herança antes que ela também te devore. Passam os dias de lua a crescer, desfilam as tradições: os eruditos passarão, eu passarinho.

“A lua girou, girou...traçou no céu um compasso” (NASCIMENTO,1976). Linda, grande e gorda, surgindo amarela das águas do Rio Cocó, a lua me presenteia com a permissão propícia para praticar, conjurar, mais um encantamento. Junto pó de asa de morcego, pétalas de boa noite branquinha e algumas folhas secas da mangueira centenária do terreiro de minha avó para buscar ver na lua as crateras da modernidade e as encontro pós.

Sentados no mar da tranqüilidade, acenam-me Santos (2003-2004), Maffesoli (2003-2004), Giddens (2002), Hall (2005) e alguns outros. Em seus semblantes reluz a mensagem: vá com calma e não perca a sua identidade!

O feitiço da identidade (cultural na pós modernidade) precisava ser o mais musical, pois musical é a tarefa de formação que tentarei enlugar em todas as páginas que virão. Enquanto a lua minguava, com todo fervor, cantei: “lua, luar me dá pão com farinha pra eu dar ao meu gatinho que tá preso na cozinha”.

Surge o *pacato* gato guerreiro que de dia tá aí dizendo que identidade cultural é algo do qual se deve duvidar. Por sorte, fado ou enfado, o feitiço da lua minguante é noturno e se faz na noite do sertão de onde surge Oliveira (2004) cantando: “não há oh gente, oh não luar como este do sertão” (GONZAGA, 1981). Descubro, então, que a identidade é volátil como a lua, negociada em marés que vão e vêm nos vãos, vagos vagões da pós-modernidade bem e Boaventurada dos Santos, e o vento, percebendo que sonho com a identidade-música, R.G. sonoro, que reflete o sol mixolídio com sua sétima abaixada, sopra: “Acorda, vem ver a lua!” (CALAZANS, 1999).

Saio para o descampado da praia onde desagua o rio de uma formação: humana educação de músicos que se realizou a nado nas águas da realização prática de espetáculos coletivos. Humano, praticante do som e do sonho em Fortaleza, formei-me humano e inventei-me musical. E aqui mesmo, em Fortaleza, Sylvio Gadelha Costa, meu colega de praia (Faculdade de Educação) adverte: “o possível, você não o tem antes de o haver criado” (COSTA, 2004, p. 223).

Diante desta novidade lunar, com o feitiço quase virando contra o enfeitado aprendiz de feiticeiro de lua, criando o possível e o imprevisível canto, com Lobo (1966) que roda na ola da radiola, a canção da lua nova: “É lua nova é noite derradeira, vou passar a vida inteira esperando por você” (LOBO, 1966).

E assim, buarquianamente, as categorias foram virando peixes tradicionais, conchas modernas, seixos pós-modernos e viraram identitária areia, prateada areia da humana formação, “com lua cheia à beira mar” (HOLLANDA, 1980).

ATO 1 - ABREM-SE AS CORTINAS

“Se oriente rapaz... pela simples razão de que tudo merece consideração” - (Gilberto Gil)

Tomamos o metrô na *Gare du Nord*, os cinco: Thatiane Paiva, Erwin Schrader, Alexandre Santos, Aurélio Simões⁹ e eu. Já ali as botas que Aurélio me emprestara começaram a me incomodar. Falantes, como parecem ser todos os grupos de brasileiros no exterior, dirigimo-nos à Ópera.

Naquela tarde a escolha do que cada um vestiria foi custosa, uma vez que ninguém do grupo havia levado roupas mais formais, e eu, por minha vez, havia perdido meu casaco preto mais *chic*, num ônibus, alguns dias antes, em *Nußbaum*, na Alemanha. O Jeito foi ir “casual-chique” e sem casaco, afinal a temperatura melhorara.

Do arsenal figurinístico de Aurélio, eu, no meu “casual-chique”, havia sacado as botas marrons que combinavam com minha calça bege e que não combinavam com o tamanho dos meus pés. Meus calcanhares doíam enquanto submergíamos no subsolo de Paris em busca do trem que nos levaria ao ponto máximo daquela parte da viagem: *Place de l’Opéra*

Toda aquela agitação cultural: ir assistir Mozart na Ópera de Paris, começara meio que casualmente com aquela velha frase: “já que aqui estamos...” fomos! O acaso, no entanto, é algo sempre ilusório nas tramas do destino. Depois de quase um mês de idas e vindas longe de casa, eu não percebi, de imediato, que assistir “A Clemência de Tito” na casa de ópera mais tradicional do ocidente significaria muito para uma tese que, um dia, eu haveria de defender.

⁹ Após *tournée* de 25 dias com o Coral da UFC por algumas cidades da Alemanha em maio de 2005, decidi acompanhar o colega, também regente do coral, Erwin e sua noiva Thati, juntamente com os amigos Alexandre e Aurélio, para uma semana de “descanso” em Paris.

Defender uma tese de doutorado em letras consiste em apresentar-se cerimoniosamente diante de cinco ou seis mandarins aboletados num estrado, depositar numa pequena mesa à qual nos sentamos dois, três ou até quatro espessos volumes, resumir-lhes brevemente o conteúdo, debaixo de ansiedade, temendo a pergunta que desorientará, manipulando febrilmente na cabeça eventuais respostas que desejaríamos elegantes e sagazes, para em seguida ouvir sucessivamente cada um dos juizes, os quais, saboreando nesse dia sua vingança sobre a juventude transviada, empenham-se em brilhar diante do público à custa do candidato, buscando as falhas de um texto que geralmente leram, temos de reconhecer, atentamente, e que, quando não as encontram, direcionam suas críticas para a “forma” ou as lacunas da bibliografia, e finalmente, ao cabo de uma tarde interminável, numa verdadeira nuvem de cansaço, ouvir-se proclamado doutor e convidar os colegas a beber. Trata-se de um rito de iniciação dos mais cruéis, ao fim do qual o “aprendiz”, tendo apresentado sua “obra-prima”, é recebido entre os “mestres”. Socorro-me deliberadamente do vocabulário das corporações medievais porque seu uso, mais que em qualquer outro, conservou-se nesse meio eminentemente conservador e rotineiro que é a universidade (DUBY, 1993, p. 63).

A expectativa inconsciente do doutorado, sombra sempre presente, as botas apertadas, tudo se juntava ao desconforto do assento no local de 10 euros no topo do teatro, do qual se via menos do que metade do palco. E, Mesmo não sendo aquele um lugar razoável, estava este lotado. Nenhuma cadeira restava vazia na torrinha dez minutos antes do início da récita. Diante daquilo tudo, nos dez minutos que antecederam o início da ópera, resolvi relaxar e ouvir um som de chuva que desde mais de trinta anos antes, talvez trinta e seis, inunda meu inconsciente.

EU E A BRISA

“Oh, brisa fica, pois, talvez, quem sabe, o inesperado faça uma surpresa” - (Johnny Alf)

Quando eu contava mais ou menos oito primaveras, oito cajus, desses que floram em setembro com suas específicas chuvas, minha família mudou-se da cozinha da casa de Dona *René* para uma outra casa de vila no mesmo bairro em outra vila: quatro cômodos, banheiro no quintal na altura do número 340 da Rua Dom Jerônimo, no Otávio Bonfim.

Havíamos aportado na cozinha de Dona *René* em uma noite de muita chuva, águas de março talvez, noite na qual o teto da casa onde morávamos, meu primeiro teto, ameaçou ruir. Lembro-me vagamente do céu cinzento e de estar enrolado em um lençol branco durante a travessia naquela primeira noite de chuva que se tornou indelével e úmida lembrança em mim.

A mudança para a casa da Rua Dom Jerônimo acabou representando a retomada da privacidade de nossa família. Éramos, ainda, apenas o pai Antônio, a mãe Raimunda e eu, mas Nívea não tardaria a chegar, dando a forma final ao nosso núcleo familiar: três de câncer e uma virginiana mãe-terra.

A virginiana, Dona Raimunda, nasceu no dia 30 de agosto de 1938 em Paracuru, apesar de em sua certidão de nascimento constar uma data no mês de maio, dia 10, como sendo o dia de seu natalício. Recordando-se de sua infância numa redação escolar, Dona Raimunda, que depois dos sessenta anos voltou a estudar, relatou:

“Nasci no ano de 38, morei com meus pais até os 14 anos, durante estes anos quando comecei a entender as coisas, fui trabalhar na roça com meu pai e meus irmãos que éramos cinco e todos ajudavam, nossa situação não era boa. Morávamos em Paracuru no

lugar chamado Muriti. Meu pai não tinha terreno próprio e trabalhava nas terras dos outros. Plantava num ano para colher no outro. Tudo foi difícil para nós, mas quando eu e meus irmãos crescemos as coisas melhoraram. Eu vim para Fortaleza com 15 anos para trabalhar. O trabalho que encontrei foi em casa de família para ser babá. Só ia em casa uma vez por ano. Gostei muito de Fortaleza que até hoje vivo aqui. Durante este tempo arranjei um companheiro e com ele tive dois filhos que são maravilhosos para mim. Meu pai e minha mãe já faleceram.”¹⁰

Pelo menos uma vez por ano mamãe visitava Vovô João e Vô Cândida. Vô João era um tipo alto, branco. Vovó “Cândia” (como ele a chamava) era baixinha, índia. Nas viagens de mamãe eu ia junto, sempre em julho na época do meu aniversário. No ônibus ficava cantando, com a cara na janela, ouvindo o som de minha voz contra o vento, pensando que ninguém estava a me ouvir. No dia em que alguém comentou sobre o fato de eu ir cantando na viagem, parei de cantar.

A casa de Vô Cândida, ou, como pronunciavam meus primos, “ró” Cândia, era quase toda de taipa. Havia uma sala dando para o Sul que me parecia ser de um outro tipo de estrutura, tijolos talvez. Às vezes me punham para dormir nessa sala e lá ficava impressionado com a imagem de Santa Luzia, alumiada pela lamparina, num quadro de fundo verde a ofertar um par de olhos em uma bandeja.

Noutras ocasiões dormia num corredor em frente ao quarto que ficava ao lado da sala e no qual havia muitos apetrechos para os animais que não eram muitos: um cavalo e um jumento. Dormia sentindo o cheiro do couro da sela do cavalo e olhando para a cangalha do jumento onde normalmente eu viajava entre dois cassuás¹¹. Nesses cestos carregava-se mandioca para as farinhadas e quando voltávamos para Fortaleza, além de nossa bagagem, eles carregavam farinha, goma, algum feijão e milho até a rodagem na qual passava o veículo que flutuava poeira acima voltando para Fortaleza.

¹⁰ . Redação escrita em 2001, quando dona Raimunda Roberto de Azevedo estava cursando a quarta série do Ensino Fundamental na Escola de Ensino Fundamental Joaquim Nogueira, hoje EEFM Frei Lauro Schwart.

¹¹ Grande cesto rústico usado para transporte de cargas em animais.

Minhas primeiras viagens até Paracuru aconteceram antes da descoberta de petróleo naquelas praias. A estrada depois de Croatá era de terra batida, caminho no qual o ônibus parecia flutuar sobre um tapete poeirento. Do ponto onde descíamos até as Frecheiras¹² (ou Flecheiras), o caminho era de terra frouxa. Somente após os jorros do ouro negro é que asfaltaram essas sendas.

A cozinha da casa de minha Vó era onde eu passava mais tempo. Na verdade, a cozinha não era um cômodo da casa, mas uma extensão desta, toda de palha, teto e paredes (a não ser a parede pela qual ela se ligava à casa). A cozinha não tinha porta. Uma entrada larga dava para o Norte, para as mangueiras cuja sombra que distava uns cinqüenta metros, não permitia a passagem da luz solar para a areia que se cobria de um tapete de folhas amarelas, secas e sonoras. Havia um fogão à lenha na cozinha de vovó, construído com uma espécie de barro branco sobre um trançado de paus: galhos e caules de árvores magras.

Muitas vezes, no fim da tarde, vi minha Dona Cândida chegar com o feixe de gravetos na cabeça e colocá-lo sob o fogão, eram, aqueles gravetos, o combustível para cozimento do feijão que se retirava da panela com azulado caldo¹³, numa concha feita de uma quenga de coco seco. Perto do fogão, numa grande janela que dava para o oeste, havia o jirau onde se lavavam as panelas. No lado leste da cozinha, rente à parede de palha, ficava uma rede de cordas que funcionava como sofá para as visitas.

Não havia mesa na cozinha de Vó Cândida. O que mais se assemelhava a uma mesa era um parte do fogão à lenha. Todos comiam em surrões colocados no chão de areia da cozinha ou no terreiro. Não usavam talheres. Comiam com a mão. Nunca aprendi a comer com a mão porque minha mãe colocava os bocados

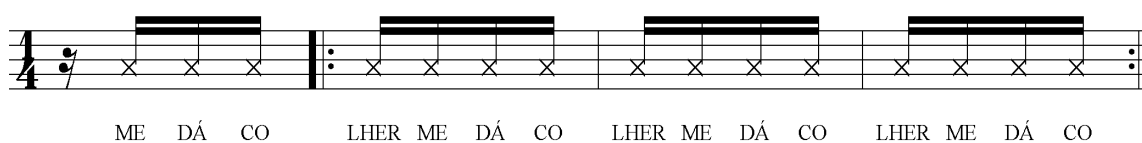
¹² Localidade, distrito, na qual se localizava as terras de Muriti onde viviam meus avós.

¹³ O tom azulado era o resultado da ausência de temperos no preparo do feijão maduro.

na minha boca ou me dava uma das raras colheres metálicas de Vó Cândida. Cotidianamente se comia peixe, carne só aos domingos. O gosto do peixe da casa de minha avó era quase o único gosto de peixe que eu aceitava. Em Fortaleza eu resistia bravamente ao pescado, mas adorava as ovas de Curimatã: quem nasce para caviar aprende cedo!

Em Paracuru era o único a comer de colher. Colher me evoca uma das primeiras tragédias das quais me lembro: a morte de um primo que, muito jovem, havia vindo trabalhar na capital. Na última vez em que o vi, estava em cima da carroceria de um caminhão percorrendo, com mamãe, a “légua tirana” que separava a rodagem da casa de meus avós. Ele subiu e disse que iria logo trabalhar “na cidade” e mamãe pediu que ele nos visitasse quando viesse. Algum tempo depois soubemos que ele havia morrido, soterrado por uma barreira de areia.

Domingos, o primo soterrado, volta sempre à minha memória porque se contava que ele e/ou José, seu irmão, imitava o som da máquina de costura de minha avó cantando “me dá_a colher, me dá_a colher, me dá_a colher, me dá_a colher. *Ad libitum* ele(s) cantava(m) esse tema usando um compasso unário, todo feito de semicolcheias. No primeiro compasso, usava(m) uma pausa de semicolcheia e colocava(m) as primeiras sílabas: “me”, “dá_a”, “co”. No segundo, entrava o “lher”, respeitando a prosódia: tempo forte coincidindo com a acentuação tônica e reiniciava-se a frase:



Domingos e José eram filhos da irmã mais velha de mamãe, tia Maria, que faleceu cedo e não cheguei a conhecer. José também morreu tragicamente,

trabalhando. Foi eletrocutado em São Paulo para onde migrara. Dele não tenho lembrança e mesmo a história de sua morte é muito difusa em minha memória.

Talvez por ser novidade, por não estar lá sempre, só nas férias, eu era muito mimado em Paracuru. Minhas tias cuidavam bem de mim. Tia Terezinha vendo que eu não tinha brinquedos me fez uma viola usando sobras de náilon das redes de pesca de seu marido, Tio Pedro. Esticou algumas dessas “sobras marinhas” sobre um pedaço de madeira e me deu um instrumento de quatro ou cinco cordas com o qual fiz as minhas primeiras aparições como músico para a seleta platéia de mangueiras, cajueiros e, principalmente, pés de dinheiro¹⁴. Sempre, muito tímido, tocava escondido.

Além da Tia Terezinha havia a Tia Osmarina e seus filhos, todos batizados com nomes iniciados pela letra “I”: Irene, Iran e Ivan. Junto com eles passava boa parte do tempo - tentava subir em árvores, eles tentavam sem sucesso me ensinar, nadávamos, jogávamos limões no córrego Muriti e mergulhávamos para pegá-los de volta. Gostava também de brincar com os bichos, principalmente de jogar os frangos em cima da casa de Vó Cândida para ver se eles voariam ao descer. Lembro que batiam as asas, mas não chegavam a voar, como no filme “a fuga das galinhas”¹⁵.

Em Fortaleza a vida era diferente, vida de cidade. Após dois anos estudando com Dona Darcy, uma senhora que, sem cobrar nada, lecionava numa sala nos fundos do Clube General Sampaio¹⁶, fui matriculado numa instituição particular que oferecia vagas a preços mais baratos no período da tarde. Na verdade era o “Externato São Francisco de Assis”, que funcionava nas dependências do Colégio Nossa Senhora de Lourdes. Dona Darcy, que ensinava

¹⁴ Grande arbusto com folhas arredondadas e manchadas de verde.

¹⁵ Chicken Run, DreamWorks, 2000.

¹⁶ Clube de militares que cuja entrada principal ficava na Avenida da Universidade tendo um portão dos fundos na Rua Marechal Deodoro, antiga Rua da Cachorra Magra.

duas turmas ao mesmo tempo, havia me preparado para entrar no segundo ano de qualquer escola, mas como era muito novo ao entrar no Externato, fui forçado a repetir o primeiro ano na sala de Dona Neide para, no ano seguinte, 1974, estudar com Dona Rosalba.

Na primeira reunião de pais e mestres do Externato, causei involuntariamente um sério constrangimento para a minha mãe. Meu boletim escolar era repleto de círculos que ela interpretou como sendo zeros. Ficou tentando esconder minhas notas dos olhos curiosos das outras mães por quase toda a reunião até descobrir que os círculos eram abreviações do conceito máximo: ótimo! Saiu de lá toda orgulhosa de mim e rindo de si mesma.

Quando comecei a estudar no Externato São Francisco de Assis, deu-se a mudança da cozinha de Dona René para a casa na Rua Dom Jerônimo. Como na casa de Dona René não havia água pia ou chuveiro, encantei-me com a possibilidade de escovar os dentes num tanque de lavar roupas, com água puxada do poço por bomba manual e trazida em baldes até os fundos da casa. Todas as manhãs lá estava eu, no tanque, com meu copo de alumino e minha escova de dentes *Tek*¹⁷.

Meus contatos com esse novo ambiente residencial sempre se deram na direção do mar, em direção à escola, passando pela Avenida Bezerra de Menezes. Nos primeiros meses sob o novo teto, só conheci da minha rua o trecho entre a Avenida Bezerra de Menezes e o 340 onde morava, mas intuía que além da minha casa algo havia a me esperar, alguém havia de me esperar: estávamos então por volta de 1974, Elis Regina cantava “dois pra lá, dois pra cá” (REGINA, 1974).¹⁸

¹⁷ Tek: Marca de escova de dentes que nos anos 60-70 monopolizava o mercado nas versões suave, média e dura.

¹⁸ (Anexo Sonoro 1)

Provavelmente ouvi Elis pela primeira vez ao buscar os discos de Taiguara nos primeiros domingos solitários que passei na casa de meus irmãos mais velhos. Papai, Seu Matos, se separara de Dona Edith, mas visitava a primeira família todos os domingos e me levava com ele numa caminhada longa pela Rua Domingos Olímpio até o 712 da Rua Solon Pinheiro. Minha irmã Vera, tinha, dentre outras coisas, um fusca e uma eletrola¹⁹. Ela saía com meus irmãos mais velhos (Boy, Ângela e Dico)²⁰ para a praia e eu ficava ali, fugindo do vira lata-preto, o Pluto, ou brigando com minha inimiga de infância, Cláudia²¹. Cláudia era um ano mais velha que eu e havia sido adotada por Dona Edith.

Depois do almoço, na Solon Pinheiro, ia eu sorrateiramente ouvir os discos de Vera. Passava o dedo na agulha da eletrola para tirar a poeira e ouvia tudo o que estivesse por perto. Lembro dos selos dos discos, principalmente do selo vermelho (Polydor) de um disco de Tim Maia, o selo branco (Odeon) com uma espécie de cruz verde ao centro dos discos de Taiguara. Havia uma música que eu adorava especialmente: O Long Play de selo branco e rosa (Beverly) trazia Harry Nilson cantando melancolicamente “*everybody's talkin*” (NILSON, 2002).²²

Nos fins de tarde do ano 74, depois da escola, eu voltava pra casa e costumava dividir meu tempo entre as tarefas trazidas do grupo, a tele-novela na casa de alguma tele-vizinha²³ e a calçada. Eu adorava a televisão e a calçada. Na televisão eu tinha os companheiros imaginários; na calçada, os amigos e inimigos reais.

Numa noite intrépida, insuspeita, quando os amigos demoraram a aparecer, a brisa me convidou a explorar o que havia para além do número 340

¹⁹ Toca discos (para discos de vinil), portátil. Também conhecido como radiola.

²⁰ Boy: Francisco de Queiroz Matos; Ângela: Ângela Maria de Queiroz Matos; Dico: Raimundo Nonato de Queiroz Matos.

²¹ Francisca Cláudia Pereira.

²² Tema do Filme “Midnight Cowboy”... (Anexo Sonoro 2)

²³ Denominação comum para as vizinhas ou vizinhos que possuíam aparelhos de televisão que nos anos 70 eram ainda muito caros.

na rua daquela mesma calçada. Saí e fui! Andando e observando: pessoas nas portas, portas abertas e, ao longe, descendo mais a rua, uma luminosidade sedutora.

Fui em busca daquela luz que, aos poucos, foi se desintegrando em luzes menores, agitadamente móveis e sonoras: eu havia alcançado a Avenida 13 de Maio com seus carros nervosos. Ali, naquele ponto, seduzido pela brisa e pelas luzes, resolvi atravessar a avenida e, talvez, desviando-me dos carros mudei, levemente e sem perceber, de direção.

Rua Caio Carlos, assim estava escrito no letreiro. Ao voltar-me em direção ao mar procurando o rumo de casa, percebi, com um frio na barriga, que a minha rua sumira. Eu via várias ruas a me convidar e as luzes foram revelando suas sombras inexoráveis. Muito me custou encontrar o fio que me conduziria de volta às paragens familiares e seguras do 340 da Dom Jerônimo. Às vezes penso que nunca consegui retornar e, mesmo que meu corpo tenha logrado dormir em casa naquela noite, algo de mim ficou - e esperava - na Rua Caio Carlos.

Foram necessários mais de 30 anos para descobrir um caminho que não me levaria de volta para casa, mas que me levando ao encontro de mim mesmo me faria entrar em três das não muitas casas da Rua Caio Carlos. A primeira casa na qual entrei foi a casa dos Nascimento(s): de Paulo Abel do Nascimento, seu Pai João do Nascimento e sua mãe também do Nascimento, como a minha, Raimunda. As outras entradas em casas da Caio Carlos foram conseqüências deste Nascimento.

Em 1974 Paulo Abel do Nascimento era ainda um adolescente que se preparava para o Curso de Turismo da Escola Técnica Federal. Em 2004, Paulo Abel do Nascimento era uma lenda da música ocidental, uma lembrança, um esquecimento, um livro no qual me inscrevi para contar a sua história. Foi esse

livro²⁴ o caminho que me aproximou mais de casa, a “casa operária” que era de Abel e minha, uma certa casa-música, casa-mata: castelo de alguns e trincheira de outros.

Depois de anos turbulentos na Dom Jerônimo, voltamos, pelos idos de 1983, para o antigo endereço da Rua Agapito dos Santos que enquanto, estávamos na Dom Jerônimo, virou Rua das Cambirimbos e que à época de nosso retorno já havia se tornado Rua Rúbia Sampaio: seu calçamento era o mesmo, os vizinhos também, ou quase. Não voltamos para a cozinha de Dona *René*. Dona *René* já não era mais a dona da cozinha. Instalamo-nos na penúltima casa daquela vila. - sempre vivi em vilas contidas na Vila de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção.

Ao voltarmos para a “metamórfica rua de muitos batismos”, já não podia estudar durante as tardes. A escola havia sido transferida para o sonolento período da manhã, pois desde 1981 eu me tornara um vespertino *office-boy* na Caixa Econômica Federal. Papai ganhara de um de seus irmãos de loja maçônica um aparelho de TV e em noites adolescentes ficava eu em casa a ver as novelas e a Sessão Coruja.

Seu Matos, papai, chegou ao nível mais alto nos graus filosóficos da maçonaria: grau 33. E, certamente, ele foi o meu primeiro educador musical. Sempre lembro dele cantando coisas como “Coruja” (DENI e DINO, 1966)²⁵, ou “Senhor da Floresta” (BETHÂNIA, 2004).²⁶: coisas musicais tão distantes e diferentes. Assim era Seu Matos, totalmente *fashion!* Aos 56 anos, em 1966, batizou este seu filho com o nome do Rei do Rock e o embalava com uma canção dos anos 30, sem deixar também de cantar sucessos do lê, lê, lê. Ainda

²⁴ MATOS, Elvis de Azevedo. **PAULO ABEL**. Coleção Terra Bárbara. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003

²⁵ Anexo Sonoro 3.

²⁶ Anexo Sonoro 4.

sobre essa educação musical, tive o privilegio de ouvir, com mais consciência, a partir dos nove anos de idade, a parada de sucessos de Seu Matos.

Em 1975 nasceu Nívea que inicialmente deveria chamar-se Elana ou Elane, seguindo a nossa nordestina tradição de termos a mesma letra inicial para os nomes de toda uma prole²⁷. Mas Nívea Maria acabou vencendo na disputa pelo nome, já que minha mãe admirava muito o trabalho da atriz que naquele tempo interpretava na Rede Globo de Televisão “A Moreninha”²⁸. Por ocasião do nascimento de Nívea que, por ser portadora da Síndrome de Down tem olhos orientais, papai parodiava a famosa canção “Sertaneja”²⁹, gravada por Orlando Silva, substituindo o substantivo título por “japonesa”. E eu ia me embalando nos embalos da “(ja)ponezinha”

*“Japonesa se eu pudesse,
Se papai do céu me desse um espaço pra voar,
Eu corria a natureza
Acabava com a tristeza só pra não te ver chorar
(...)Japonesa, por que choras quando eu canto?
Japonesa, se esse canto é todo teu!
Japonesa pra secar os teus olhinhos
Vais ouvir os passarinhos
Que cantam mais do que eu” (SILVA, 1995).*

Além das músicas de filmes que eu via na TV e do canto de Seu Matos, ocupava-me em dedilhar o trovador violão que minha mãe me havia dado. Com aquele violão de segunda mão, fui entrando na morada de Euterpe³⁰ e em casas outras: casa de musas, de famílias e de bebidas. Sim, também entrei em casas de bebidas!

²⁷ Aqui já citei os filhos e filhas de minha tia Osmarina com o tio Manoel, todos nominados com graças iniciadas pela letra I: Irene, Iran, Ivan, Ivone, Ivonilde... Alguns netos desses tios seguem a tradição: Ilkarine e Iury.

²⁸ Telenovela baseada no Romance de Joaquim Manuel de Macedo, protagonizada por Nívea Maria e Mário Cardoso.

²⁹ Composição de René Bittencourt (Anexo Sonoro 5)

³⁰ Sem querer supor um leitor ignorante, mesmo porque não ligar o nome à essa pessoa não é ignorância, sou compelido a notificar que Euterpe é a musa grega da música. Suas irmãs, todas filhas de Mnemósine (Memória), são: Clio, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Urânia e a grande líder Calíope ou Caliópeia. Às musas é atribuída a maternidade de Orfeu.

Apesar dos temores de papai que associavam álcool etílico e música com um “fervor boêmio”, eu transitava aos 15 anos pelos bares, mas pouco bebia, pois o que mais me interessava beber naqueles primeiros momentos dos “vermelhos anos 80” era o conteúdo emocional e emocionante das artes e seus artefatos. Como um garoto esperto e sonso eu bebia cerveja (*pilsen*) nos intervalos de prova na oitava série, único ano em que fui da “turma de trás”.

MALANDRAGEM

“Eu só peço a Deus um poço de malandragem, Pois sou criança e não conheço a verdade”- (Cazuza & Frejat)

A oitava série, em 1981, foi um momento totalmente atípico em minha vida escolar. Saí do Colégio Estadual Hermino Barroso e fui, com uma bolsa de estudos, para uma escola particular. A razão da troca foi o trabalho na Caixa Econômica, pois na escola do Estado eu tinha uma tarde de aula por semana e, trabalhando na Caixa, precisava ter as tardes livres.

Fui retirado do pacato ambiente de 30 alunos por sala e colocado na selva de sessenta alunos, numa sala desconfortável e sem o benefício da merenda escolar que me era garantido desde o terceiro ano (com Dona Rosclair) nas escolas municipais e no colégio estadual.

Acabei fugindo para o fundo da sala e lá encontrei companheiros e companheiras fiéis: Ricardo, Sigrid, Alfeu e Cláudia. Naquela escola também estudava outro músico, Gilberto, e nós sempre fazíamos as nossas festinhas violonísticas. Com Gilberto fui aprimorando os acordes que aprendera com Henrique.

Henrique era o típico boêmio violonista sem violão. Conhecemos-nos por obra da divina providência numa tarde de domingo em plena Rua Domingos Olímpio, perto do prédio onde funcionava o Sindicato dos Trabalhadores na Construção Civil. Naquele domingo eu havia ido à missa pela manhã e naquela época ainda havia música afinada na igreja católica, coisa rara hoje em dia. Fiquei tão elevado e enlevado com a música que ouvi na liturgia, que rezei pedindo a Deus que me ajudasse a aprender a tocar o violão que mamãe, Dona Raimunda, já me havia dado. Até aquele momento meus estudos musicais

baseavam-se em métodos de “aprenda violão fácil”, que fartamente eram vendidos em bancas de revistas ou na livraria das Edições de Ouro que, ficava na Rua Major Facundo. Sempre ia até lá para comprar os livros de Orígenes Lessa.

Tudo começou com “Memórias de um Cabo de Vassoura”. Curiosamente entrei naquela livraria e me deparei com livros pequenos (edições de bolso) que não custavam caro. As memórias de Napoleão, o cabo de vassoura que virou cavalo e seu cavaleiro, Marquinhos, trotaram velozes em minha imaginação. Na ânsia de cavalgar mais voltei àquela loja de brinquedos literários para comprar “Napoleão em Parada de Lucas”. A vocação para o trabalho com memórias já surgia nesse tempo, pois dos trabalhos de Orígenes Lessa também li “Memórias de um Fusca” e “Confissões de um Vira-Lata”.

No tempo de estudo rigoroso com Darcy, que fazia argüições orais todos os dias, o prédio do Sindicato dos Trabalhadores na Construção Civil era um local abandonado que servia de abrigo para os pobres sem teto de Fortaleza ou mesmo de banheiro público. Sua calçada era alta e nela brincava voltando do encontro diário, vespertino, com a mestra: p,a, u: pau; l, o: ló – Pau-lo! v, e: vê; r, i: ri; n, h,a: nhá – Ve-ri-nha! Depois do meu próprio nome, esses foram os primeiros que soletrei: Paulo e Verinha.

Quando conheci Henrique, corria o ano de 1980 e eu estava num momento difícil de meu aprendizado musical. Minha curiosidade, meu espírito de cientista me haviam posto um obstáculo aos estudos auto-didáticos do violão: estudando a tonalidade de ré maior e aprendendo seus principais acordes, não me contentei com a explicação superficial para a diferença entre os acordes representados pelas cifras A e A7. O A, eu entendia, era o acorde de lá maior,

mas a explicação para o acorde representado pela cifra A7³¹ restringia-se a sua digitação (posição dos dedos no braço do violão) e não esclarecia a função do número 7 na cifra. Pedi ajuda aos colegas que também tocavam e todos me diziam: “não sei. Só sei que é assim”. Como “porque é, não é resposta” literalmente empaquei nessa questão do A7 e parei de tentar tocar: eu queria entender.

Depois do almoço, naquele domingo em que conheceria Henrique, fui visitar Luis Carlos Pessoa, lá pras bandas da Domingos Olímpio e levei comigo, desnudo, meu trovador de tampo amarelo. Ao voltar para casa, por volta de quatro horas da tarde, fui abordado por um sujeito alto, louro, bonito, que, completamente embriagado, me pediu o violão e começou a tocar e a cantar. Certamente uma das canções que Henrique tocou foi “*vinte e poucos anos*” (FÁBIO JR., 1979):³²

*Você já sabe me conhece muito bem,
eu sou capaz de ir vou muito mais além
Do que você imagina*

*Eu não desisto assim tão fácil meu amor,
das coisas que eu quero fazer
e ainda não fiz
Na vida tudo tem seu preço seu valor
e eu só quero dessa vida é ser feliz*

*Eu não abro mão
Nem por você, nem por ninguém,
eu me desfaço dos meus planos
Quero saber bem mais que os meus vinte e poucos anos*

Ficou acertado a partir daquele primeiro encontro que Henrique me ensinaria a tocar e isso realmente acabou acontecendo. Passei a freqüentar a casa dele que, providencialmente, ficava na Avenida Bezerra de Menezes, entre

³¹ Lá maior com sétima, que na tonalidade em questão (ré maior), é o acorde da dominante acrescido do sétimo grau e, por essa razão, é portador de um trítono (dissonância) que se forma entre a sua terça, dó sustenido, e a sétima, sol.

³² Anexo Sonoro 6.

as ruas Justiniano de Serpa e Dom Jerônimo, justamente em frente à igreja de Nossa Senhora das Dores, templo no, qual naquele domingo histórico, eu havia prometido tocar na missa caso aprendesse a tocar violão: promessa é dívida.³³

Com os ensinamentos de Henrique, comecei a tocar na escola. Ainda estudava no Hermino Barroso, fazendo a sétima série. Minha professora de Educação Artística era Dona Maria Saraiva e foi ela a primeira das pessoas a me chamar de “maestro”. É, às vezes, professoras profetizam.

Eu realmente gostava de estudar no Hermino Barroso. Lá havia amigos muito legais com os quais ia pedir carona na Avenida Mister Hull para voltar para casa. Para economizar dinheiro para gibis e outras coisas essenciais, fãmos com a cara mais safada ou sofrida que tínhamos pedir aos motoristas que nos deixassem entrar pela frente, éramos grandes demais para ficar pulando a roleta. Havia um motorista da linha Antônio Bezerra Mucuripe que franqueava sempre a entrada pela frente a todos os estudantes que estivessem com suas camisas brancas (com bolso/distintivo da escola), calças azuis e Kichutes³⁴ nos pés, no ponto do ônibus.

Comecei a estudar no Hermino Barroso no ano de 1978, fazendo a quinta série. Vinha de outra escola do Estado: a Escola Presidente Roosevelt onde havia sido aluno de dona Rosclair, na terceira série, e de Dona Francisca, na quarta. No Presidente Roosevelt, convivi com dois alunos cegos que foram incluídos em minha sala de aula. Com curiosidade, via-os escrever em braile e sempre que olhava para o rosto sem olhos de Francisco, lembrava-me do quadro de Santa Luzia e dos olhos que ela trazia na bandeja. Anos mais tarde eu aprenderia a ler e escrever música em braile o que me proporcionou uma

³³ “Devo, não nego! Pago quando puder!”

³⁴ Tênis preto, genuinamente brasileiro, com travas nas solas imitando chuteiras. Tinham longos cadarços que amarrávamos em volta do próprio tênis ou em volta das canelas.

passagem rápida pelo Instituto dos Cegos de Fortaleza como regente de um coral.

As caronas na Mister Hull começaram logo na quinta e se prolongaram por toda sexta série. Era divertido voltar pra casa correndo para assistir ao “Sítio do Pica-pau Amarelo” (GIL, 1980)³⁵, mesmo tipo de diversão ansiosa dos tempos de Dona Darcy, quando corria com Cláudia – minha inimiga de infância - para a casa de Dona Edith no intuito de ver “Vila Sésamo”³⁶, na TV de minha irmã mais velha, Vera, a mesma que era dona da eletrola e do fusca. Numa tarde de “marmelada de banana, bananada de goiaba, goiabada de marmelo”³⁷ vi na Enelca³⁸ que tivemos tardiamente na casa da Rua Dom Jerônimo, uma jaca cair sobre a cabeça do Visconde de Sabugosa, matando-o. A morte do Visconde me causou um choro convulsivo.

No tempo da sétima série, porém, eu já não podia perder tempo pedindo carona. A Ansiedade do final da tarde já não era por causa de Ênio, Beto, Garibaldi, Gugu, Pedrinho, Emília, Visconde, Dona Benta, Tia “Nastácia”, Zé Carneiro, Tio Barnabé, ou Narizinho. Ao crepúsculo surgia a estrela do trabalho: hora do *rush*.

Antes de trabalhar como boy na Caixa Econômica eu ajudava meu meio-irmão Dico, filho de meu pai com sua primeira esposa, Dona Edith, em seu consultório de dentista. Ele, iniciando a prática como autônomo, não tinha dinheiro para pagar um assistente/secretário/atendente e aproveitou-se da vasta gama de talentos deste seu irmão mais novo que rapidamente aprendeu a

³⁵ Adaptação para televisão da obra de Monteiro Lobato.

³⁶ Programa educativo exibido pela Rede Globo de televisão no início dos anos 70.

³⁷ Anexo Sonoro 7. “Na TV, essa era a senha para o início da diversão. O mundo mágico de Monteiro Lobato e o seu Sítio do Pica-pau Amarelo era presença constante nas fantasias de milhares de crianças (e muitos adultos também!)” (SCOTTI, on line).

³⁸ TV preto e branco, valvulada de antiga marca que nos anos 70 já era antiguidade.

preparar, dentre outras coisas, a amálgama de prata – mesmo que às vezes exagerasse na quantidade de mercúrio.

Minha rotina no primeiro ano da década de 80 já era intensa. Pela manhã eu estudava um pouco, mas na maioria dos dias estava no centro da cidade como *office-boy* de meu irmão, comprando material para o consultório ou pagando contas. Durante a tarde eu estava na escola. Só por razões extremas eu faltava às aulas. De noite ia para o consultório e depois ia para a casa de Dona Edith onde estudava mais um pouco e dividia o quarto com o Dico: nós dois, asmáticos, e ele fumante.

Dico casou-se com uma funcionária da Caixa Econômica Federal, Ângela Maria Alexandre de Paiva (Queiroz e não Matos, como nome de casada) e esta acabou interferindo para que eu viesse a ser *office-boy* naquela instituição bancária. Tendo assumido o trabalho de *boy* do Núcleo de Engenharia, saí do Hermino Barroso: não mais caronas, não mais Dona Maria Saraiva, mas de Kichute, sempre!

Em 1981, na nova escola, iniciei o ciclo das fugas sorrateiras para o bar. Em casa, noturnas bebedeiras estéticas: varava as madrugadas vendo filmes antigos – “todo dia tem a hora da Sessão Coruja: só entende quem namora”(NEY MATOGROSSO,1983)³⁹ - e guardo as impressões fortes de *Funny Girl*⁴⁰ e *Il Girasoli*⁴¹. Se eu tivesse seguido a carreira do transformismo, uma boa opção para nome artístico seria *Barbra Loren*. Esse nome faria frente a uma outra opção: *Sarah Ella*.

³⁹ Frejat & Cazuza, *pro dia nascer feliz*

⁴⁰ Filme que lançou Barbra Streisand no cinema e deu-lhe, por sua atuação, o Oscar de melhor atriz em 1969. No Brasil recebeu o título de *Garota Genial*.

⁴¹ No Brasil esse filme de 1970, com Sofia Loren e Marcello Mastroianni, recebeu o título de *Os Girassóis da Rússia*. O tema de amor escrito por Henry Mancini para essa película é uma das músicas que mais me emociona (Anexo Sonoro 8).

No início dos anos oitenta, mas precisamente em oitenta e dois, logo após os acontecimentos traumáticos de 19 de janeiro, conheci Agatônio de Castro. Agá, um apaixonado por cinema, que promovia na presença e ausência de sua mãe, Dona Maria Augusta, reuniões etílicas onde se ouvia música na Sílvia, sua vitrola dois em um, e se conversava sobre cinema e geologia, pois, à época, Agatônio ainda não abandonara a graduação na UFC.

Das conversas sobre cinema, nasceu o hábito de nomearmos uns aos outros com apelidos que eram o resultado de hibridizações de nomes de famosas e glamourosas estrelas de Hollywood. Havia, dentre nós, Ava Garbo⁴², Ingrid Loren⁴³, Marlene Davis⁴⁴, mas eu segui sem apelido durante algum tempo. Agá era um inseparável companheiro nas incursões pelos bares do bairro do Benfica, onde se respirava política e se conspirava música.

Das casas de políticas bebidas etílicas e aprendizado musical, as mais marcantes foram o “Bar das Letras” - que depois de algum tempo transformou-se em “Jazz, Blue-Bar” - e o “Quina Azul”. Esses eram os pontos certos dos embalos noturnos de sexta e sábado. É possível dizer que tudo, toda a definição do meu percurso de “maestro”, tal como profetizara Dona Maria Saraiva, começou entre o “Quina Azul” e o “Bar das Letras”. O nome desse último era uma alusão à proximidade geográfica que o mesmo mantinha com o Bosque no qual funciona o Curso de Letras da UFC – Universidade Federal do Ceará.

O Bar das Letras era um local eclético que abrigava várias tendências e orientações. Sua proprietária, Edna, construía um palco no qual se ligava um *amplisom*⁴⁵ que potencializava o som de um violão e a voz de quem quisesse se

⁴² Ava Gardner + Greta Garbo

⁴³ Ingrid Bergman + Sophia Loren

⁴⁴ Marlene Dietrich + Bette Davis

⁴⁵ Caixa de som provida de amplificador com entrada para microfone e instrumento.

aventurar ao microfone. O espaço era aberto e as noites transcorriam com muitas performances no palco e nas mesas do bar.

O Quina Azul, que ficava na Avenida Carapinima, numa esquina, era um espaço mais rude. Dentro dele havia um balcão e na calçada as mesas eram postas e nestas, sem o glamour do palco que havia no bar das letras, muita gente tirava o seu som que era, em relação à MPB do bar das letras, MP do B.

No Bar das Letras conheci Clara. Clara era uma cantora incrível e uma violonista competente. Era daquelas mulheres fortes que assustam num primeiro contato, mas que depois, com o convívio, mostram-se extremamente doces. Acho que Clara era de peixes. Elis Regina também era de peixes.

Estrategicamente Clara e Sigrid moravam uma em frente à outra. Estrategicamente porque as duas iniciaram um namoro que acabou me aproximando de Clara; Sigrid já era minha amiga no colégio. Tendo vindo o namoro a público, Sigrid passou a ser severamente vigiada por seus pais e a partir deste momento entrei em cena como mentor intelectual de muitos encontros, algum desses ocorridos em minha casa.

O acesso à casa de Sigrid me era fácil, pois mesmo na selva dos sessenta alunos eu conseguia destacar-me como “estudante competente”, ademais de minhas notas dependia a minha permanência no emprego de *office-boy* na Caixa Econômica. Eu era especialmente bom principalmente em Inglês e, usando o álibi de ajudar a amiga que sempre estava em dificuldades com todas as matérias, eu agia como cúvido: “leva e traz”.

Clara freqüentava o Bar das Letras juntamente com muitos outros artistas. Lá sempre estavam Fernando Néri, Eurico Bivar, Ivonilo Praciano, Dioguinho Fontenele, Álcio Barroso, Marta Aurélia, um mundo de gente. Nesse período Ivonilo Praciano e Fernando Néri, juntamente com Paulinha Feitosa e Carlos

Magno, apresentavam o espetáculo “As Meninas”. O tema musical de abertura do espetáculo que intinerava pelo Benfica, indo do teatro móvel ao bosque da Faculdade de Letras era mais ou menos assim:

não sal ta mos a co li na
os lou rei ros es tão cor ta dos a
qui es tá u ma me ni na
pra co lhe los aos bra ça dos

Das pessoas que conheci no circuito etílico do Benfica duas foram definitivas: Aluísio Gurgel e Marta Aurélia. Marta foi quem me fez, pela primeira vez, escutar um coral: o Coral da UFC. Aluísio se dispôs a tocar para eu cantar e com ele fui largando o violão e concentrando-me no canto. Aluísio também mostrou-me um repertório ao qual eu não estava habituado. Com ele passei a ouvir Egberto Gismonti e muitos músicos de Jazz.

Depois que a agitação no Benfica arrefeceu a amizade com Aluísio e sua esposa Dodôra manteve-se firme. Continuamos nos encontrando na casa deles na rua J. da Penha e depois de um período ausente de Fortaleza por ter assumido, como juiz, algumas comarcas distantes, retomamos a parceria musical e fizemos duas memoráveis apresentações na sorveteria *Dicas*, de propriedade de Izaíra Silvino e Didi Moraes, seu esposo, e na Associação dos Docentes da UFC.

Deve ter sido nos ambientes do Benfica que comecei a ouvir Sarah Vaughan e Ella Fitzgerald. Fiquei tão encantado com as possibilidades vocais de

tais cantoras que um dia, na casa de Agatônio, após assistir um show dos transformistas do Grupo Metamorfose pensei: Sarah Ella! Eu queria ser cantor. Porém ser cantor exigia, no meu caso, muito estudo e prática, muita prática.

O Grupo Metamorfose era um grupo de artistas do transformismo que apresentavam shows de dublagem no Teatro José de Alencar, numa fase em que não se grafava *Theatro*, como nos dias de hoje. Nesses tempos o Zé de Alencar era mais aberto, menos sufocado pela parafernália burocrática oficial e podia ser palco para a diversidade de tendências e orientações. Os meninos encarnavam Gal Costa, Zezé Mota, Maria Bethânia, Ney Matogrosso e muito mais. O Metamorfose fez muito sucesso até que houve uma divisão interna que resultou no seu último espetáculo “*fresgayética*”.⁴⁶

No Teatro José de Alencar também pude assistir a vários shows do Projeto Pixinguinha. Costumava chegar cedo para pegar um bom lugar para os shows das seis e meia e nesses eventos inesquecíveis vi Nara Leão, Nana Caymmi, Boca Livre, Maria Alcina, Moreira da Silva, Marlui Miranda, Tetê Espíndola e muitos dos que eram à época os novos talentos locais que faziam a abertura dos shows.

Do lado de fora do teatro também rolava um som: o Projeto Luiz Assunção. Ali sempre estava o Quinteto Agreste cantando seus sucessos como “Vaca Estrela e Boi Fubá”.⁴⁷

Naquele tempo, vagando com pernas velozes e pensamento voraz, eu desbravava o centro da cidade de Fortaleza como “*boy da caixa*”. A farda de um azul desesperado denunciava a mim e meus colegas e nós éramos personagens

⁴⁶ Frescura gay com ética

⁴⁷ Música de patativa do Assaré, também gravado por Luiz Gonzaga e Fagner – Anexo Sonoro 9

típicos, cotidianos, numa época em que o centro ainda não estava moribundo, os centros de compras⁴⁸ eram poucos na malha urbana alencarina.

Nos primeiros anos de trabalho como boy, eu passava todas as noites, ao voltar para casa, em frente ao Teatro José de Alencar e ali me detinha em razão de algum som que estivesse rolando. Nos últimos anos, antes de entrar para o Coral da UFC, caminhava da Praça do Ferreira, onde ficava o núcleo bancário no qual trabalhava, até a Avenida Luciano Carneiro onde, num centro de treinamento de línguas⁴⁹ estudava inglês.

Depois da aula de inglês caminhava para casa. Essas longas caminhadas permitiam-me tempo para o exercício de ouvir música dentro da minha cabeça, esquecendo-me da distância e perigosamente atravessando as ruas sem ouvir os carros: eu preferia ouvir na minha rádio particular Elis Regina e Maria Bethânia: “*Viver essa longa avenida de gás néon*” (BETHÂNIA, 1972).⁵⁰

Bethânia entrara na minha vida em 1978 com seu disco “Álibi”: “*havia mais que um desejo, a força do beijo, por mais que vadia não sacia mais...*”(BETHÂNIA,1978). Luiz Carlos Pessoa, vendo meu interesse por Bethânia, me deu seu exemplar de vinil, arranhadíssimo, do LP “Rosa dos Ventos”: “*as sombras são assombrações, as vibrações, a sombra e som da amada, da visitante imaginada...*”(BETHÂNIA, 1971).⁵¹

Numa dessas noites, voltando para casa após a aula de inglês, algo que marcaria definitivamente a minha vida aconteceu. Na verdade o sinistro ocorrera logo pela manhã, mas não me foi permitido conhecer a triste verdade até a noite. Era 19 de janeiro de 1982.

⁴⁸ Por algum prurido ufanista evitei a expressão “shopping center”. O centro da cidade de Fortaleza acabou perdendo muito de seus clientes/transeuntes a partir do momento que os aglomerados de lojas (os shoppings centers) viraram uma epidemia.

⁴⁹ CETREL – Centro de Treinamento de Línguas. Núcleo de extensão do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Ceará extinto na década de oitenta.

⁵⁰ Anexo Sonoro 10

⁵¹ Anexo Sonoro 11

Quando me dirigia para casa, fazendo a minha última caminhada noturna, comecei a perceber que havia algo diferente naquela noite. As pessoas que normalmente ficavam nas ruas estavam todas em suas casas e muita gente se colocava diante da televisão vendo o noticiário. Uma leve curiosidade nasceu em mim e acelerei o passo para alcançar a casa de Luiz Carlos Pessoa, na Rua Domingos Olímpio. Aquela era a minha parada de quase todas as noites para ouvir música. Na casa de Luiz encontrei aquele amigo com um ar muito sombrio e sem que tivesse tempo de perguntar o que havia ocorrido ele, com uma expressão inenarrável revelou: “Elis disse adeus!”.

“Os sonhos mais lindos sonhei
De quimeras mil um castelo ergui
E no teu olhar, tonto de emoção,
Com sofreguidão mil venturas previ

O teu corpo é luz sedução
Poema divino cheio de esplendor.
Teu sorriso prende, inebria, entontece.
És fascinação, amor.”⁵²

Olhei a tela da TV e lá estava ela cantando, mas Elis era um silêncio encaixotado no palco do Teatro Bandeirantes; seu velório uma imensa fila de perplexidade. No amanhecer do dia seguinte, no entanto, viu-se pelos muros de São Paulo a pichação da verdade tatuada nos corações do Brasil: Elis Vive!

Das gravações em vinil que ouvi na noite do velório de Elis Regina, uma acabou retendo o gosto estranho daquele momento: *Mucuripe*⁵³. Os versos finais dessa canção até hoje me fazem ver o toca-discos Philips que eu comprara com meu salário de *boy*, o selo azul do vinil que também era Philips, a parede amarela da sala da minha casa onde uma sensação de perda muito intensa e difusa se

⁵² Fascinação (F. D. Marchetti – M. de Feraudy – versão: Armando Lousada).

⁵³Anexo Sonoro 12

projetava: “aquela estrela é dela: vida, vento, vela leva-me daqui” (REGINA,1972).

Caminhando e cantando fui de 1982 a 1983. De bar em bar, seguindo e seguido pelo violão de Aluísio Gurgel e acabei conhecendo pessoas que me foram ensinando muitos caminhos. Uma dessas trilhas acabou me levando, pela primeira vez, ao Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Atendendo ao convite de Marta Aurélia, cantora e atriz, aventurei-me naquele passeio e nunca mais encontrei o caminho de volta, mesmo porque não o procurei.

O Teatro Universitário era, na década de oitenta, um local de muitos acontecimentos e acontecências. Suas paredes pintadas em marrom acabavam conferindo um clima lúgrube ao ambiente, mas a acústica era perfeita. Colaborava com o som uma água que se alojara sob o palco, no fosso do teatro. O lago de águas pluviais refugiadas sob as tábuas teatrais revigorava os sons que muitas vezes eram música naquele local.

“*Os três tempos do Homem*”⁵⁴ já havia sido apresentado pelo Coral da UFC no Teatro Universitário, aquela seria a sua penúltima apresentação. Venci o medo do desconhecido, entrei e sentei-me meio que impressionado com as máscaras da tragédia e da comédia que, brancas nas paredes marrons e iluminadas por trás, sussurravam-me as ininteligíveis profecias antecipadoras das peripécias que naquele mesmo ambiente haveria de, com muitos parceiros sonoros, viver.

Nunca, até os 17 anos de idade, havia escutado um coral – pelo menos não consigo recordar-me – e naquela noite, durante a primeira canção⁵⁵ que se fez entoar com arranjo de Marcos Leite, decidi abandonar a carreira solo e ser coralista: decisão tomada; fado consumado.

⁵⁴Espectáculo do Coral da UFC sob regência de Izáira Silvino.

⁵⁵ Lua, Lua, Lua, Lua - Caetano Veloso - Anexo Sonoro 13

A seleção para o Coral era disputadíssima e valendo-me dos mais variados expedientes que incluíram uma incursão como penetra numa festa de aniversário⁵⁶, consegui, mesmo não estando devidamente pronto – de acordo com o que avaliou a banca – uma vaga no naipe de tenores. O primeiro ensaio do qual participei realizou-se em Abril de 1984, o início das atividades fora retardado pelo nascimento de Davi, primogênito da regente, futura amiga-professora, Izaíra Silvino Moraes que, mesmo contrariando seus princípios, interveio em meu favor junto à banca de seleção na qual estava, dentre outras pessoas, a educadora musical Ana Maria Militão Porto.

Ao primeiro ensaio do Coral da UFC fui vestindo um conjunto, calça e camisa, de algodão cru, linhagem, que era um tipo de “indumentária jovem e rebelde” muito comum nos anos oitenta. Aquele conjunto era, na verdade, de Agatônio de Castro. Havíamos estabelecido uma amizade na qual Agá me protegia e cuidava do meu figurino, principalmente quando, sorrateiramente, eu entrava na saudosa boite *Navy*, lugar que só freqüentei enquanto era menor de idade. Agá, cuja mãe era exímia costureira, costumava me emprestar roupas para ocasiões especiais e aquela era uma ocasião especial: o primeiro ensaio a gente nunca esquece.

Oyá, Santa Bárbara, lansã mandou uma tempestade – águas de março em abril – que selou a minha alegria após meu primeiro encontro com os novos companheiros do Coral da UFC. Lentamente, sob o noturno céu cinza daquela noite, caminhei de volta para casa; banhado de águas vi, a cidade banhar-se e embanhar-se. As bainhas das calças pesavam, o sapato de crochê, embebido, parecia desfazer-se. Bêbado de som e chuva, equilibrista, caminhava.

O trajeto depois do trabalho foi, então, modificado. O curso de inglês já não mais funcionava e nas segundas, quartas e sextas-feiras ia envergando o

⁵⁶ Em 11 Dezembro de 1983. Aniversário de Aparecida Silvino, irmã de Izaíra.

uniforme azul para os ensaios do Coral. Nas segundas-feiras, a correria era grande, pois saía do trabalho às 18 horas e, naquela mesma hora, começava a aula de técnica vocal para baixos e tenores com Dona Leilah Carvalho Costa.

Ao Soar do carrilhão do Banco do Nordeste do Brasil, tocando a primeira badalada das 18 horas, saía do transe bancário e despencava em correria atravessando a Praça do Ferreira. Descia o mais veloz que podia, atropelando transeuntes pela Rua Major Facundo. Às 18 e 5 Atravessava a Avenida Duque de Caxias saltando o passeio central e subia correndo a escadaria da Igreja do Carmo. Alcançava de través a Rua Barão do Rio Branco e veloz, quase aparatando⁵⁷, entrava na Rua Clarindo de Queiroz: 18 e 10. Cortava diagonalmente a Praça Clóvis Beviláqua, após atravessar a Rua Senador Pompeu, e pegava um pedacinho da Rua General Sampaio desembocando saudável e atlético, apesar da asma, na Avenida da Universidade. Passava em frente ao Convento Santa Rosa de Viterbo, com sua cruz inclinada, e lembrava os tempo de estudo com Dona Darcy que, fora, por algum motivo militar, convidada a sair do Clube General Sampaio e, conosco, mudara-se para a generosa morada daquelas freiras irmãs. Num *grand jetè* saltava a Rua Domingos Olímpio: 18 e 14! E, com pontuais 15 minutos de atraso entrava na sala 1 do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno para a sessão de escalas e arpejos vocais.

O trabalho como *office-boy* seria suspenso com o advento de meu décimo oitavo aniversário em 15 de julho de 1984, mas não ficaria muito tempo sem trabalho. Izaíra Silvino Moraes assumiu a coordenação da Casa de Cultura Artística da UFC naquele ano e, sabendo que eu sabia datilografar de ouvido, convidou-me para ser o bolsista do coral, uma espécie de “*secretário faz tudo*”. A

⁵⁷ Aparatar é uma das estratégias de locomoção rápida usada por bruxos. Para maiores esclarecimentos consultar a obra de J. K. Rowling “Harry Potter”.

partir do segundo semestre de 1984 passei à condição de bolsista, mais uma vez a UFC entrava em minha vida e foi na Casa de Cultura artística que conheci Paulo Abel do Nascimento.

A primeira porta de entrada para a UFC foi, anos antes, o Hospital Universitário Walter Cantídio. Lá consta um prontuário com meu nome e no qual se pode ver várias passagens minhas pelo atendimento ambulatorial daquela unidade hospitalar. Um desses atendimentos ocorreu após uma Abreugrafia⁵⁸ que sugeriu que eu tinha algum tipo de moléstia respiratória. Este episódio de ser “reprovado na chapa” foi realmente traumático, não apenas porque podia significar que estivesse “enfraquecido”, com tuberculose, mas, sobretudo, porque aquilo ameaçava a minha permanência na escola.

Raios X de maior tamanho revelaram que havia algo, mas que não era preocupante ou contagioso. Fui tratado à base de Cloreto de Potássio⁵⁹ cujo gosto amargo me deixava um ranço na garganta que eu tentava exorcizar chupando *Pepper* ou Maluquinha.⁶⁰ Minha permanência na escola, apesar das sombras não auspiciosas do Bacilo de Koch, foi garantida por alguma interferência dos irmãos maçônicos de Papai que tomaram providências para que o laudo de uma segunda Abreugrafia fosse “normal” – sem aspas. As aspas são por minha conta.

A conclusão do ensino médio, então segundo grau, ocorreu em 1984 no Colégio Joaquim Nogueira. Nas escolas públicas, esta fase de estudos era profissionalizante e por isso tornei-me técnico em contabilidade, mas já estava decido a estudar música: prestei vestibular e não tendo estudado física, química

⁵⁸ Raio X de tamanho reduzido que era exigido nos 70 como requisito para matrículas em escolas de Ensino Fundamental e Médio.

⁵⁹Indicado no tratamento dos processos tráqueo-bronquíticos, o iodeto de potássio apresenta propriedades de aumentar o volume da secreção aquosa das glândulas bronquiais e de induzir a proteólise, proporcionando a liquefação do expectorado brônquico - <http://www.farmalabchiesi.com.br/faprobronquidex.htm>

⁶⁰ Bombons (balas) muito consumidos naqueles tempos, ao lado das Azedinhas e Balas Soft.

e biologia nos dois anos anteriores acabei sendo reprovado, apesar das boas notas no exame específico para o único Curso Superior de Música do Estado de Ceará. A aprovação, graças à anulação de uma questão na prova de matemática e física, que me garantiu o perfil mínimo no concurso, viria seis meses depois em 1985.2 e fui matriculado com o registro 852300035 na Universidade Estadual do Ceará. No entanto, a educação musical na Universidade Federal, através do Coral, já havia definido o embasamento filosófico de minha formação: educação musical mediada por práticas musicais coletivas, mais especificamente através do canto coral, com ênfase para o cancionário popular brasileiro.

À época o vestibular da Universidade Estadual, ocorreu algo interessante: Fortaleza vivia uma grande agitação com a campanha para a Prefeitura Municipal e um grupo do qual eu fazia parte e no qual atuava ocasionalmente como regente, o Coral Coloral, cantou em um grande comício na Praça José de Alencar em prol da candidatura de Maria Luíza Fontenele. Olga Ribeiro, Olguinha, também participava dos comícios-shows cantando a música de Milton e Brant, “Maria, Maria” . Quando Maria Luíza foi eleita, vi a voz de Olguinha ser colocada em cima de uma Kombi, frente ao Ginásio Paulo Sarasate local do escrutínio, para cantar “mas é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre” (REGINA, 1980).

Após aquela apresentação do Coloral, ainda durante a campanha das eleições municipais, fui com Diogo Fontenele para um bar no qual estavam, dentre outros, Lira Neto e Fernando Néri, o mesmo Néri que eu conhecia desde o Bar das Letras. O fato interessante é que alguém me apresentou ao Lira e este disse que já me conhecia, que havíamos, inclusive, nos encontrado no local das provas do vestibular e que, deliberadamente, não havia falado com ele.

Realmente não me recordava de ter visto o poeta antes daquela noite após o comício de Maria Luiza.

O fato é que vi, naquela ocasião, Fernando Néri mostrar uma melodia feita sobre um poema de Lira Neto, “*Sementes de Tamarindo*”. Este fato tornou-se importante porque logo depois musicuei “*Memórias de Um Vôo Interrompido*”⁶¹, um hai-kay que o Lira publicou em seu primeiro livro “*Gamões e Flipperamas*”, uma edição feita em xérox.

“Não Ria!
Alguém anotou a chapa de seus dentes”

Uma segunda publicação de Lira Neto, “*O Roteiro dos Círculos*” também recebeu tratamento musical meu. Desta feita musicuei não apenas um poema, mas todo o livro. Este trabalho está inédito até hoje e dizem que sobre a partitura paira uma maldição.

Em 1985, antes de iniciar o curso de Licenciatura em Música na Uece, meti-me num curso de introdução à regência que a Casa de Cultura Artística da UFC promoveu naquele ano. O professor era o maestro Ernani Aguiar, vindo do Rio de Janeiro, e com o meu solfejo mais do que sofrível, não sei como, frequentei o curso e iniciei o desenvolvimento de minha técnica de regência.

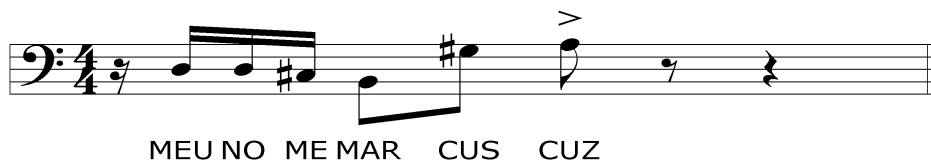
Trabalhar na Casa de Cultura Artística me proporcionava acesso privilegiado a tudo que se relacionava com as atividades musicais da UFC e acabei estando em muitos cursos como aluno e como membro da equipe de organização. Para o fortalecimento de minha educação musical formal, que se iniciou com minha entrada no coral da UFC, colaboraram muitos professores vindos de outras cidades, mas as principais mestras foram Leilah Carvalho Costa

⁶¹ Anexo Sonoro 14

(técnica vocal); Ana Maria Militão Porto (Leitura de Partituras) e Izaíra Silvino Moraes (regência, psicologia, filosofia, ousadia e *otras cositas más*).

Instigado pelo prazer de cantar, colaborei com a criação do *Coral Coloral*, aquele do comício da Maria Luíza. O grupo Coloral que foi organizado pelo então estudante de letras, Nelson Barros, e regido pelo violista e integrante do Coral da UFC, Marcus Fonseca, que todos, principalmente Izaíra, chamavam de Marcuscuz, Cusca ou apenas Cuscuz a quem eu, neófito – “inocente puro e besta”⁶² - chamava de Marcus Cruz por não saber a origem do apelido.

Ocorreu que Marcuscuz, quando dos ritos de iniciação no coral, participou de uma dinâmica de apresentação na qual cada membro deveria cantar seu próprio nome introduzindo assim sua pessoa no grupo. Com sua verve criativa, Marcus Fonseca criou uma pequena melodia para o seguinte texto: “meu nome é marcus cuz!”.



Nasceu assim o apelido que o acompanha até hoje e ao qual todos os desavisados entendiam como Marcus Cruz. Não fui o primeiro nem o último.

Do *Coral Coloral* saltei para o *Coral Zoada* já como regente e, incrivelmente, ainda no ano de 1985 quando cursava o básico da Licenciatura em Música. Minha impertinência em reger sem ao menos ter terminado o primeiro semestre do curso acabou me levando à sala da diretoria do conservatório – naquele tempo o Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual e o Conservatório Alberto Nepomuceno funcionavam no mesmo prédio – para uma “pequena inquisição” onde as professoras do curso me submeteram ao

⁶² *Sessão das Dez* (Raul Seixas)

questionamento fundamental e fundamentalista: “como você ousa reger sem saber de nada?” Descortinou-se, diante aos meus olhos acuados, a questão das relações de poder que dirigiam naquele momento a cena da Educação Musical em Fortaleza. As cartas estavam na mesa, postas. “O Banquete” de Mário de Andrade poderia ter sido uma boa leitura para a digestão daquela profana ceia, mas levaria um certo tempo para que eu alcançasse entendê-las teoricamente. Ave, Mário: “O Brasil não é nenhuma esquimolândia, nem a nossa música é gamelão javanês. Nossa tradição é européia, nossa vida da arte erudita é a da civilização contemporânea” (ANDRADE, 1977, p. 129). Será, Mário?

Se no curso de licenciatura em música da Universidade Estadual do Ceará eu era “um dos metidos que aprenderam a reger depois de uma topada” - comentário corriqueiro elucidativo e elucidante - no Coral da UFC era um dos participantes do projeto de multiplicação de corais, projeto que incentivava a formação de novos regentes para atuação nas escolas públicas, principalmente. Às atribuições burocráticas como bolsista na Casa de Cultura Artística foram acrescidas atribuições musicais que se desenrolavam aos sábados e domingos na sala do Coral da UFC que, naquela época, ainda localizava-se nos fundos do Teatro Universitário.

O Nome do Coral no qual descobri e exercitei todas as minhas possibilidades de preparador vocal, regente e arranjador, Coral Zoada, veio de uma de minhas primeiras composições para vozes mistas, uma peça ruidosa: “*Zoada de Rua*”⁶³.

A idéia matriz de Zoada de rua veio quando ainda estava na sétima série no Hermino Barroso e tinha que me deslocar após a aula para o outro lado da cidade de Fortaleza, o Bairro do Pio XII, sendo forçado a tomar dois ônibus. A segunda dessas conduções era o ônibus que fazia a linha Circular I. Eu o

⁶³ Anexo Sonoro 15

apanhava em seu ponto final em frente ao Senac⁶⁴, perto do Colégio Nossa Senhora de Lourdes, onde um dia funcionara o Externato São Francisco de Assis e ali já se iniciava a minha ansiedade.

O Circular naquele horário, fosse a linha I ou II, sempre chegava à parada do Serpro⁶⁵, na Avenida Pontes Vieira, totalmente lotado e eu precisava garantir um lugar na frente, perto do motorista, mesmo que fosse preciso viajar em pé, para não correr o risco de não conseguir descer no ponto de onde tinha que caminhar, ainda, muitos quarteirões até quase o final na rua Sabino do Monte, logradouro no qual meu irmão havia alugado uma sala para trabalhar como odontólogo.

Ao chegar o ônibus no cruzamento das avenidas 13 de Maio e Aguanambi, vinha o momento mais tenso. Saber se o coletivo pararia ou não no semáforo. Tentar calcular o tempo ao avistar o semáforo na parada em frente à Igreja de Fátima, era a minha principal preocupação/ocupação naquele ponto do percurso.

Antes de ser construída a elevação da Avenida 13 de Maio, o viaduto ao qual André Vidal deu o apelido de “arco-íris de Fátima”, aquele cruzamento era palco de muitos abalroamentos e atropelamentos. As autoridades de trânsito tentaram resolver tal questão colocando no local um semáforo enorme com muitas luzes verdes, amarelas e vermelhas. As luzes dispostas verticalmente apagavam-se uma por uma anunciando a transição do verde, possibilidade de ir para o amarelo, que preparava a aparição do vermelho: parada total do G.O.L. - grande ônibus lotado: GOL! - . Meu gol, minha meta, era calcular se daria ou não tempo para o ônibus passar, torcendo, claro, para que o coletivo chegasse lá pelo menos no amarelo. Mas o Circular era um ônibus lento e muitas vezes a agonia de estar nele prolongava-se naquele cruzamento.

⁶⁴ Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial.

⁶⁵ Serviço Federal de Processamento de Dados, sediado em Fortaleza na Avenida Treze.

Influenciado pela onda de música ruidosa com elementos de teatralidade que dominou boa parte da cena coral nos anos 80, antes mesmo de criar o Zoada, escrevi “Zoada de Rua”, que, no seu início, através de um acorde de dó maior com sétima maior, tenta sugerir minha ansiedade provocada anos antes por aquele semáforo naquele cruzamento.

Minha predileção por acordes maiores com sétima maior, mais especificamente por acordes desse tipo montados sobre a nota dó, veio do primeiro arranjo que aprendi a cantar, como tenor, no Coral da UFC. Era uma harmonização para vozes mistas elaborada por Damiano Cozzella para o Samba Canção de Marcos e Paulo Sérgio Vale, “Preciso Aprender a Ser Só”. O primeiro acorde era justamente um C7+⁶⁶ que com suas duas quintas internas (dó-sol; mi-si = do-mi-sol-si), impregnou-se em meu ouvido, em minha mente, incrustando-se em todos os meus arranjos e composições.

Meu método de aprendizagem e de trabalho sempre foi este: ao aprender algo novo, um acorde, uma regra de harmonia ou de contraponto, eu tratava de experimentá-la e fazia isso escrevendo arranjos e composições para o Zoada, inicialmente, e depois para os grupos nos quais passei a atuar profissionalmente.

Um dos exemplos desse método é uma *Serenata 1*⁶⁷ que está gravada no CD de André Vidal. Escrevi essa peça após uma aula com a Professora D’alva Stella Nogueira Freire na qual discutíamos as características gramático-musicais, recorrentes constantes, da música brasileira. Em *Serenata 1* é possível identificar pelo menos três dessas constantes, todas discutidas em sala de aula:

- a) a alternância entre os modos menor e maior
- b) o cromatismo descendente;

⁶⁶ Dó maior com sétima maior

⁶⁷ Anexo Sonoro 16

c) o acompanhamento pianístico que tenta imitar um acompanhamento violonístico.

Compondo e arranjando coisas para reger no Zoadá, fui me tornando visível na cana musical de Fortaleza e acabei sendo convidado pela Companhia de Eletricidade do Ceará (Coelce) para lá formar um coral. Esse convite era resultado do que ficou conhecido como “o grande *boom* do canto coral em Fortaleza”, provocado por Izaíra Silvino Moraes e pelo Coral da UFC que, através de um repertório eminentemente brasileiro, realizou uma difusão da atividade vocal coletiva por toda cidade, inculcando nas pessoas o desejo de ser de um coral como aquele.

Foi exatamente desse desejo disseminado pelo Coral da UFC que nasceu o Coral Zoadá. Um grupo de estudantes dos cursos de História, Letras e Geografia resolveu que queria ter um coral para cantar música brasileira da mesma forma que fazia o coral da UFC e o Coloral. Uma jovem estudante de letras, Eugênia, veio até mim e perguntou se eu não poderia “dar uma força”. Topei! – essa foi a topada à qual se referiam, involuntariamente, os “comentário corriqueiros” citados parágrafos atrás.

Tendo topado, tornei-me regente com o aval de Izaíra que consentiu que o grupo, após sua primeira reunião no Centro de Humanidades da Uece, passasse a ensaiar todos os sábados e domingos na sala do Coral da UFC.

A questão que virou pedra no sapato de algumas pessoas foi o fato de que na Uece havia um Coral e que este tinha dificuldade em arregimentar cantores. Por que um grupo de estudantes, ao invés de fortalecer o coral já existente criou um novo grupo? E por que ter em tal grupo um regente que não era “regente”? As respostas são, para tais questões, quase óbvias: o coral não queria ser “coral”

e, assim, o regente não poderia ser “regente”. A proposta era “cantar e cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz” (GONZAGUINHA, 1982).

O grupo que me convidou para fazer zoadada era, na sua maioria, formado por estudantes dos cursos noturnos e não podiam ensaiar à noite no Coral da UFC (segunda quartas e sextas) ou no Coloral (terças e quintas). A solução foi apelar para o final de semana. Apelamos vespertinamente profanando sábados e domingos durante 13 anos.

Além de Eugênia (Letras) como uma das fundadoras do zoadento coral, estava Samuel Caracas (História), Arnaldo (Fisioterapia – Unifor), Sandra Barroso (Fisioterapia Unifor), Eduardo Aparício (Letras – Uece), Ana “Sebriana”, Tiêta Pontes e muitas outras pessoas. Uma amiga maranhense, estudante de música (Uece) e Fonoaudiologia (Unifor), Flôr de Liz Campos Ribeiro, assumiu a preparação de técnica vocal do grupo. Flôr de Liz também foi integrante do Coral da UFC.

A estréia oficial do Zoadada ocorreu em um encontro de corais realizado na Unifor, quando o grupo cantou “Pouco Tempo”, Letra em português e Arranjo de Tarcísio Lima para uma canção originalmente escrita em inglês por um seu amigo/aluno, Francisco Neto, por ocasião da morte do estimável cão deste. “Sonora Garoa”⁶⁸, composição do músico paulista Passoca que conheci através de Giselle Castro e Olga Ribeiro, Olguinha da kombi da Maria Luiza, que costumavam cantá-la lentamente e em dueto de terças paralelas. Muito provavelmente “Memórias de um Vôo Interrompido” fez parte do repertório de estréia, pois estas foram as três primeiras peças que o Zoadada aprendeu depois de abortar a aprendizagem de um arranjo de “Maria, Maria”. Escrito por Tereza Dias, o arranjo não continha impossibilidades de execução, mas nem o grupo nem o regente estavam tecnicamente prontos para ele.

⁶⁸ Anexo Sonoro 17

Após 10 anos de trabalho, o Zoada gravou seu CD “Certas Canções”. A idéia de gravar ao vivo, sem platéia, veio depois de ter participado, em 1994, da gravação de uma missa durante um festival de Música Colonial Brasileira, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Tendo a missa sido gravada ao vivo, durante o concerto de encerramento do festival, calculei que o mesmo método de gravação, mas sem platéia, seria o ideal para realizar o registro sonoro do trabalho do Zoada.

Gravamos durante quatro dias, quatro noites, no auditório do Edifício Sede da Caixa Econômica Federal, auditório Edson Moury Filho. A gravação teve de ser feita no escuro, pois os reatores das lâmpadas fluorescentes que iluminavam o auditório provocavam um ruído que interferia na gravação. A única luz durante as sessões era a de uma lâmpada incandescente que iluminava meus gestos na condução do Coral.

Izaíra Silvino Moraes participou de todo o trabalho de gravação e mixagem do CD do Zoada, tendo inclusive regido o *Xote da Saudade*, um arranjo que ela escrevera para o xote saudoso escrito por seu marido, Didi, durante uma ausência sua (de Izaíra) que passara um curto período nos Estados Unidos da América.

O financiamento para a produção de “Certas Canções” foi conseguido através de uma campanha de vendas antecipadas do CD. Vendemos o que ainda não existia, o CD, entregando ao comprador um recibo que prometia a entrega do produto no primeiro semestre de 1995. E assim aconteceu.

O dinheiro arrecadado com as vendas antecipadas foi suficiente para pagar a gravação, realizada por Antônio Alencar Júnior em um gravador de rolo TEACH de quatro canais; a mixagem, realizada no Estúdio Pró-Audio em um

único dia de trabalho e a fabricação das cópias. No entanto havia a delicada questão dos direitos autorais.

Consegui, através de contatos com Edu Lobo e Chico Buarque, a autorização para gravar, sem ônus, “Beatriz”, mas as outras canções que estavam em editoras haviam de ser pagas. O dinheiro para o pagamento desses direitos autorais veio, inusitadamente, através da Casa Militar do Governo do Estado do Ceará.

O Coronel chefe da Casa Militar, Jorge Leandro, era meu amigo desde a campanha que elegeu Maria Luíza para prefeitura de Fortaleza. Na verdade “Jorgito” havia se casado com Lígia Queiroz Luz, uma professora de Educação Física que à época de estudante na Unifor, estagiou no mesmo Núcleo de Engenharia na Caixa Econômica Federal no qual eu trabalhara. Conheci o coronel após reencontrar Lígia numa manhã na Avenida da Universidade, na calçada do “Recanto dos Poetas”⁶⁹.

Encontrei Jorgito no espaço cultural de Diogo Fontenele, durante uma apresentação do cantor Tato Fischer que fazia, naquela noite, sua performance acompanhado por um play-back tocado em uma fita K7 em um 3 em 1 National⁷⁰. Abordei o amigo militar para vender-lhe uma cópia antecipada do CD do Zoada e ele pediu que eu lhe levasse o projeto na Casa Militar, pois seria possível uma contribuição maior. A contribuição veio e no fundo da caixa do CD do Zoada está o escudo do Estado do Ceará anunciando o apoio da Casa Militar.

Após o lançamento do CD e da entrega das 300 cópias que foram antecipadamente vendidas, vendemos quase todo o restante, tirando a cota dos

⁶⁹ Bar que tentava manter nos anos 90 acesa a chama do Quina Azul e do Bar Das Ltras/Jazz Blue Bar.

⁷⁰ A marca NATIONAL tornou-se PANASONIC.

compositores que liberaram músicas⁷¹ e dos coralistas integrantes do Zoada que gravaram o CD. Estes eram:

Sopranos: Liduína Rodrigues, Vídia Cristina Tavares, Janaína Lopes, e Fabíola Araújo.

Contraltos: Giselle Castro; Clarissa de Castro; Alcione Gadelha, Aline Gadelha e Sandra Barroso.

Tenores : André Vidal, Alexandre Havt, Walmy Pereira, José Alberto Almeida Jr. e Marcelo Santos.

Baixos : Luis Carlos Prata, Fábio Mudo, Otacílio Almeida e Paul Owen.

Com o lucro obtido com a venda de seu CD, o Zoada financiou a gravação do CD “Retrato”, de seu integrante André Vidal Sampaio, que deu imensa contribuição para o grupo. André e a pianista Margarida Selma Leite Castelo também gravaram ao vivo em quatro noites de trabalho, desta feita, no auditório central do campus do Itaperi (Universidade Estadual do Ceará). A idéia inicial era gravar no Theatro José de Alencar, mas o aparato burocrático que revestia a maior casa pública de espetáculos do estado acabou inviabilizando a gravação em um dos pianos do TJA.

O lançamento, no entanto, pode ser realizado no palco principal do Theatro, mas para tanto foi necessária uma longa negociação com as senhoras administradoras. Em uma das entrevistas tive que, após a conversa ter sido iniciada, aguardar que a senhora que me atendia ralhasse por telefone, em francês, com a sua filha: - *écoutez Patrícia! Écoutez!*

Oui, c'est la vie! O recital de lançamento foi realizado com vasto sucesso e até mesmo Paulo Abel, grande homenageado do CD, “participou”. Para tanto, Abel moleque incorrigível, falecido alguns anos antes, apareceu em forma de

⁷¹ Lira Neto (poema de *Memórias de um Voo Interrompido*); Fernando Neri (*Claves* - letra e música); Fabiano dos Santos (*Maracatu Pulsante* - letra e música); Alcio Barroso (*Lágrima* - Música) e Carlos Calvet (*Lágrima* - letra); Didi Moraes (*Xote da Saudade* - letra e música); Ronaldo Miranda (*Liberdade* - musica sobre poema de Fernando Pessoa); Brandão (*Além do cansaço* - letra musicada por Petrúcio Maia.) Os direitos de Petrúcio Maia foram pagos após extensa e estressante negociação com o Sr. Ednardo, dono da editora Áura e compositor integrante do grupo conhecido como “Pessoal do Ceará”.

uma barata que, após um vôo rasante no rosto de André, pousou sobre a partitura que Margarida Selma lia naquele momento. A barata roubou a cena e, por seu arroubo, foi associada a Abel.

Com a fêria dos discos lançados, fundei, com Antônio Alencar Jr. a “Abel Produções Musicais” (marca registrada no Inpi⁷² sob o número 819127540). Adquirimos o gravador de rolo TEACH com o qual havíamos gravado o Cd “Certas Canções” e com ele fizemos várias gravações do Zoadá no Museu de Arte da UFC. Compramos também um gravador de Mini Disc, dois canais, para as mixagens, uma máquina de fax e um computador *pentium* DX4 100 no qual trabalhamos na realização do material gráfico que foi mandado para o fabricante do CD “Retrato”. O arquivo compactado em formato *arj*, foi enviado para o fabricante dividido em vários disquetes (é o novo!).

O material gráfico de “Certas Canções”, CD do Zoadá, apesar de ter recebido para sua elaboração a contribuição da empresa *Advance* Comunicação, foi finalizado na sala de um grande amigo lamentavelmente já falecido, Professor Flores, do departamento de farmacologia da UFC. Terminamos a impressão das provas de madrugada e só aí percebemos Walmy⁷³, Betinho⁷⁴ e eu, que estávamos trancados no prédio. Escapamos por uma janela de uma sala de aula, perto do “monumento ao cão desconhecido”. Era sábado, 18 de março de 1995.

Um detalhe no encarte do CD “Retrato” merece ser explicado. Tivemos grandes dificuldades de negociar os direitos autorais de três canções com a família da escritora Cecília Meireles, pois o advogado da família recebia os recados em uma secretária eletrônica no Rio de Janeiro, mas este morava no interior. Só após várias ligações foi possível entrar em contato como o tal senhor que intermediou a negociação com a filha de Cecília, a atriz Maria Fernanda.

⁷² Instituto nacional de Propriedade Industrial

⁷³ Walmy Silveira Pereira

⁷⁴ José Alberto Almeida Jr.

Quando tudo estava certo, o advogado quis cobrar uma quantia extra porque o CD se chamaria “Retrato”, nome de um dos poemas que recebera tratamento musical de Ronaldo Miranda e que estava incluído no repertório. Mas essa reivindicação só veio após o documento de autorização ter sido fornecido pela família de Cecília Meireles e simplesmente ignorei o fato por considerá-lo abusivo.

Porém, fazendo de forma sutil alusão ao uso indevido de um poema de Cecília Meireles por um determinado compositor do Ceará e esclarecendo que o nome do CD não estava condicionado a uma liberação de direitos por parte deles, incluí no encarte que acompanha o disco o seguinte poema:

“Retrato é um poema de Cecília Meireles,
Retrato é uma música de Ronaldo Miranda...
Retrato retrata-nos.”

Estávamos, pois, retratados. C’est fini.

SONORA GAROA

“Pela madrugada não faço nada que me condene” - (Passoca)

O Coral Zoada representou a minha afirmação como maestro na cena coral de Fortaleza, uma afirmação que sempre foi provocativa e provocante; performática, ruidosa: zoadenta. Eu via, lia, incorporava e aprendia praticando. Tentava transformar em som o que ia intuindo ou racionalizando. Entrei em contato com a corrente da “arte contemporânea”, especialmente da música, através do Professor Hans Joachin Koellreutter que, nos anos 80, foi uma figura muito presente em Fortaleza e inseri o som sem altura definida⁷⁵ no meu repertório de signos sonoros.

Logo no início do trabalho do Zoada, em 1986, veio um convite para cantar no Parque do Cocó (Parque Adhail Barreto), durante uma exposição de esculturas efêmeras – mais “arte contemporânea”. Sabendo que o parque era um local amplo e que seria difícil angariar a atenção das pessoas, sugeri que o Coral fosse todo fantasiado e que os cantores levassem todo e qualquer tipo de fonte sonora ruidosa (apitos, tambores, panelas etc.), para que a atenção de quem lá estivesse fosse atraída e seduzida pela zoadá.

Eduardo Aparício, um dos integrantes do grupo, vestiu-se de palhaço e, para seu desespero, atraiu boa parte das crianças que estavam na exposição. Por minha vez, resolvi expor minhas “belas pernas” e vesti apenas uma sunga de banho (bem pequena, mínima mesmo), cor da pele e completei minha fantasia com uma peruca de fios dourados, algo tipo Nina Hagen⁷⁶.

⁷⁵ Forma politicamente correto de se referir ao “ruído”.

⁷⁶ Cantora alemã cuja voz muito potente e o visual pouco ortodoxo destacava-se na cena musical dos anos 80.

Apresentar-se usando fantasias tornou-se um hábito no Zoada. Com minhas indumentárias buscava questionar a figura onipotente do regente: o maestro. Vesti-me de mim mesmo ao longo do trabalho com o grupo. Fui eu mesmo Xuxa, Menino Jesus, estudante revoltado e Chapolin Colorado. Em algumas ocasiões fui o maestro usando os ternos templários de Seu Matos ou o traje à rigor de meu amigo Pedro Ipiranga Júnior. Noutras ocasiões fui eu mesmo de Jeans rasgado e camiseta. Aliás, foi com estes “andrajos” que regi um grande grupo coral na solenidade de entrega do título de doutor *honoris causa*, outorgado ao Professor Koellreutter pela UFC.

Houve uma apresentação do Zoada que resume um pouco da proposta arengueira do grupo. Foi quando, aproveitando que meu cabelo estava grande, vesti-me de Xuxa durante um concurso de corais⁷⁷. Para esse concurso, na tentativa de, através da diferença, fazer a diferença, compus uma peça chamada “Receita caseira ou: santo de casa não faz milagre”. A peça contava a própria história do concurso, que era uma promoção da Associação dos Empregados da Teleceará, hoje Telemar. A forma como os grupos aderiram, ou não, ao certame promovido pela teimosia de Cláudio Correia Primo, que insistia em aglutinar os grupos de canto coral de Fortaleza através de encontros como o Coratel, foi o mote que utilizei para a composição na qual tentava traçar um perfil do movimento coral local. Para compor o figurino da apresentação, solicitei fardas ao maior número possível de corais de fortaleza e cada cantor representava um coral. Para representar os regentes decidi ir de Xuxa. Como diria José Simão, “nois sofre mas nois goza”.

A escola superior de música na qual eu estudava – Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará – poderia ter tentado me cooptar,

⁷⁷ II CORATEL (Concurso de Corais da Promovido pela empresa de telefonia do Ceará Teleceará), 1987.

mesmo porque eu compunha, ocasionalmente, “música séria”⁷⁸, para o pensamento estético-filosófico que ela representava, defendia e, conseqüentemente, legitimava: o repertório europeu. Olhando isso com olhos vinte anos mais velhos, vejo que tal pensamento não era hegemônico nem consciente dentro da própria escola. Naquele ambiente o repertório europeu não era a herança que se herdava, mas o herdeiro que herdava a escola e seus músicos (BOURDIEU, 1996).

Ao invés de incentivarem o jovem regente e compositor que estava nascendo, preferiram tentar fazer com que o menino atrevido, indevido, se colocasse no seu devido lugar, um quarto de despejos e despojos Jesus (1993).
Aí a coisa pegou fogo: partimos para o confronto

Se um sujeito é de câncer ele pode até ser meio “fleumático”, mas tendo escorpião como ascendente, lua em gêmeos e meio do céu em leão não havia como ser suave ou maternal. Para minhas “impertinências coléricas” muito contribuiu o temperamento explosivo de Seu Matos, e de Izaíra Silvino Moraes. Fui muito Iza-ira nos embates do espaço musical de Fortaleza.

Para completar o acampamento de guerra, resolvi, junto com colegas do Curso de Licenciatura em Música da Uece, reativar e reorganizar o Centro Acadêmico Assis Filho. A disputa estética tornou-se política. Fizemos campanha para transferir o Curso de Licenciatura em Música do prédio da UFC no qual funcionava e funciona o Conservatório (escola particular) para o Campus do Itaperi. Defendemos a titulação de professores recém contratados. Criamos um jornal em cujo primeiro e único número o Conservatório era uma das pirâmides do Egito, e a câmara mortuária, a sala dos professores.

⁷⁸ Acalanto 1 (MATOS, 1995)- Anexo Sonoro 18 - é um bom exemplo de sonoridade mais tradicional, contrapontística, desenvolvida por mim naqueles tempos.

Dentre os colegas que estavam no Centro Acadêmico havia Deus: Antônio Alencar Sobrinho Júnior, com quem fundaria posteriormente a “Abel Produções Musicais”. Alencar, sempre muito enfático e franco em suas críticas, tornou-se um irmão-parceiro de muitas aventuras sonoras. Além dos discos compactos (CD) do Zoada e de André Vidal, a Abel produziu uma série de saraus musicais, divulgando o trabalho de jovens músicos do Ceará. Tais saraus ocorriam no teatro do Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU).

O pioneirismo do trabalho de gravação que foi iniciado pela Abel merece algumas considerações: o CD do Zoada foi o primeiro registro de música coral gravado ao vivo em Fortaleza e o CD de André Vidal e Margarida Selma, também gravado ao vivo, foi o primeiro CD de música de câmara erudita europeia e brasileira, realizado no Ceará. No estúdio da Abel, gravou-se o CD “O Cantador e a Ilha do Sono”, único registro do trabalho do Grupo Vocal Macho Pero No Mucho e ainda dando segmento aos esforços de registros vivos de música vocal, em 2006 na capela do Colégio Piamarta, Alencar, contratado pela família da compositora Vanda Ribeiro Costa, gravou “Louvação – Missa Breve do Sertão”, além de outros trabalhos da mesma professora.

Aquela missa, que outrora se chamara simplesmente “Missa do Vaqueiro”, construída a partir de temas nordestinos, principalmente aboios, que a Professora Luíza de Teodoro aprendera com sua avó e mostrara a compositora, é uma verdadeira obra prima e esse seu registro mais recente, uma produção do Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/Uece, dirigida pelo maestro Gerardo Viana Júnior. Tal obra constitui-se num trabalho de alto nível estético e de grande importância em termos de aprendizagem musical, pois, através dela, jovens que nunca haviam gravado puderam ter sua primeira experiência viva de gravação, ao mesmo tempo que travavam contato com a arquitetura sonora elaborada por

Dona Vanda. A compositora se fez presente em alguns momentos de realização do registro.

A idéia de gravar um CD com o André Vidal, que atuava no Zoadá como cantor, arranjador e preparador vocal, veio depois de um recital desse grande amigo que produzi no *foyer* do Theatro José de Alencar. Na ocasião pedi que Deus (Alencar Jr.) gravasse o recital para termos um registro, mesmo que em fitas K7, da voz de André. Ao ouvirmos a primeira fita dentro de Maria Cecília, a parati cinza⁷⁹ de Walmy Silveira, na época meu fiel escudeiro, pensamos, os três (Deus, Walmy e eu), em uníssono: isso dá um CD! E deu.

Logo após a gravação do CD do Zoadá e antes da gravação de seu próprio CD, André mudara-se para Brasília onde fora estudar com o renomado barítono Francisco Frias. Muito intrépido, André submeteu-se a um processo seletivo para fazer uma pós-graduação em ópera e música de câmara na *Royal Academy of Music* em Londres. Foi aprovado e agraciado com uma ajuda de custo do governo inglês. Seu CD foi gravado antes de sua ida para os dois anos de estudo na Inglaterra, onde, só a partir do segundo ano, contou com ajuda financeira do governo brasileiro.

Ao retornar ao Brasil em 1999, André passou a dirigir o grupo vocal *Macho Pero No Mucho*, que nós havíamos criado em 1992. Éramos um grupo masculino que se dedicava a realizar música brasileira e, apesar de algumas interpretações bem densas como as de “*Canto Triste*”⁸⁰ ou “*Maninha*”⁸¹ - ambas em arranjos escritos por mim -, a imagem do *Macho* que ficou mais forte na cabeça das pessoas foi a da irreverência apresentada nos espetáculos “Não Existe Pecado

⁷⁹ Modelo de carro da marca Volkswagen. Viatura que transportava os zoadentos e seus bregueços aos mais insólitos lugares de apresentação e de gravação.

⁸⁰ Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Anexo Sonoro 19

⁸¹ Chico Buarque de Holanda. Anexo Sonoro 20

Ao Sul do Equador”, “Na Cama com *Macho*” e, “*Macho Bota Pra Fora*”, o espetáculo de despedida.

Um bom exemplo da irreverência sonora do *Macho* são os arranjos de “*Folia No Matagal*”⁸², escrito por Erwin Schrader, e “*Homem com H*”⁸³, escrito por André Vidal. Contrapondo-se ao tom de irreverência e deboche, o *Macho* apresentou na capela do Colégio das Dorotéias, em 2000, o recital “Ibéria”, criado a partir do Cancioneiro de *Upsala* e do Cancioneiro *d'Elvas*⁸⁴. Tal realização não causou o mesmo impacto que os “shows debochados” causavam.

Das muitas parcerias estabelecidas nos anos noventa dentro do Zoadá e que permaneceram após a diáspora do grupo, uma tem dado frutos bastante interessantes para estas memórias: a parceria Matos + Schrader.

Em 1990 ou 89 recebi duas pessoas para seleção no Coral Zoadá: mãe e filho. Eram Vera e Erwin Schrader. A política de seleção de cantores no Zoadá era muito flexível. Na verdade tudo começou nas seleções do Coral da UFC. Já integrando o grupo, ia assistir aos testes de seleção e dizia aos candidatos: “quem não passar e quiser tentar fazer zoadá no Zoadá, apareça aqui no sábado”. Funcionava.

Nunca gostei de selecionar pessoas para cantar. Se alguém me procura dizendo que quer cantar, sinto-me no dever de ajudar essa pessoa a descobrir suas possibilidades de canto. Henrique, meu primeiro professor de violão, não me havia selecionado nem, tampouco, me cobrava nada para ensinar o que sabia. Dona Leilah e Izaíra eram a generosidade do serviço público em forma de gente, então, por que havia eu de ir selecionando quando eu mesmo não me sentia selecionável nem, na verdade, havia sido selecionado? Esse é um ponto

⁸² Anexo Sonoro 21.

⁸³ Anexo Sonoro 22.

⁸⁴ “Os cancioneros musicais de Upsala e d'Elvas (outrora chamado de Hortênsia) são compostos de peças com texto em espanhol e português antigo, encontradas respectivamente na Suécia e em Portugal (VIDAL, on line),

importante: a mim foi dada a oportunidade e eu me agarrei a ela tentando sempre puxar outras pessoas para o mar de sons (*mare nostrum*).

Luís Carlos Prata, o Pratinha, que conheci bailarino, diz que aprendeu a ler música em cinco aulas mágicas que dei pra ele. Na verdade ele já sabia ler música, só havia esquecido que sabia, dada facilidade com que absorvia o conteúdo básico que lhe ensinei. Insisti para que ele fizesse o teste para o Coral da UFC, mas ele acabou atendendo aos apelos da AM do Povo e foi cantar no Coral do Povo que, felizmente, teve Izaíra como primeira regente. De lá o Pratinha veio para o Coral da UFC, para o Zoada e para o grupo Vocal *Macho Pero No Mucho* e dizem, hoje, canta ópera.

E lá estavam, em 1989, Erwin e Vera. Como o teste era antes de tudo uma verificação do registro vocal, coloquei Erwin nos tenores e Vera nos contraltos. E, de pronto, fiquei amigo dos dois. Erwin, com a cara mais penosa do mundo, veio a mim ao saber que havia sido “aprovado”, solicitar um afastamento dos primeiros ensaios para cumprir uma obrigação acadêmica: caminhar por todas as praias do litoral oeste do Ceará. Ele, àquela época, ainda era graduando do Curso de Engenharia de Pesca e eu caí na história. A viagem existia, mas não era propriamente de estudos acadêmicos.

Mas esse não foi o meu primeiro encontro com Erwin. Tudo começou num sábado, quando fazíamos um pedágio para angariar recursos para uma viagem do Coral da UFC ao Rio de Janeiro. Foi em 1988, salvo engano. Uma boa parte do Coral se reunira no cruzamento das avenidas 13 de maio e universidade. Pratinha e eu bolamos um jeito criativo de abordar os motoristas: em pedir dinheiro cantando.

Eu sempre fui metido a meio-soprano e Pratinha é barítono. Criamos uma paródia pra uma música de Ronaldo Miranda (Liberdade) com a seguinte letra:

“contribua com o coral. Qualquer quantia é muito legal”. E cantávamos as vozes baixo (Pratinha) e soprano (eu) com esse texto. O carro se aproximava, afinávamos e enfiávamos a cara nas janelas cantando. Era infalível. Mesmo assuntando a alguns, como Erwin que vinha dormindo no banco traseiro do carro de alguém, nós fazíamos sucesso e sempre ganhávamos uma contribuição.

CON TRI BU A COM O CO RAL

QUAL QUER QUAN TIA É MUI TO LE GAL

Erwin acabou vindo para o Zoada e deu contribuições muito importantes na teatralidade do trabalho do grupo e acabou atuando como produtor na saga que foi montar um espetáculo para viajar a Curitiba. Desde então temos trabalhado juntos e passamos, a partir de 2000, a dividir a regência do Coral da UFC.

De volta ao Coral da UFC, como regente assistente do Maestro Schrader, participei da montagem dos espetáculos “A Vida é Só Pra Cantar”; “Nós e o Mar”; “Borandá Brasil”. “Borandá Brasil” estreou no Teatro Emiliano Queiroz, Sesc-Fortaleza, em setembro de 2004. Cumpriu temporada naquele teatro e no teatro do Centro Dragão do mar de Arte e Cultura. Em maio de 2005 viajou para a Alemanha apresentando-se em Bremen, Hamburgo, Colônia, Elzens, Nußbaum e Pfaffenhofen.

O encontro do Coral da UFC com o povo alemão foi uma grande lição de vida e música. Convivi durante 25 dias com um povo a respeito do qual eu tinha toda uma imagem preconceituosa e pude reviver o fenômeno da superação da distância cultural através da aproximação musical, experiência primeiramente vivida em 1999 na Catalunha quando, acompanhando o Coral Moenda de Canto, grupo criado regido por Izaíra Silvino Moraes até 2001, vivi intensos momentos de encontro com cantores do Coral San Jeroni, de Barcelona.

Na Alemanha a experiência foi mais intensa, pois o período de permanência foi maior que o vivido na “Espanha”, e, além disso, havia a barreira do idioma que foi superada com muita boa vontade por parte de nossos anfitriões, nas diversas cidades por onde passamos.

Terminada a graduação em 1992, fiquei a reger a esmo alguns corais de empresas. Na época ainda havia muitos espaços para jovens regentes, espaços esses que outros jovens, com *práticas não-jovens*, acabariam por restringir.

Em 1994 submeti-me a concurso público para uma vaga de professor da carreira de primeiro e segundo graus da Universidade Federal do Ceará. Passei a lecionar “música e ritmo” no Curso de Arte Dramática. Em 1995 apresentei à Pró-Reitoria de Extensão o projeto de criação de um Curso de Extensão em Música que na verdade era, em seu início, “o bloco do eu sozinho”. Se eu tivesse tido mais juízo... mas o Curso de extensão em Música se sedimentou, abriu campo de trabalho para outros professores de música e em 2005 tornou-se uma graduação: Licenciatura em Educação Musical, curso ligado pedagógica e administrativamente à Faculdade de Educação, meu local de trabalho desde 1996 depois de outro concurso público na UFC, desta feita para a carreira de professor de nível superior.

Elaborei, com a colaboração intensa de Erwin Schrader, que havia se tornado Professor da UFC em 1996, o projeto de criação do Curso de Licenciatura em Educação Musical, cuja espinha dorsal é a expressão vocal coletiva. Assim, o professor de música formado pela UFC deverá adquirir conhecimentos sobre educação, música e prática docente para poder continuar no século XXI o projeto de multiplicação de corais implantado por Izaíra Silvino Moraes nos anos 80 do século XX, criando vida musical nas escolas de Fortaleza e do Ceará (Cf. Anexo 3)

Acompanhei cada passo desse projeto de implantação do espaço institucional para Educação Musical na UFC, desde a primeira aprovação no Departamento de Teoria e Prática do Ensino da Faculdade de Educação até a instância máxima: o Conselho Universitário.

Clarice Lispector (1998, p. 84) diz: “A Vida é uma missão secreta”. Não penso que a missão de estabelecer, delimitar um espaço para um Curso de Graduação (licenciatura) em Educação Musical na Universidade Federal fosse exclusivamente minha e nem tenho esse mérito. Sei que essa conquista é apenas mais uma página num livro escrito por muitas mãos e começo a perceber que o que às vezes parece ser derrota, como o abandono do Projeto Ópera Nordestina, é na verdade apenas uma etapa, uma circunstância histórica que se impõe àqueles que realmente se envolvem no desafio da fé e da febre criativa.

No meu processo de formação como músico, processo de educação musical ocorrido na UFC, mais especificamente no Coral da UFC, ter vivido o momento de nascimento da idéia de uma ópera, ópera nordestina, muito me ensinou. Travei contato com Paulo Abel do Nascimento; estreitei os laços de amizade com Izaíra Silvino Moraes, que me apresentou o seu compadre Descartes Gadelha numa manhã de sol na casa dele na Rua Princesa Izabel.

Vi, li e cantei as primeiras partituras que Tarcísio Lima escreveu sobre o texto de Oswald Barroso e Eugênio Leandro, que lançou em 1990 seu primeiro disco “Além das Frentes”, no XXVII Encontro Científico dos Estudantes de Medicina (Ecem), acompanhado pela pianista Nara Vasconcelos, que sempre acompanhou a ópera. Por falar em ópera...

Diante do desconfortável calor que se juntou ao desconforto prévio das botas apertadas, Alexandre Santos e eu resolvemos sair à francesa durante o intervalo da récita de “A Clemência de Tito”. Aquela havia sido a minha primeira vez em uma récita operística européia. Bastante elucidativa para uma discussão sobre ópera e operários musicais, a visita à Ópera de Paris me trouxe a questão: o que vim fazer aqui? Adquirir cultura? Turismo? Angariar algo para contar e esnobar quando de volta à Fortaleza?

Do lado de fora do monumental palácio da ópera parisiense caiu um frio gripante e, como quem vai pro frio sem casaco tem que se gripar, sentamo-nos num *café de la rue de la paix*, esperando os inclementes (Erwin, Thati e Aurélio) que insistiram em cumprir o “ritual operístico mozarteano” até o final.

Estar naquele “templo de música”, no entanto, não me causou nenhuma sensação de deslumbramento. Sim, é aquele um belo prédio. Mais belo, porém, na minha percepção, é o Cine São Luiz com seu imenso lustre de cristal que me encantava nas matinês de domingo quando ia ver “Tom e Jerry”. Mais emocionante do que ver cantoras vestidas de homem a interpretar papéis que Mozart originalmente escreva para *castrati* era, e ainda é, ouvir o canto de Paulo Abel do Nascimento, que, em qualquer lugar cantava e emocionava a quem tivesse ouvidos para ouvir.

Ver a famosa pirâmide do Museu do Louvre não me mobilizou e até lá só fui no último dia da viagem, meio que casualmente, num passeio ao “*Jardin des*

Tuileries". A sensação de estar, recentemente, em uma das primeiras igrejas de Fortaleza, a Igreja do Rosário, cantando a Missa do Vaqueiro (ou louvação – missa breve do sertão), de Dona Vanda Ribeiro Costa foi, certamente, um momento mais que emocionante, mais do que poderia ser qualquer pirâmide, teatro ou catedral. Foi ali, na praça dos leões, o histórico-estético momento: a Louvação é do vaqueiro! Vaqueiros que se fizeram presentes aboiando na Academia Cearense de Letras, após a apresentação da Missa, louvando a sabedoria de Dona Vanda na comemoração de seus 86 anos de idade.

Do lado de fora da ópera de Paris fiquei com Alexandre Santos a beber cervejas e a conversar sobre as idas e vindas de cada um de nós. Lembráramos os 25 dias passados na Alemanha com todo o Coral da UFC, que naquele momento era um grupo de mais de 30 integrantes regido por Erwin Schrader e por mim. Rimos de toda circunstância mambembe na qual nos metemos e na qual nos demos bem. Estávamos em Paris e era primavera, apesar do frio.

Finalmente “os resistentes” voltaram da ópera. Saímos em busca de um acesso ao subsolo que haveria logo de nos acolher levando-nos de volta a *Gare du Nord* de onde saltaríamos para o hotel que, desde a nossa chegada, saltara de duas para sete estrelas. “Agora eu sou uma estrela!”⁸⁵.

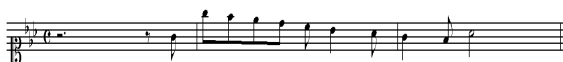
⁸⁵ FARO, Fernando, 1981. texto interpretado por Elis Regina no seu último espetáculo: Trem Azul (1981).

ATO 2 - UMA SUÍTE BAILANTE

“baila comigo lá no meu esconderijo” - (Rita Lee)

PRELÚDIO

“Estrela brasileira no céu azul...”⁸⁶



Voando “Varig, Varig, Varig” fizemos nosso cruzeiro por sobre o atlântico espelho do céu (PESSOA, 1977)⁸⁷: Voltamos. Trinta dias de acolhimento europeu, germânico, restaram indelévels em nossas memórias nos dias que seguimos em nosso natural *habitat*: ambiente periférico no qual não se sedimenta o velho, o tradicional e onde podem surgir cintilantes novidades.

Em Fortaleza habitam esperanças. Aqui, esperançosos, esperamos a ruptura dos grilhões de uma tradição subnutrida que tenta ser nova cultuando o velho, aquilo que se pensa ser “a sagrada herança” e da qual escorrega e escapa o novo: desde Colombo, um ovo.

É longa a lista de “altares” em que podemos investir fisicamente ou na fantasia. E, como um eco, encontramos alguma coisa parecida em todos os pequenos “altares” que vêm aninhar-se no seio das grandes megalópoles, como outros tantos abrigos matriciais em que posso viver, locomover-me e passar tempo com os outros. Cada um desses pequenos “altares” torna-se substantivado, cada um torna-se um “ponto de referência” de nome conhecido por um número maior ou menor de iniciados (MAFFESOLI, 2004, p. 64).

No entanto, no pequeno local, oval, os ecos da sagrada alquimia tradicional se fazem presentes nas tentativas de sedimentação do novo, daquilo que escorrega e escapa, que quebra a casca do ovo – eu, ovo: o novo. Estando situado no movediço terreno que se ressentente e se beneficia da ausência da velhice gorda e sábia, a esperança dança, de sombrinha, na corda bamba. As

⁸⁶ Zamma, Caetano (1960) – *jingle* da campanha de natal da Varig.

⁸⁷ “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu” (Mar português).

novidades são, assim, sempre novas idades na cidade. E houve, aqui, “a idade da ópera”.

A questão inicial da presente é reflexão é, pois, saber onde nascem e como se desenvolvem determinadas práticas tidas como tradicionais. HOBBSAWN (2002) adverte que aquilo que parece tradicional é muitas vezes uma “tradição inventada”.

Muitas vezes, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas (...) Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado (p. 9).

Ao que parece, a invenção de uma tradição tem por objetivo sedimentar valores numa tentativa de regular comportamentos e legitimar espaços que, tradicionalizados, arguem reverência e impõem um certo tipo de receio nos não iniciados, mantendo estes ao longe para a segurança da própria “tradição”.

A tradição, por sua característica essencial de repetição, não adere ao novo e a ele tenta resistir. Ocorre que numa sociedade existem os portadores da tradição um dia inventada e a tais portadores interessa a manutenção da tradição, uma vez que, como representantes dos espaços e símbolos tradicionais, sua legitimidade depende da imutabilidade da tradição. Imutabilidade que não é uma característica daquilo que se pode entender como “costume”.

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que se deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história (HOBBSAWN, 2002, p. 10).

Quando os espaços tradicionais são reivindicados por bárbaros, ou quando os excluídos vencem o medo e tentam se apossar das “jóias do conhecimento”, sem quererem cumprir os rituais estruturantes da tradição, há a possibilidade de mudança nos costumes e nos usos do saber que, manipulado pelos bárbaros excluídos, renova-se. Dessa luta parece nascer o novo.

Atualmente, há uma tendência a discutir o problema estigmatização social como se ela fosse uma simples questão de pessoas que demonstram, individualmente, um desprezo acentuado por outras pessoas como indivíduos. Um modo conhecido de conceituar esse tipo de observação é classificá-la como preconceito. Entretanto, isso equivale a discernir apenas no plano individual algo que não pode ser entendido sem que se o perceba, ao mesmo tempo, no nível do grupo (ELIAS, 2000, p.23).

Viver o duelo entre novo e antigo, depois que o novo já não é tão novo e ainda novíssimo, parece apontar para a necessidade de superação do duelo, da dicotomia entre velho e novo que, em última análise, são recorrências de um jogo eterno, mas nesse histórico duelo entre velho e novo (tradição e novidade) o novo inspira-se no velho e o velho transpira no novo.

Ao mesmo tempo é preciso que a compreensão de tal embate supere as disputas individuais por um ensolarado lugar social. A questão dual entre velho e novo não pode reduzir-se a maniqueísmos que a simplificam e embotam a sua compreensão.

Novíssima idéia, a reinvenção de uma antiga forma musical e dramática, a ópera, com o intuito, ainda, de ser uma escola moderna com base no fazer: escola-ação.

Mais de quatrocentos anos após *Dafne* – a primeira ópera da história da música ocidental, encenada na casa de Jacopo Corsi em Florença, em fevereiro de 1598 e de cuja partitura muito pouco sobreviveu até os dias atuais – quiseram, num remoto e periférico ambiente das Américas, fazer nascer uma alteração, uma ópera que contasse a não tradicional história de sua própria

tradição, que sempre está a se transfigurar e que, ao mesmo tempo formasse intrinsecamente músicos (instrumentistas e cantores) e técnicos para sua autofágica encenação.

Seria a montagem de uma ópera nova, brasileira, nordestina, um jeito de mudar a cena da formação musical no Ceará?

MOVIMENTO PRIMEIRO (XERÉM)

A NOVIDADE DO EDUCAR

Em 1985, após sete anos de estudos e trabalho na Europa, o soprano⁸⁸ cearense Paulo Abel do Nascimento iniciou um período de visitas constantes a Fortaleza. Seus objetivos eram basicamente dois: contribuir para com o desenvolvimento da Educação Musical no Ceará e tornar-se conhecido e reconhecido em sua própria terra natal.

Paulo Abel voltava vitorioso. Na França estava gravando um conjunto de cantatas originalmente escritas para *castrato* por Alessandro e Domenico Scarlatti e em Hollywood logo faria uma significativa participação no filme “ligações perigosas”⁸⁹ do cineasta Stephen Frears, atuando ao lado de nomes como Glenn Close e John Malkovich.

De volta a Fortaleza, tentando atingir seus objetivos, Paulo Abel procurou alguns artistas para discutir a possibilidade de criação e encenação de uma ópera com “temática nordestina” na qual ele faria o papel principal, um papel que deveria ser escrito para ele e sua voz rara. Dentre os artistas com os quais se encontrou estava a professora Izaíra Silvino Moraes que, àquela época, coordenava a Casa de Cultura Artística da UFC.⁹⁰ Diante da idéia de Abel, Izaíra argumentou:

Mas, Paulo Abel, como vamos fazer uma ópera aqui, nordestina, se não temos nem escola de música? Só se a gente aproveitar este projeto para criar a escola de música da nossa gente, uma escola como nunca antes existiu (MATOS, 2003, p. 59).

⁸⁸Cantor (do sexo masculino) que, por questões de caráter hormonal, é capaz de emitir sons que ordinariamente só são conseguidos por cantoras, sopranos. Foram muito conhecidos e cultuados durante o período barroco, período no qual eram conhecidos como *castrati* devido ao processo utilizado para a obtenção da voz aguda.

⁸⁹Dangerous Liaisons – Warner Brothers, 1988.

⁹⁰Coordenadoria ligada à Pró-Reitoria de Extensão dividida em 5 setores: dança (Grupo de Tradições Cearense); Música (coral e camerata); cinema (Casa Amarela) artes plásticas (Museu de Arte da UFC) e teatro (Curso de Arte Dramática).

É importante perceber que a fala da musicista não recai sobre a “possibilidade de absurdo”: uma ópera nordestina. Ela pondera sobre a viabilidade, sugere a criação de uma escola, mas não questiona a idéia. Ao contrário, a história mostrou que Izaíra encantou-se com esse desafio e fez o encantamento disseminar-se na Universidade Federal do Ceará, onde, desde 1985, existe o Projeto Ópera Nordestina, existência agora silenciosa, pois, como dizem, “antes’ da tempestade vem sempre a calmaria”.

Paulo Abel do Nascimento vivera até seus vinte anos em Fortaleza. Menino muito pobre, dotado de uma voz rara que talvez tenha sido um dos reveses da desnutrição (MATOS, 2003), pelejou muito para tornar-se músico e, dando o troco na deficiência hormonal que impediu sua voz de mudar, acabou mudando-se para a Europa e tornando-se famoso.

A ópera nordestina já nascia, desta forma, com duas grandes novidades. A primeira destas é que necessariamente ela teria que ter um papel de destaque para um soprano, voz para a qual já não se escrevia música desde o século XVIII, (BARBIER, 1989). Era, assim, o velho feito novo: novo de novo. A outra novidade era a própria presença de Paulo Abel em Fortaleza, novidade que se revestiu da aura dos acertos de contas.

As contas que foram se acertando também eram dicotômicas. Por um lado, havia o franco revanchismo do cantor para com a elite detentora do parco conhecimento musical de sua cidade, conhecimento musical esse baseado nos estudos pianísticos que compunham o currículo das moças de boa família, moças essas que se tornaram as senhoras do Alberto Nepomuceno, o conservatório que, por muito tempo, foi a única escola de música de Fortaleza, refletindo as tendências do elitismo musical burguês brasileiro do início do século vinte, pois:

Nos anos que sucederam a proclamação da República e nas duas primeiras décadas do século XX, a realidade musical brasileira, especificamente nos grandes centros como Rio e São Paulo, encontrava-se sob os modelos do que se chamava romantismo tardio europeu. Uma cultura européia importada era contemplada pela burguesia que se tornava cada vez mais culta exigindo um repertório erudito. Com o desenvolvimento comercial a instrução começa a expandir-se. O uso de instrumentos musicais, como o piano, torna-se típico na educação feminina da classe superior (Sodré *apud* Kiefer, 1977, p. 67).

A outra face do acerto de contas de Paulo Abel calcava-se na profunda impressão que a pobreza lhe deixara. Durante os anos que marcam seu retorno a Fortaleza o cantor não foi, como talvez fosse de se esperar, assediado pelos órgãos locais de imprensa, mas em 1988 Paulo Abel teve a oportunidade de explicitar seu sentimento de indignação para com a miséria local em uma programa televisivo⁹¹. Disse na ocasião:

Olhe, eu com treze anos vi criança, vizinho à minha casa, “vizim”! uma bichinha de quatro anos, Liduína, dizia: “Palo, Fome!” Eu ia buscar uma banana, mamãe fazia metade do prato e dava pra ela. Ela não tinha o que comer, fazia buraco na parede da casa de taipa e comia areia. Um dia teve uma bronquite muito grande, o médico da Assistência Municipal tacou-lhe a injeção bem forte. A mãe voltou com ela pra casa chorando, bateu na criança pra dormir porque de manhã tinha que lavar roupa nas casa alheias e no outro dia a bichinha estava de olho estatalado, com as vermes saindo pelo nariz e pela boca. E isso não é só quando eu tinha treze anos não, isso ainda é agora. Isso é o que a gente tem que endireitar e a gente só endireita isso sabe com quê? Com cultura, com música! Essas crianças abandonadas, com creche, educar ela, educar ela com música, com musica. Acabar a “semvergonheza” desse país (...) Eu admito toda semvrgonheza desse país mas não adimito que as pessoas passem fome. Por que que tem que ter isso: sofrimento, fome? (MATOS, 2003, p. 21).

A longa transcrição acima mostra não apenas o sentimento de indignação de Paulo Abel do Nascimento, mas, ao final, o cantor faz a sua “profissão de fé”: fé na sua profissão de músico e fé na Educação Musical como alternativa de educação para crianças que, nos dizeres mais recentes, encontram-se “em situação de risco social”... (risco social?) O risco social é o risco humano!

⁹¹ Programa “Nossa Gente” – TV CEARÁ, canal 5 – entrevista concedida a Joselita Feitosa

Educar e formar músico através do fazer vivo, quase emergencial da música própria e apropriada, foi o pressuposto fundante da ópera nordestina “Moacir das sete mortes ou a vida desinfeliz de um cabra da peste”.

A formação seria para os jovens descamisados musicais que ansiavam por aprender algo que lhes era necessário, a música, mas que, diante das imposições financeiras para o custeio de estudos nessa área, tinham que “escapar” aprendendo “de ouvido” em esquinas e bares de Fortaleza.

MOVIMENTO SEGUNDO (BATUQUE)

NORDESTINO SIM, NORDESTINADO NÃO!

Como diria Gilberto Gil: “a novidade veio dar à praia” (GIL, 1994). A primeira cena da novidade que aqui estamos a focar é uma cena de praia. Em tal cena, Iracema, a emblemática índia de Alencar, é um soprano que ao lado de outras índias, contraltos e meios-sopranos, bem como também sopranos, cantam um texto não narrativo. Nesta cena o grupo de vozes femininas, no qual Iracema tem o status de solista, apenas entoia os nomes indígenas de algumas localidades do Ceará:

Iracema; Cemoaba; Irauçuba; Itatira; Iguatu; Ibicuitinga; Sapiranga; Sucatinga; Massapé; Messejana; Manitiba; Ubajara; Ubatuba; Umarituba; Carirús; Cariré, Jericoacoara; Quitaiús; Jaguaribara; Quixeré; Maraponga; Porongaba; Pirambu; Pindorama; Aratanha; Almofala; Amanaiara; Itarema; Jaguaribe; Jati; Jaguaretama; Pajeú; Pindoretama; Catingueira; Camocim; Mauriti; Mucuripe; Mondubim; Ipueiras; Itapajé; Ipú; Cangati; Cococi; Caxitoré; Umarí; Uruquê; Uiraporanga; Guanacés; Capuan; Guaramiranga; Crateús; Curupira; Canindé.

Novidade: O texto em si. Não-novidade: a música em lá (menor).

O texto é na cena 1, abertura, “o elemento moderno” que, de algum modo, tenta dar o primeiro passo em busca da identidade da obra: uma ópera nordestina que, antes de nordestina ser, é, acima de tudo cearense, pois tem a pretensão de contar a História do Ceará. É como se as índias cantoras descrevessem, apresentassem o Estado que se formaria e, neste sentido, a cena é quase onírica, pois, afinal, onde já se viu um grupo de índias cantando (e bailando) numa intrincada polifonia tonal? Não há, portanto, um sentido de realidade na abertura de Moacir das Sete Morte, pelo menos não em seu primeiro momento. Tal realidade adentra a cena logo em seguida com a entrada

de um coro masculino: soldados portugueses; mas fiquemos mais um pouco com as índias.

O texto musical do coro feminino é uma espécie de “devaneio tonal contrapontístico em lá menor”. Na verdade é algo que já tem precedentes no repertório musical tradicional europeu. O compositor busca a tonalidade de lá menor e em 8 compassos puramente instrumentais, preparando a entrada das vozes. Tal preparação parece inspirar-se no “Prelúdio de Tristão e Isolda”, prólogo da ópera homônima de Richard Wagner⁹², prelúdio que é um marco na história da música do ocidente.

Assim como Wagner, o músico incumbido por Izaíra Silvino Moraes e Paulo Abel do Nascimento, Tarcísio Lima, contratado pela UFC como “Técnico em Harmonia Musical”, para compor Moacir das Sete Mortes, faz um jogo de tensões geradas a partir de dissonâncias e acordes de dominante, evitando por sete compassos, o aparecimento do repouso real: a tônica (acorde de lá menor)⁹³.

Mergulhados na busca de uma tessitura cearense/nordestina para sua obra, Oswald Barroso e Eugênio Leandro, autores do libreto, conferiram ao poema-canto das índias que abre a ópera uma estrutura poético-ibérica que, no nordeste do Brasil, tornou-se tradição: o versejamento dos cantadores. Afirmar que esse texto é moderno é um “paradoxo aparente”, uma vez que sua rígida estrutura de versos e sílabas antecede ao encontro dos portugueses com as índias e índios do Brasil, mas tudo que é moderno é paradoxal em essência por conter, de alguma forma, algo tradicional, pois como diz BERMAN, é preciso

⁹² Compositor romântico alemão que viveu entre os anos 1813 e 1883.

⁹³ Em conversa telefônica com o autor da música, ocorrida às 10 horas da manhã do dia 6 de setembro de 2005, este acrescentou a informação de que há na partitura a intenção de se criar uma ambigüidade com relação ao ponto de chegada do tenso discurso musical, de maneira que o lá menor, que se afirma no sétimo compasso, poderia ter caminhado para dó menor, que já se faz presente no quarto compasso, mas que não se afirma como sendo o terreno sólido da tônica. Preferimos entender que a tônica, resolvidas todas as ambigüidades, é realmente lá menor.

Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã (1986, p. 35).

A questão da identidade nordestina e moderna e, por conseguinte, arcaica puxa a brasa desta discussão para as elucubrações sobre as (im)possibilidades de construção de uma identidade realmente brasileira. Argumentam alguns autores que tal identidade é inviável, dados os antecedentes não brasileiros de todas as manifestações culturais ditas e tidas como genuinamente brasileiras. Menezes (2000), exercendo a “epistemologia da desconfiança” coloca a questão nos seguintes termos:

Quando, em cada período de vigência, um termo começa a tornar-se recorrente e de emprego obrigatório, eu inicio minha operação de desconfiança (...). É assim que, repetida sem menor critério, uma dessas noções que nos vêm incomodando nos últimos anos é certamente esta que se intitula 'identidade cultural' e suas congêneres como 'identidade nacional' (p.02)

Menezes (2000) prossegue sua argumentação procurando as raízes dessas expressões e, apoiando-se em Wittgenstein e em outros autores, afirma: “Identidade é assim atributo daquilo que é idêntico, que vem do latim idem, o mesmo. Esse conceito implica dialeticamente a diferença”.

Santos (2003) nos apresenta uma percepção, conceituação de identidade como se sua Alice retirasse de mágica cartola o coelho:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformações, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época em época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 2003, p. 135).

Percebemos, assim, que há peculiaridades sociais que forjam a construção de uma identidade ou identificação nordestina e, dentre essas, de acordo com Albuquerque Júnior, destaca-se o ímpeto contra a exclusão.

O nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que o dispositivo das nacionalidades e a formação discursiva-nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particulares dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.141).

O ímpeto contra a exclusão econômica que se manifestou no início do século XX, acabou sendo revivido artisticamente no final do mesmo século, quando nas décadas de setenta e oitenta, principalmente após a abertura política, ocorreu a efusão de manifestações artísticas que trouxeram para a “comissão de frente” do “bloco da democracia” o sotaque nordestino e a denúncia da desigualdade e do preconceito.

Tal sotaque já havia surgido, parece-nos, como ato de resistência a um *modus vivendi* imposto pelas redes de televisão (via Embratel), nos trabalhos de grupos como os Tropicalistas, Quinteto Armorial, Novos Baianos, Pessoal do Ceará, Quinteto Violado, dentre outros. Na MPB foi o momento dos Ramalho: Zé e Elba. Momento de Geraldo Azevedo e Alceu Valença, para citarmos apenas os nomes de maior projeção.

Contra-pondo-se aos baianos tropicalistas/cosmopolitas e ao “cajuínico-mucurípico” Pessoal do Ceará, os nordestinos que se projetaram na cena nacional nos anos 80 eram agressivos. Não cantavam a poesia telúrica como fez Ednardo: “o farol velho e o novo são os olhos do mar” (EDNARDO, 1973). O tempo exigia afirmação dos “dis” e “tis” apicodentais.

O canto dramático da atriz e cantora Elba Ramalho em sua participação na trilha sonora do filme “Morte e Vida Severina”, de Zelito Viana, realizado em 1976 é emblemática e talvez seja o paradigma timbrístico dessa agreste agressividade-identidade: ação de idêntica identificação.

Esta hipótese de que há um lastro identitário que une os nordestinos é defendida por Oliveira (2004) que relaciona tal elo à música que se produz na maior parte desta região.

O nordeste que reconhecemos, hoje, é em grande medida, uma invenção musical, ou no mínimo, uma reinvenção ampliada, a partir da base original, do que se chamou Nordeste Oriental. Possivelmente, a maior invenção política do século XX nordestino, contemporânea e co-fundadora do Nordeste, intercruzando-se com a histórica do visionário Celso Furtado, da Sudene. Seus grandes demiurgos são Luiz “Lua” Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, ancorados numa tradição popular ampla e profunda, como ecoa na “Mulher rendeira” que Vanja Orico popularizou com *Os Cangaceiros* de Lima Barreto, o cineasta. “Asa Branca” passou a ser a certidão de nascimento desse Nordeste unificado que corresponde, mais nitidamente, aos sertões trabalhados por Euclides da Cunha e mais amplamente ao conjunto de estados que vai do Ceará à Bahia (OLIVEIRA, 2004, p.128).

O espaço artístico dos momentos posteriores à abertura política e a consequente redemocratização do país, comportava o “descomportamento descontente” de Antônio Conselheiro que se fazia mote para muitas canções. E, ainda perscrutando o forjar de uma identidade cultural nordestina, mesmo que transitória, mas consolidada em uma manifestação estética específica de um tempo-espaço (a ópera nordestina), é preciso, ainda com Oliveira (2004), cogitar que

A influência da música de Gonzaga/Teixeira/Dantas extrapolou os limites do sertão, quase que em cumprimento da profecia do Beato Conselheiro, pois o sertão iria virar mar, e o mar viraria sertão; é transparente em Geraldo Vandré, notável e assumida nos tropicalistas, em Caetano, Gil e Capinam, reconhecível em Edu Lobo (...) O canto da terra é central: louvada, quando chove, desgraçada, mas não amaldiçoada quando da seca (OLIVEIRA, 2004, p.129-130).

Por solicitação de Izaíra Silvino Moraes, Patativa do Assaré escreveu *Nordestino Sim! Nordestinado Não!* Um longo poema/denúncia que a maestrina usou com maestria, na íntegra, para o espetáculo do Coral da UFC: *Nordestinos Somos*, montado em 1984 e que foi apresentado durante alguns anos até, aproximadamente 1987.

Nascendo em 1985, a ópera que seria protagonizada por Paulo Abel do Nascimento, nascia, portanto, com o caráter de resistência e luta pela sobrevivência material e simbólica de um momento no qual tornou-se permitido permitir.

Permissivo e permitido em pernoites de tertúlias, “rega-bofes” e “rala-buchos”, o povo do Nordeste, do sertão à praia nos parece uno, único e unívoco em sua música. Este povo com seus xotes, toadas, xaxados, maracatus, cocos e baiões de dois por quatro aponta e aporta no porto que aqui entendemos como sendo o desvelamento de um nordestino fado identitário: um inventário luminoso ou um alumiário inventado.

MOVIMENTO TERCEIRO (BAIÃO)

ÓPERA PRA QUE TE QUERO?

Doidice! Loucura! Foram as palavras que soaram nos quatro cantos de Fortaleza quando os “operários nordestinos” lançaram-se no “navegar é preciso” para fazer a ópera. Era como construir a embarcação em alto mar no meio de uma tempestade. A nau era, na verdade, um coral e dele saiam solistas para os papéis principais e secundários que iam recebendo texto musical de Tarcísio Lima.

Tarcísio vinha de uma constante colaboração com Izaíra e, mesmo hesitante no início, aceitou o desafio de traçar o mapa-partitura para a viagem da nau que ela e Abel haveriam de comandar em busca de um caminho das índias para as índias e índios.

No primeiro semestre de 1985, nosso caro amigo Paulo Abel me procurou e fez sua irrecusável proposta de uma obra operística, sem definição de tema, de libreto, etc... Falei pra ele de minhas limitações, mas ele não teve dificuldade em me demover da hesitação, porque, afinal de contas, eu de pronto me apaixonei pela idéia de um trabalho assim. Bem, depois da aquiescência do futuro compositor, o primeiro passo foi convidar-contratar aqueles que iriam nos dar o argumento e um libreto propriamente dito, respectivamente Eugênio Leandro e Oswald Barroso. Os dois trabalharam em meados de 85, de maneira que recebi o libreto no final do ano (MATOS, 2003, p. 67).

A colaboração intensa de Tarcísio Lima com Izaíra nos anos oitenta traduziu-se em vários arranjos musicais escritos para o coral da UFC. Provavelmente por estar habituado à escrita para quatro vozes mistas (soprano, contralto, tenor e baixo), Tarcísio, juntamente com os autores do texto, acabou conferindo mais um quê de modernidade para a ópera: a presença constante do coro dialogando com os demais personagens.

Na perspectiva da exeqüibilidade da peça, manter o coro em atitude cênica, ativa, por quase todo o decorrer de uma obra, como uma ópera em dois atos, como é o caso de *Moacir das Sete Mortes*, é um risco, pois quanto maior o número de pessoas em cena, maiores são as complicações para se definir a distribuição e movimentação dessas mesmas pessoas no palco.

A moderna ópera nordestina acaba, pela presença constante do coro, aproximando-se de outra antiga forma musical vocal: a cantata⁹⁴ é, nesse aspecto, a modernidade nascida pela aglutinação e justaposição de duas formas antigas. Será isto possível?

“A modernidade é essencialmente uma ordem pós-tradicional” (GIDDENS, 2002, p. 25). A ópera-cantata, operando a subversão, justaposta aglutinação de velhas heranças musicais com suas “formas dicotômicas” - solo e coro -, funcionava bem no sentido metodológico da formação da tripulação da nau navegar é preciso: nela todos cantavam e cantavam muito.

A insistência em manter o coro em cena, estabelecendo uma relação intensa dos solos com o coro que, como já dissemos, não se observa muito comumente no repertório operístico, alimentava o trabalho do grupo que digeriria coletivamente a ambrosia que até então estava restrita às bocas do Olimpo local com seus *Ganimedes* e *Hebes* de cá: amargo paladar.

É possível afirmar que esta presença constante do coro em cena tenha ocorrido em consequência dos espetáculos que o Coral da UFC passou a montar a partir do momento que Izaíra Silvino Moraes assumiu sua regência. Tal estrutura de espetáculo coral permanece sendo aprofundada pelo Coral da UFC, que continua buscando e realizando “espetáculos dinâmicos”, vivos, nos quais a música coral é amparada pela expressão corporal dos cantores que, nos últimos

⁹⁴Trecho para uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental, às vezes com coro também. O texto, em vez de históriado, descrevendo um fato dramático qualquer, é lírico, descrevendo uma situação psicológica, (Cf. ANDRADE, 1989, p.102).

anos alcançou a dança. Além disso todo o aparato cênico e de iluminação conferem às montagens de espetáculo do Coral da UFC algo de novo, inédito: “quase uma ópera”⁹⁵.

Não penso que seja verdade que, como sugerem alguns, a era moderna seja uma era marcada por alta ansiedade em contraste com épocas anteriores. Ansiedades e inseguranças afetaram outras épocas além da nossa, e é provavelmente pouco justificável supor que a vida em culturas menores e mais tradicionais tenha um teor mais equilibrado que o de hoje. Mas o conteúdo e a forma das ansiedades predominantes certamente mudaram (GIDDENS, 2002, p. 37).

O desejo ansioso que gerava a ópera nordestina era multifacetado. Desejava Paulo Abel, ansiosamente, reconhecer-se, voltar a si mesmo, ao seu torrão natal como um ícone do canto lírico mundial e, ao mesmo tempo, entrando em consonância com a ânsia do desejo de Izaíra Silvino Moraes, ansiavam, juntos e em conjuntos, erradicar a pobreza estético musical fortalecendo o som das plagas fortalezenses.

Nós, navegante-operários, desejávamos nos tornar músicos tocantes e cantantes e buscávamos ali aprender o que nos fosse oferecido. Antes de querer colocar o Ceará no seleto mundo da música lírica, queríamos nos colocar no mundo: buscávamos, *asilados*⁹⁶, espaço jovem no asilo-ancião.

Para alguns aquela ópera era sinônimo de erudição, de status. Outros já pensavam aquela nordestina obra para além das futilidades narcisistas e exibicionistas (falso virtuosismo)⁹⁷. Na confluências dos desejos, das ânsias, operava a escola Moacir das Sete Mortes e querer sete vezes morrer era pleitear sete vidas para viver: sete personagens para interpretar, sete notas para cantar.

A maioria dos integrantes do elenco era de jovens. Jovens que não haviam tido educação musical antes de surgir a proposta ópera-escola, e nestes jovens,

⁹⁵ Expressão utilizada por um espectador após uma récita do espetáculo “Gonzagas” em outubro de 2006.

⁹⁶ No Ceará “asilado” pode ser um indivíduo que tem intenso desejo por algo.

⁹⁷ Falso virtuosismo é prática de exibir, por exemplo, timbre e técnica vocal sem que a voz seja colocada a serviço da realização musical.

dentre os quais me incluo, estava o desejo de escapar da pobreza cultural e encontrar um espaço de realização subjetiva, sonora: um espaço que nos legitimasse como “*artistas da vida, equilibristas da fé*” (GONZAGUINHA,

A ansiedade desencadeada pelo Projeto Ópera Nordestina não tinha precedentes até o momento do início de sua implantação. Ali foi concedido o direito, aberto o espaço para que muitos ansiosos por pouco pudessem ansiar por mais um pouco, um pouco mais além do que os seus próprios referenciais estéticos permitiam ansiar. Ali Não estava posta apenas a ansiedade ancestral por ascensão social ou o desejo atávico pelo estrelato. A Ansiedade era, essencialmente, de ordem ética e estética. Buscava-se trazer para o “Hades cotidiano” o vinho musical do canto, da ação: o éter do sonho. Um sonho que antes daquele momento não podia ser imaginado como algo realizável e que foi se tornando real e modernamente ansiado, na medida em que os doze trabalhos operísticos foram sendo realizados pelo Hércules adormecido em cada pequeno David cantante que, ao acordar, descobria: Golias dormia.

Nasce, no último momento da cena 1 da ópera, seu protagonista: Moacir. Filho de Iracema e Martin, filho do ódio, filho da dor.

Se num momento histórico era a cantata que inspiraria, de algum modo, a ópera, surge aqui, com o nascimento de Moacir, o aspecto mais “barroco” e, por isso mesmo, moderno de toda esta “epopéia”: Moacir, o personagem, foi escrito para Paulo Abel e Paulo Abel era, como se costumava dizer, um “castrato natural”, ou seja: doidice! loucura! Ou, *como* diria Eleazar de Carvalho⁹⁸, “uma voz imoral, uma aberração” (MATOS, 2003, p. 11).

O nascimento de Moacir é anunciado pelo coro nos últimos compassos da cena um. A música apóia-se em fragmentos do Hino do Ceará, retomando a moderna ansiedade pela identidade que se faz buscar, neste aspecto, na obra de

⁹⁸ Maestro Cearense que obteve grande projeção nacional no século XX.

um autor do século XIX: Alberto Nepomuceno, autor do hino do Ceará. Assim, dialeticamente Moacir é o “anjo barroco” que se inspira em Alencar e Nepomuceno, românticos e nacionalistas, para contar contemporaneamente, no apagar das luzes do século XX, e no acender das candeias do século XXI, a história do Ceará.

Sopranos e Contraltos



A BRIN DO SEU PRÓ PRIO CA MI NHO QUAL

Baixos e Tenores



A BRIN DO SEU PRÓ PRIO CA MI NHO QUAL



RI O LI BER TA DO DE SOB O CI MEN TO QUE RE

RI O LI BER TA DO DE SOB O CI MEN TO QUE RE

BEN TA O RE BEN TO ROM
 BEN - - TA O RE BEN
 BEN - - TA O RE BEN TO ROM
 BEN - - TA O

PEU EM PAR TO PRE MA TU - - RO FI LHO DO SO FRI
 TO ROM PEU EM PAR TO PRE MA TU RO FI LHO DO
 PEU EM PAR TO PRE MA TU RO FI LHO DO SO FRI
 RE BEN TO ROMPEU PRE MA TU - - RO FI

MEN TO FI - - LHODO Ó - - DIO VEI - O_A LUZ
 SO FRI MEN TO E DO Ó DIO VEI - O_A LUZ
 MEN TO FI - - LHODO Ó - - DIO VEI - O_A LUZ
 - LHO DO SOFRIMENTO E DO Ó - - DIO VEI - O A LUZ

O FU TU RO O FU TU RO O FU TU RO
 O FU TU RO O FU TU RO O FU TU RO
 O FU TU - - RO O FU - -
 O FU TU - - RO O FU
 TU RO VEI - O À LUZ NAS
 TU RO - - VEI - O À LUZ NAS
 TU RO VEI - O À LUZ NAS
 TU RO VEI - - O À LUZ NAS

CEU MO A CIR CRI A DA DOR CRI A DA DOR
 CEU MO A CIR NAS CEU CRI A DA DOR CRI A DA DOR
 CEU MO A CIR NAS CE CRI A DA DOR CRI A DA DOR
 CEU MO A CIR CRI A DA DOR CRI A DA DOR

MOVIMENTO QUARTO (XAXADO)

O PESSOAL DE DENTRO

Alguns dos participantes do grupo da ópera eram detentores de vozes muito interessantes com potencial para se desenvolverem, esses foram recebendo algumas incumbências como solistas com o desenrolar do trabalho. Além dos ensaios do coro os solistas tinham que trabalhar com os ensaiadores além de comparecer a aulas individuais de canto. O trabalho do ensaiador era ler a partitura com o solista, pois, muitos desses, apesar do bom material vocal, ainda não haviam aprendido a ler música.

A horda dos “iletrados musicais” que montavam uma ópera a tornava, mais uma vez, moderna (pós-tradicional, como já nos apontou GIDDENS, 2002) e, nesse sentido, o termo se recheava da carga negativa, imputada por aqueles que se deixaram herdar pela herança dita erudita: a desdita, musicalmente letrada, esclarecida e iluminada.

Os operários profanos, dionisíacos, afinavam-se a com o que diz BERMAN:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo – ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (1986, p. 15).

A ala da tradição, os herdados, comportava-se como se conhecesse apenas a última parte da citação acima: temia a destruição de seu sólido terreno pavimentado com as pedras frouxas de um saber doméstico: musica de prendas do lar. Esta constatação, que não é imparcial se considerarmos nosso envolvimento na trama, é, todavia, importante uma vez que

O interesse particular, entretanto, não restringe a amplitude do tema, pois focalizar as experiências de homens e mulheres, ainda que de

ângulos particularizados, significa um espriar de olhares sobre paisagens a perder de vista (DIAS, 1998, p. 237).

Em minha singularidade, particularidade e perplexidade fui exercendo como partícipe e artífice da horda dos deserdados da ópera nordestina a profanação das vielas musicais de Fortaleza. Tropeçávamos nas pedras frouxas que, vez ou outra, num ato de resistência àquelas e àqueles que nos queriam exorcizar, usávamos como “rebolos”⁹⁹: artilharia e munição defensiva.

Nasceu, nessas trincheiras rasas ou mesmo no campo aberto, o ato de parodiar, caricaturar. A caricatura da caricatura – a música de origem européia sempre foi caricatural no Ceará – era a lúdica estratégia que, quando tudo parecia ruir, alimentava-nos. “Tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo” (BERMAN, 1986, p.17).

A prática da paródia como ato de definição de uma posição antagônica ao projeto cultural governamental é patente no caso da montagem de **Dom Joachin** – caricatura da montagem cearense da ópera **Dom Giovanni** (Mozart), com a qual o Governo do Estado tentou restabelecer a ordem (a moral e os bons costumes) no campo da expressão musical, nos primeiros anos da década de 90, mais precisamente em 1992.¹⁰⁰

A paródia foi encenada por alunos do Curso de Arte Dramática da UFC, contando com a colaboração de cantores do Coral Zoadá. Essa *gang* havia se posicionado contra o papel humilhante que lhe fora destinado na montagem governamental dirigida por Bia Lessa. Nela, o elenco local (aqueles que se submeteram) teve que pintar os cabelos numa tonalidade de ruivo, acaju, o que lhes conferia o signo da caricatura étnica.

⁹⁹ Segundo Aurélio Buarque de Holanda, Rebolo é pedaço de tijolo ou de telha usado como projetil.

¹⁰⁰ A referida montagem foi dirigida por Bia Lessa e apresentada no Theatro José de Alencar.

A proposta da diretora vinda do sul do país foi encarada como coisa séria: pós-moderna. Da platéia do teatro e do telão que se colocou na praça José de Alencar para que o povão visse a ópera, a encenação era algo que escapava a compreensão do público e dos transeuntes.

Na ala discordante, os parodiadores, o “pós-moderno” tornou-se uma piada e o que se fez foi radicalizar a piada – se é para rir, então vamos rir do “ridículo estético” deles e do *non sense* político-cultural do governo.

Em 1986 a UFC contratara a cantora Júlia Alice Smith, que já estava desde muitos anos nos Estados Unidos da América. Júlia Smith veio ao Brasil para colaborar com a formação dos cantores juntamente com Paulo Abel, que trabalhava no Ceará sempre que seus compromissos na Europa permitiam uma vinda a Fortaleza.

Integrando o grupo da ópera, estava também a pianista Nara Vasconcelos. Competia à Nara, além da tarefa de ensaiadora, a execução do acompanhamento pianístico que Tarcísio Lima escrevia para a primeira versão da partitura da ópera¹⁰¹. Nara Vasconcelos acompanhou ao piano a encenação da cena 4 ocorrida no Centro de Convenções de Fortaleza por ocasião de um congresso nacional de psiquiatria. Matos (2003) relata:

Por ocasião do Congresso Nacional da Associação Brasileira de Psiquiatria realizado em fortaleza em 1987, Maria Helena Pinheiro, médica psiquiatra e soprano que interpretava Bárbara de Alencar, convenceu a comissão organizadora do evento a apresentar a cena 4 da ópera Moacir das Sete Mortes ou a Vida Desinfeliz de um Cabra da Peste, na abertura do evento. Paulo Abel veio para essa apresentação ocorrida no Centro de Convenções e a regeu (...) o acompanhamento era apenas pianístico, competentemente realizado por Nara Vasconcelos (...) Essa apresentação da cena 4, sob a regência de Paulo Abel, contou também com a direção do ator e diretor teatral Paulo César de Alencar (Matos, 2003, p.69).

A apresentação ocorrida no Centro de Convenções de Fortaleza, referida na citação anterior, foi o marco, o ponto culminante da navegação do “navegar é

¹⁰¹ Versão que utilizamos no presente estudo.

preciso”. Jovens que nunca haviam pisado num palco para encenar uma ópera meteram os pés pelas mãos num “contorcionismo histórico”, “dando nó em pingo d’água” e fazendo viver Bárbara de Alencar e seus filhos para um grupo de “curandeiros mentais” vindos de todos os pontos do país.

Um “incidente” acabou tornando-se emblemático: Após a apresentação da Cena 4, seguiu-se o Maracatu de abertura da cena 5. Para fazer a transição entre uma cena e outra, criou-se uma atmosfera de senzala com escravos bailando ao som de atabaques. Descartes Gadelha, percussionista e iniciado no Candomblé, por razões que ele mesmo diz ignorar, decidiu conferir o máximo de autenticidade sonora à cena e, assim, executou com toda concentração o “alujá de xangô”¹⁰².

Por efeito da cena e do som uma das senhoras da platéia entrou em transe: o santo lhe pegou e Descartes teve que ir em seu socorro logo após a apresentação. Isso sim, me parece, é algo que se coloca para além do conceito de moderno ou pós-moderno. Nem platéia de fora conseguiu ficar de fora diante da autêntica força.

Na modernidade, pós, ultra, hipertrofiada, tudo é dentro, todos são de dentro e o domínio sobre a matéria se desmancha no ectoplasma. O pretenso domínio da matéria – o primado do cálculo – a “selvagem” música africana é capaz de questionar. O Selvagem é pós-moderno, pós-colonial, pós-racionalista.

Faz tempo que chamei a atenção para a “correspondência” natural e social que “quebra” o cerco do próprio corpo e faz, assim, aceder a um corpo coletivo, participar de um espaço mais amplo (...) Numerosos são os exemplos nesse sentido. Todas as aglomerações esportivas, musicais, religiosas para as quais chamei a atenção, acentuam a “fusão”, até mesmo a confusão social. Verdadeiros caldos de cultura, é em suas efervescências que precisamos buscar as especificidades da socialidade moderna (MAFFESOLI, 2003, p. 164).

¹⁰² A dança preferida de Xangô se faz ao som do alujá, um ritmo quente, rápido, que expressa força e realeza recordando, através do dobrar vigoroso do Rum, os trovões dos quais Xangô é o senhor. (Cf. AMARAL; SILVA, 2005)

O pós-moderno, em nosso entendimento, recola e redimensiona a dicotomia entre novo e velho e a supera. Percebemos que o ponto fulcral nesse cenário transmutante, a cidade de Fortaleza, não é o tipo de conhecimento que se tem, mas sim o seus usos, desusos e abusos.

A retenção, o represamento, a sonegação sonolenta é contraposta. Nesta pós moderna idade se instaura o tempo do sonoro sangramento dos açudes musicais. As barreiras parecem ruir e o som se faz ensurdecido no transbordante rio formativo que lava e leva suas marginais à pororoca do conhecer.

MOVIMENTO QUINTO - (MIUDINHO)

E A FÊNIX, ASA BRANCA SE FEZ

O tecido urbano da cidade de Fortaleza, *locus* e *focus* desta epopéia nossa, está cindido por uma constante transmutação, espécie de êxodos predatórios, como aponta Braga (2004):

Há um bizarro deslocamento de interesses vinculados ao lazer em Fortaleza. De súbito, surgem os mais articulados *points*, que passam a constituir uma espécie de febre local (...) Com a mesma instantaneidade que surgem, somem (p. 154).

A ascensão e queda de locais de diversão na cidade de Fortaleza parece refletir a busca por uma identidade perdida em sua contínua mobilidade. Nesta cidade há uma garimpagem cultural que se manifesta desde os lugares de lazer e entretenimento aos *points* de estudo e reflexão.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2005, p. 12-13).

Ocorre que nos espaços mais antigos e nos quais meio século parece ser uma eternidade, como é o caso da Universidade Federal do Ceará, o odor e o bolor de um modelo acadêmico intimamente ligado aos interesses profissionalizantes de uma camada específica da sociedade alencarina forja um terreno mais sólido no qual o conhecimento é gerado de forma mais sistemática, exceto (até agora) quando tal conhecimento vem carregado da volúpia sedutora das artes.

Estando o artístico na periferia da cinquentenária instituição, periférica em seu meio século de existência às margens atlânticas do Ceará, este vive, de forma sazonal, ciclos de migração efervescente nos quais algo novo acontece

para logo depois sucumbir. É como se a manifestação estética fosse, no microcosmo da UFC, o descartável *point* da diversão diversa e diversificada¹⁰³.

O Museu de Arte da Universidade do Ceará, existente desde o tempo em que a UFC era “a” universidade do Ceará, assim como os extensionistas cursos de arte dramática e de canto coral desencadearam momentos de vibração estética permeados de novidades que esvaeceram sem fazer eclodir o que havia de ser o novo a transpirar a tradição. Mas, haveria uma tradição a ser transpirada como auspiciosa novidade?

Vinte anos atrás¹⁰⁴, em 1985, vindo da Europa, carregado e carregando a tradição operística, principalmente barroca, Paulo Abel do Nascimento propôs a “muitas gentes” do meio artístico de Fortaleza a criação/encenação de uma ópera. Sua proposta encontrou ecos em algumas pessoas e através destas alcançou uma instituição: a Universidade Federal do Ceará. Seus primeiros contatos se deram com Descartes Gadelha e Izaíra Silvino Moraes. Descartes relata:

O Paulo Abel me procurou, as pessoas, essa coisa todinha e eu estava justamente no pique do trabalho de Canudos (...)Aí eu delirei, eu embarquei na ópera, nos projetos nos desenhos, eu desenhava Canudos eu desenhava a ópera. Eu tentei trazer para a ópera, para o projeto gráfico e artístico, plástico, tudo aquilo que eu tirava de Euclides da Cunha, eu apenas transpus fatos e realidades na ópera, apesar de ser uma ópera ficcional.¹⁰⁵

Descartes Gadelha, Izaíra Silvino Moraes, Paulo Abel do Nascimento, Tarcísio Lima, Eugênio Leandro, Oswald Barroso, Giselle Castro, Zé Brasil Filho, Carlos Prata (o Pratinha), Nara Vasconcelos, Maria Helena Pinheiro Cardoso, Ricardo Pinto, Ricardo Pereira, João do Crato, Lúcia Menezes, Inês Mapurunga,

¹⁰³ Aos oito dias do mês de Setembro do ano da graça de 2005 – pleno século XXI – divulgou-se no sítio virtual da UFC a prorrogação das inscrições para o concurso vestibular em virtude da criação de dois novos cursos: “Engenharia Metalúrgica” e “Educação Musical”. Esta nota é só para notificar um avanço no ensino das artes não contabilizado na presente reflexão: o mundo gira e macacas pulam se atirando.

¹⁰⁴ Quando a UFC deu “o primeiro tiro da macaca”.

¹⁰⁵ Entrevista concedida a este pesquisador em 25/01/2005.

Acácio de Montes, Glaydson, Benigno, João Batista, Elvis e muita gente mais dedicou parte dos seus melhores esforços para construir a ópera, a escola, a musical emancipação social: a modernidade pós-pós.

Para contrapor a minha concepção de pós-modernidade ao pós modernismo celebratório designei-a por pós-modernismo de oposição e condensei a sua formulação na idéia de que vivemos em sociedades a braços com problemas modernos (...) Daí a necessidade de reinventar a emancipação social (SANTOS, 2004, p. 5).

Pois sim! Pois não!

O atrito gerado pelo par que muitos pensam paradoxo, mas que é apenas a repentina constatação de que “não somos outra coisa senão anões sobre ombros de gigantes”¹⁰⁶(KLIBANSKI, 1936 *apud* LE GOFF, 2003, p. 177) gera, nessa e dessa constatação, o aparecimento do *Eros* e do *Tanathos* cotidianos. Assim, a vertigem da novidade, em ondas, maré: embriaga. Já a firmeza débil que ao se dissolver absorve, coopta sem captar totalmente, o que se pretendia novo: novo peso para ombros de gigantes corcundas.

Como diz Le Goff: “Os conflitos de geração que atiravam ‘modernos’ contra ‘antigos’ existiam desde a Antiguidade” (2003, p. 180). Tais conflitos ainda, em nosso local antigo, que é sempre novo, nosso “não-lugar metamórfico” fortalezense, são o diapasão cotidiano das lides estéticas, sempre impetuosamente novas e vaidosamente velhas, carcomidas no egocentrismo da província.

A juventude de todas as gerações representa o passo seguinte da civilização. A geração mais velha tenta conservar a juventude em seu próprio nível cultural. Os motivos disto são de natureza predominantemente irracional: a geração mais velha teve de resignar-se – e por isso se sente ameaçada quando a juventude ultrapassa o que ela própria não pode realizar (REICH, 2004, p. 174).

¹⁰⁶ *nos sumus sicut nanus positus super humeros giganntes*

CODA

As práticas artísticas de uma comunidade são, certamente, consubstanciações estéticas das relações que se estabelecem nesse mesmo ambiente social. Tais práticas, ao mesmo tempo, refletem a sua própria condição, seu status, dentro das instituições que estruturam o jogo societário. Se a obra de arte inspira-se na realidade anunciando e denunciando e, conseqüentemente, legitimando, a própria realidade; condiciona as possibilidades de expressão estética, conferindo-lhes, ou não, legitimidade.

Ocorre que conferir legitimidade, garantir espaços nos quais a criação artística possa ser estimulada, vivida e contemplada, é, muitas vezes, uma estratégia de estabelecimento de um tipo de tutela, de um cerceamento que pode dar-se com a intenção de manter a atividade artística dentro dos limites do estabelecido, ou por outro lado, incitar tais manifestações, seus criadores e recriadores, a experimentações que se pretendem renovadoras: “contemporâneas”. Pode haver em ambos os casos um perigo essencial: a ausência de reflexão crítica.

No terreno musical, diferente do que ocorre no campo das artes visuais, a perpetuação de práticas legitimadas, a renovação da legitimação adquirida parece ser a função maior das escolas especializadas. Nos conservatórios os saberes e repertórios definem todo um sistema de valoração que torna legítimo este ou aquele gênero musical. Em tais ambientes quase não há espaço para experimentações que redefinam aquilo que se quer legítimo e, em muitos casos, a função do repertório diante do tempo histórico em que este é executado não é vislumbrada e, muito menos, criticada.

Na fase da arte artesanal, o cânone estético do cliente, como limite de referência da configuração artística, tinha supremacia sobre a fantasia artística pessoal de cada criador de arte; a imaginação

individual deste último é rigorosamente canalizada no sentido do cânone estético da classe daquele que faz a encomenda. Na fase da arte artística, os criadores de arte estão geralmente no mesmo nível social do público que admira e compra a arte e, no caso da sua elite – o *establishment* de especialistas formados pelos artistas de um país -, têm como juízes estéticos e pioneiros da arte, mais poder que o seu público (ELIAS, 1993, p. 55).

Quase não há na realidade de Fortaleza o exercício da crítica estética. Por um lado os que se propõem críticos, notadamente os jornalistas, refletem, na maioria de seus parcos escritos sobre as manifestações artísticas locais, o desconhecimento dos rudimentos (signos, símbolos, gramática, arquitetura, carpintaria, artesanaria etc.) que alicerçam as linguagens sobre as quais exercem a sua crítica. Por outro lado, quando ocorre a rara crítica fundamentada com coerência sobre os aspectos constituintes da obra de arte, na maioria das vezes, os artistas não se reconhecem na crítica se esta não lhes é favorável, de maneira que para a lógica provinciana de críticos e criticáveis, criticar – na perspectiva dos críticos – é achar os defeitos: falar mal. Já na perspectiva dos autores, os criticáveis, criticar é enaltecer, não a obra, mas seus criadores-executores. Claro, falo aqui em termos gerais.

Estabelece-se, desta maneira, na relação entre criticadores e criticados, um perverso jogo de idolatria onde um afirma seu poder sobre o outro justificando suas existências e a existência de suas produções (críticas e estéticas) através de um processo centrado no sujeito, em sua imagem, e quanto mais contundente, atrativa de atenções for a imagem, mais enaltecedora do ego esta passa a ser.

Mas de onde provém todo esse estado de coisas que se relaciona com a produção estética e sua crítica? Pois bem: há, no cotidiano artístico de Fortaleza, uma carência extrema de informações, informações estéticas, divagações filosóficas, discussões plurais e, nesse ambiente, o fazer estético escorrega na

ausência de auto-análise imparcial e fundamentada. Nesse sentido a prática artística de Fortaleza parece beneficiar-se da ausência de amarras acadêmicas, pois seu terreno escorregadio é um campo fértil para o aparecimento de novidades expressivas. Contudo, não havendo o estudo, a novidade torna-se efêmera e não gera as “pós-novidades” que, de algum modo, conteriam uma tradição: a tradição forte de Fortaleza, a estética cearense.

Não há, no terreno musical fortalezense, um grupo que tenha alcançado plenamente o status de ser o *establishment*¹⁰⁷, tal como define Elias (1993). Um grupo de artistas criadores e recriadores da arte musical, com produção vastamente divulgada, poderia ser termômetro e barômetro das conquistas estéticas locais e talvez pudesse fazer nascer um nível de criticidade, apreciação e fruição consciente, que contribuísse para elevar as práticas musicais), da curiosidade ingênua à curiosidade epistemológica (FREIRE, 2000).

O que têm feito os mais velhos e mais tradicionais difusores do conhecimento musical no Ceará não é a multiplicação em múltiplas, novas, formas de expressão musical, mas, sobretudo, é o encaminhamento dos jovens a reproduzirem repertórios e rituais de ensaio e execução que apenas legitimam o posto da velhice que não deseja mais do que replicar-se.

A escola ocupa um lugar homólogo ao da igreja, que, segundo Max Weber, de “fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado e fazê-lo penetrar na fé de todos os leigos”: através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas (BOURDIEU, 1996, p. 169).

¹⁰⁷As palavras *establishment* e *established* são utilizadas, em inglês, para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. (Frederico Neilburg – apresentação à edição brasileira de Obra de Elias e Scotson, 2000).

O Projeto Ópera Nordestina, desde sua implantação e até hoje (vinte e cinco anos depois), sempre foi um projeto que, em virtude de sua magnitude, chamou a atenção de todos os críticos negativistas de plantão, especialmente artistas de mais idade, aqueles que herdados pela música européia que a desejam intocada e entocada e, quase nunca, tocada.

Porém, por ter encontrado ressonância na ânsia por conhecimento artístico de jovens aspirantes e transpirantes a artistas, tal proposta teve também seus críticos favoráveis, seus defensores. Houve, portanto, desde o surgimento da proposta, toda uma efervescência pró e contra: crítica destrutiva e apologia intempestiva.

Naquele primeiro momento afirmava-se que a ópera poderia ser uma escola, a escola que até hoje não existe, explícita e amplamente em Fortaleza: espaço para formar músicos (instrumentistas e cantores) e técnicos para espetáculos de música e teatro.

Dizia-se também que a universidade não deveria investir tanto naquele projeto, pois este era por demais ambicioso, fruto de mentes megalômanas que visavam, além da autopromoção, desautorizar a tradição e os bons costumes estéticos do local e que, ao mesmo tempo, tal idéia desviava a atenção, ocultava a relevância dos “autênticos grupos artísticos” de Fortaleza, que, por serem mais autênticos que uma proposta de ópera nordestina, eram mais merecedores das atenções acadêmicas.

Muitos foram os elogios e acusações que ecoaram durante a batalha do Projeto Ópera Nordestina, que durou aproximadamente sete anos e, desde então, a forma operística transformou-se numa espécie de fetiche, como se a encenação de um espetáculo desse porte fosse a redenção do Ceará de suas mazelas culturais. O Ceará, seus políticos, quis ver na grandiloquência das

encenações de *Don Giovanni*¹⁰⁸ e da *Aída*¹⁰⁹ o “atestado de cultura” que lhes faltava e que substituiu a instauração de uma política cultural mais comprometida com os artífices e artesões locais – fossem legítimos ou ilegítimos.

De dentro das legitimidades e ilegitimidades que ganharam algum espaço efêmero – as óperas e os “festivais de inverno”¹¹⁰ - surgiram cantores líricos que almejavam algum papel, por mínimo que fosse, nas montagens operísticas do governo. Músicos sonhavam com uma orquestra que lhes garantisse emprego. Coralistas submetiam-se ao trabalho do coro na perspectiva de adentrarem, de alguma forma, no “encantado” mundo da música dita de alta cultura: erudita, lírica.

Moacir das sete mortes, ao que parece, instaurou o tempo da ópera e, dizem, virá em breve uma outra ópera nordestina, com texto de Eugênio Leandro e música de Ernest Mahle.¹¹¹

O Projeto Ópera Nordestina, no entanto, que nasceu, viveu e morreu e quiçá espera pelo dia do juízo (ou noite de juízo) para renascer, contém uma proposta de escola, nas palavras de Izaíra Silvino Moraes, “a escola de nossa gente, uma escola como dantes nunca existiu” (MATOS, 2003, p. 59).

Moacir das Sete Mortes parece ser mais uma herança que quer herdar seus herdeiros (BOURDIEU, 1996). Assentado no movediço terreno da prática artística de Fortaleza, o Projeto Ópera Nordestina continua sendo vítima da falta de reflexão e, conseqüentemente, falta de entendimento daquilo que, me parece,

¹⁰⁸ Ópera de Mozart encenada no Teatro José de Alencar em 1992 sob direção de Bia Lessa.

¹⁰⁹ Ópera de Verdi cuja montagem dirigida por Achille Pique foi trazida pelo Governo do Estado para o estádio de futebol Castelão em 1995.

¹¹⁰ No Ceará, onde quase sempre é verão, realiza-se, atualmente e anualmente alguns festivais que são encontros de músicos para “troca de experiências”. Estes eventos são pensados como espaços formativos, mas seu tênue compromisso com a escorregadia realidade local desvela um projeto fincado no imobilismo, no represamento do conhecimento.

¹¹¹ As providências para a montagem desse espetáculo, *O Garatuja*, que, assim como *Il Guarani* de Carlos Gomes se baseia na obra de José de Alencar, estão sendo anunciadas desde 2004. A iniciativa para essa montagem não é essencialmente governamental, mas envolve interesses oficiais ainda não explicitados de todo.

é a sua essência: ser uma escola. Se de tudo que foi proposto em 1985 só restou a idéia do espetáculo, do efêmero, talvez seja porque não há, onde deveria haver, a intenção de ser duradouro: ser escola. A permanência do efêmero, uma vez que este efêmero é o que dá visibilidade a seus promotores e patrocinadores, é sintomática. Mas a escola que iria para além do meramente visível, para além das aparências, gerando conhecimentos que geram novos conhecimentos e que permanece por renovar-se, isso ainda não vingou. Disso esquece-se.

A Escola Moacir das Sete Mortes se propõe a ser diferente do modelo conservatorial no qual a devoção àquilo que já é legítimo impele ao novo o status da ilegitimidade. É uma proposta de escola do cotidiano realizador da arte, como realizou e realiza, em proporção reduzida e essencialmente coletiva, o Coral da UFC desde 1981.

Compreendo que se faz necessário um exame na história de Moacir das Sete Mortes, um mergulho nessa história de vida, sons e sonhos para que o novo venha a nascer de algo, não necessariamente velho, mas, sobretudo, sólido. Sou um dos herdeiros de Moacir das Sete Mortes e, antes que ele me devore, eu procurarei decifrá-lo, não totalmente, talvez, mas pelo menos “a parte que me cabe nesse latifúndio” que haverá de ser definida e indefinida, luz e sombra, efêmero, eterno: musical ato educacional.

ATO 3 - ÓPERA NO BRASIL

“oh abre alas que eu quero passar” - (Chiquinha Gonzaga)

NAVEGANDO NO EMBALO DAS CALMARIAS

Voltemos neste ponto ao Palácio da Ópera de Paris. Era maio de 2005 e lá, naquele tradicional templo de música, encenava-se “A Clemência de Tito”, ópera-séria¹¹² em dois atos de Wolfgang Amadeus Mozart, construída sobre libreto de Pietro Metastasio.

Ambientada originalmente na Roma antiga, a ópera que acontecia naquele junho primaveril em Paris, apresentava traços modernos na sua reconstituição da Roma do imperador Tito¹¹³. Os figurinos eram angulosos e de cores neutras. A arquitetura romana sugerida por colunas dóricas contrastava com a economia do restante do cenário onde, muitas vezes, havia cadeiras de metal, giratórias, como se a sala do imperador fosse um típico escritório da burocracia do século XX ou XXI.

Toda esta ambientação econômica e, ao mesmo tempo, ousada pode refletir um desejo de atualização do gênero operístico, pois, de acordo com BLUNDI,

O universo operístico da atualidade mantém a mesma linguagem de comunicação **mágica** [grifo meu] das óperas compostas em períodos anteriores, adequando uma nova roupagem e uma nova maquiagem às especificidades do mundo contemporâneo (2005, p. 22).

Os acontecimentos da encenação de “A Clemência de Tito”, tal como aqui os enfoco, não se referem à essencialidade mágica que, para BLUNDI, nasce de

¹¹² *Ópera-Séria* [do it. *opera seria*] é o termo utilizado para descrever óperas heróicas dos séculos XVIII e XIX.

¹¹³ *Titus Flavius Sabinus Vespasianu* - Imperador romano de 79 a 81 d.C.

uma lógica irracionalidade exótica, artificialmente excessiva, própria da linguagem operística.

A ópera é irracional, mas mantém uma lógica interna. É um meio de comunicação exótico e sedutor. É artificial porque traduz em música o simulacro do real. É excessiva porque a emoção está em jogo todo o tempo e, por isso, torna-se um exagero espetacularizado (BLUNDI, 2005, p. 19).

O refletor que, a partir deste escrito, desejo acender tenta iluminar não o palco, mas, sobretudo, a platéia. No *Palais de l'Opera*, quando vi, pela primeira vez, ao vivo, uma encenação operística, assisti concomitantemente a dois espetáculos: no palco estava o exotismo, a irracionalidade, o exótico: a música-drama; para além do palco, estabelecendo a necessária cumplicidade entre público e espectador, havia um outro drama, uma teatralidade coletiva, tácita, recíproca: ao mesmo em que a ópera mozartiana se desenrolava com seus dramáticos efeitos, a platéia seguia o roteiro silencioso da legitimação social buscando na fruição estética a (auto)-afirmação cultural.

Bem vestidas, bem aquecidas, guardadas por um ambiente suntuoso, ouviam, respeitosas, aquelas pessoas que se deixavam imergir na música do século XVIII com hábitos e necessidades do século XXI. Terminada a récita, o público parecia voltar à tona emergindo da escuridão da platéia, mais sublime: pessoas mais dignas diante umas das outras. Haviam vencido os obstáculos de seu tempo e solenemente banharam-se na música clássica¹¹⁴.

Naquelas quase três horas de encenação, não se passou diante de meus olhos apenas um espetáculo de música e teatro, mas, acima de tudo, um ritual no qual se legitimava mais uma vez a música de Mozart e no qual também os ouvintes tornavam-se legitimamente cultos. Era a platéia, uma “casta culta” que não ousava pecar contra a “castidade lírica”. E pecar, no caso, talvez fosse

¹¹⁴ O termo “música clássica” pode ser aqui entendido em seu popular uso, fazendo referência à música erudita europeia e, ao mesmo tempo, sendo Mozart um compositivo do período histórico-estético que se denomina classicismo, o termo também é correto nessa acepção.

impossível, pois de acordo com BARBIER (1989), no século XVIII, uma récita de ópera não era um espetáculo apenas musical. Baseado nos relatos de William Beckford, o autor aborda os hábitos sociais do século XVIII e relata:

Na boa sociedade, passa-se a manhã negligentemente vestido com um roupão, que proíbe que se saia ou que se receba muitas visitas em casa; de modo que esse tempo escorre numa espécie de negligência preguiçosa. As pessoas não estão realmente despertas até o jantar. Mas, algumas horas depois, o importante assunto que constitui a toailete os faz suavemente se mexer e, finalmente, a ópera os faz viver de verdade. Mas é preciso entender que o drama é palco do chá, das cartas, dos cavaleiros, dos servidores, dos cães de salão, dos abades, dos escândalos, dos encontros; a atenção que se possa conceder ao desenrolar da peça, aos cenários ou até os atores, masculinos ou femininos, tem importância secundária (BECKFORD *apud* BARBIER, 1989, p. 76).

O culto ritualístico que hoje existe na França, país que Mozart visitou em 1763, não é algo, portanto, natural à época do próprio compositor. Hoje a música quer ser *séria*, noutras palavras: de “alta cultura”. Mas o que queremos nós, “povo tupiniquim”, quando tentamos legitimar em nosso solo simbólico a cultura da qual somos herdeiros? Herdamos ou somos herdados por Mozart?

BOURDIEU (1996), como já apontei, esclarece que há a possibilidade de alguém que herda algo ser herdado por aquilo que herda: a tradição inerente à herança. O herdeiro acaba se tornando um refém do legado de seus antecessores. Neste sentido, parece-me pertinente tocar a questão do legado europeu, em especial, da ópera como um legado que herdamos e que tenta nos herdar cotidianamente.

ÓPERA À VISTA

Com a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, a vida musical da corte (e da colônia como um todo) se diversifica, com a entrada da música clássica germânica (sobretudo a partir da de Haydn) e da ópera napolitana (NAPOLITANO, 2005, p. 42).

A chegada da Real Família alavancou o processo de “civilização sonora” da bárbara colônia musical brasileira. A construção de teatros e conservatórios de música visava semear no solo local uma cultura da qual, hoje, pretendemos herdeiros, mas que nos herdou, aprisionando significativa parte de nosso terreno simbólico, nossas aspirações e transpirações estéticas.

É importante notar que uma intensa produção musical de caráter “erudito” já existia no Brasil mesmo antes da chegada da Família Real. Tal produção, predominantemente sacra, desenvolvia-se principalmente nas Minas Gerais, contudo os empreendimentos artísticos da corte redefiniram a cena musical brasileira.

Todos ignoravam que, antes do Padre José Maurício Nunes Garcia, já teriam atuado no Brasil outros compositores mulatos de grande valor, os quais haviam elaborado peças musicais de caráter erudito, em estilo semelhante ao de autores europeus da primeira metade do século XVIII. Este fato ficou desconhecido até 1940, e as primeiras descobertas devemos ao musicólogo alemão Francisco Curt Lange (REIS, 1993, p. 253).

Gêneros musicais populares do Brasil colônia, a modinha e o lundu, consubstanciavam o dilema entre o erudito e o popular: a modinha sofria profunda influência da ária de ópera italiana, e o lundu, por sua vez, era uma manifestação africana que se tornou urbana após a abolição da escravatura. Miranda (2006) falando sobre o lundu esclarece:

Como todas as práticas musicais afro, o lundu era uma dança coletiva, de origem bantu de Angola. Continha dois elementos básicos: os estalidos dos dedos e a umbigada, coreografia encontrada em vários tipos de batuque praticados pelas comunidades afro no Brasil (MIRANDA, 2006, p. 4)

Napolitano (2005), por sua vez, alerta para o fato de que o trabalho musical profissional nos tempos da colônia era um trabalho considerado artesanal, o que talvez justifique o grande número de negros e mestiços atuando como músicos naquela época. Dentre esses se destacou o Padre, mulato, José Maurício Nunes Garcia, que atuou como mestre de capela¹¹⁵ na corte de Dom João VI.

Somente com o advento do Romantismo no século XIX, a música acendeu socialmente passando de trabalho artesanal para atividade espiritual, culta. Neste período, surge o primeiro grande herói da “música erudita” nacional: Carlos Gomes.

Depois de sua estréia retumbante no templo mundial da ópera, o Scala de Milão, com “Il Guarani”, em 1870, o Império Brasileiro já podia se orgulhar do seu maior compositor. Gomes **compunha como se fosse um italiano [grifo meu]**, para júbilo de nossa elite imperial (NAPOLITANO, 2005, p. 43).

Carlos Gomes nasceu em Campinas em 1836. Filho de um mestre de bandas de música conhecido como Maneco músico (Manoel José Gomes), foi registrado como filho de pai desconhecido, pois seus pais ainda não eram casados quando o grande compositor nasceu. De acordo com Mammi (2001) o auto de batismo de Carlos Gomes foi alterado quando este se tornou famoso de forma a parecer que ele fosse “filho legítimo” de Maneco Músico e Fabiana Maria Jaguary.

Carlos Gomes era mulato, mas nunca assumiu-se como tal. Conforme analisa Mammi:

A questão racial teve certo peso na psicologia de Carlos Gomes e também, provavelmente, em suas escolhas estéticas. De tez escura, sempre se considerou descendente de índios, e não mulato (2001, p.17).

¹¹⁵ De acordo com Mário de Andrade (1989, p. 332): Mestre-de-Capela (s.m.) – Músico encarregado de organizar a orquestra e o coro durante as funções religiosas, podendo ser organista e compositor.

Apesar de ser “música de brancos”, a ópera nacional, assim como os oratórios e missas do chamado “barroco brasileiro” nasceram de mentes mestiças que, por muito tempo tentavam, imitar o “jeito branco” de compor música.

O “jeito branco”, sinônimo de jeito europeu, tornou-se a partir da chegada da família real a maneira “simbolicamente correta” de se fazer música, mas essa “maneira culta”, dita erudita, de manipular os sons esteve e está ao encargo de mentes não aristocráticas.

De Carlos Gomes à recentíssima Thati Quebra Barraco, a moda musical é economicamente ditada tanto pelo desejo de acumulação e dominação do colonizador, do dono do dinheiro, quanto pelo anseio por ascensão econômica e social daqueles mamelucos caipiras e mulatos urbanos que executam suas óperas, *funks* e baladas em teatros, praças, bailes e, principalmente, estações de televisão do Brasil. “A inserção do compositor num determinado espaço público é inseparável da formação de um determinado público musical” (CAHANAN, *apud* NAPOLITANO, 1999, p. 82).

A questão da ascensão social do músico que talvez tenha em Carlos Gomes o seu maior exemplo no campo da música erudita, é fato comum no terreno da música popular. Com o início das gravações fonomecânicas e da atuação profissional de músicos (cantores, compositores e instrumentistas) nas emissoras de rádio, iniciou-se para a música popular brasileira uma nova fase na qual havia espaço para o estrelato. De acordo com MIRANDA (2006),

(...) A Casa Edison realiza as primeiras gravações fonomecânicas. Tudo isso repercute no novo mundo da cultura e das artes populares (...).
(...) Dá fim à arte como valor-de-uso; inicia-a como valor-de-troca (p. 3).

No campo da “música erudita” os processos de profissionalização não se deram da mesma maneira como no da música popular. O campo de trabalho

mais restrito em função de um consumo mínimo, destinado às classes mais abastadas que viam e vêm na música não apenas uma via de entretenimento ou elevação do espírito mas também uma forma de legitimação social, fizeram e fazem com que um músico que se dedique à interpretação ou criação desse tipo de repertório tenha mais dificuldades para estabelecer-se profissionalmente e, em virtude do caráter elitista que o conhecimento musical adquiriu ao longo de nossa história, tais músicos acabam se dedicando ao exercício da docência, mesmo sabendo que seus alunos raramente seguirão a carreira musical.

No Brasil o estudo de música é uma espécie de requinte na educação das moças e moços de classe média. Tais jovens, mesmo demonstrando talento e vontade de seguir a carreira musical, acabam optando por profissões socialmente mais reconhecidas, enquanto a música que se distribui através dos meios de comunicação de massa é realizada por músicos leigos, que normalmente não têm a oportunidade de estudar em uma escola de música.

Está estabelecido assim o grande dilema da formação musical no Brasil. O acesso aos elementos constitutivos da organização gramatical, histórica e filosófica da música encontra-se restrito a uma elite que é educada com subserviência por músicos que não conseguiram espaço como executantes profissionais. A difusão profissional, comercial, de obras musicais está quase que totalmente entregue àquela parcela da população que viu na arte um meio de ascensão social.

Muitos dos nomes mais consagrados da chamada MPB – que também é vista como música de elite – tiveram opções profissionais outras antes de se decidirem definitivamente pela música. O grande compositor, o compositor dos compositores, Francisco Buarque de Holanda, estudou arquitetura. O Ministro Gilberto Passos Gil Moreira formou-se em administração de empresas.

Este mesmo fluxo ocorre no âmbito da música popular e acadêmica de Fortaleza. O grupo conhecido como “Pessoal do Ceará” era um grupo de jovens universitários. O maestro Erwin Schrader, atual regente do Coral da UFC, tornou-se engenheiro de pesca antes de formar-se em música.

Quando há a possibilidade do jovem seguir uma carreira mais segura, mais legítima, a pressão familiar que subsidia os estudos destes jovens acaba impondo a escolha de profissões que não são artísticas e nos casos onde a vocação fala mais alto, a opção é pelo caminho da música que se diz “erudita”. Porém, o espaço para o repertório europeu se restringe cada vez mais, em função da descartabilidade, da obsolescência programada dos produtos culturais. Para aqueles que, mesmo de oriundos de famílias de doutores, buscam o caminho da música, surgiu, mais recentemente, o *Jazz* como gênero culto e, portanto, legítimo.

Forró, samba e carimbó, neste cenário, são manifestações que se mantêm vivas graças ao trabalho de pessoas das camadas mais populares que produzem música para seus iguais, em princípio.

ÓPERA A PRAZO

Paulo Abel do Nascimento conhecia Izaíra Silvino que, por sua vez conhecia Tarcísio José de Lima e Oswald Barroso. Oswald Barroso conhecia Eugênio Leandro e este conhecia Nara Vasconcelos. Estes todos conheciam Descartes Gadelha que conhecia os Sertões, os beatos e as submersas cicatrizes de Canudos.

Paulo Abel lançou o convite: “vamos fazer uma ópera!”. Izaíra respondeu: “Só se for uma ópera-escola”. Oswald e Eugênio pensaram: “uma ópera para contar a história do Ceará.” Nara concordou: “vamos fazer uma ópera: eu toco!”. Estava formada a quadrilha do Moacir.

O terreno que recebeu a semente operística nordestina, apesar de árido, já estava sendo preparado desde antes, desde o nascimento da UFC. Sobre esse primeiros mementos de institucionalização musical, Schrader (2002), relata:

No ano de 1963, o Reitor Antônio Martins Filho, através da resolução nº 135 de 7 de janeiro, criou o Curso de Canto Coral da Universidade Federal do Ceará¹¹⁶ diretamente subordinado à reitoria e vinculado ao Departamento de Educação e Cultura, através da Divisão de Extensão Cultural (...).O curso tinha em sua direção Orlando Vieira Leite¹¹⁷, designado pelo reitor, e era destinado a estudantes universitários e a outras pessoas da comunidade em geral que “revelem aptidões artísticas e possam contribuir com seu trabalho para a elevação do nível cultural do povo” (SCHRADER, 2002, p. 72).

A Universidade Federal do Ceará iniciou o processo de institucionalização do conhecimento musical através de um curso de canto coral. Tal iniciativa, mesmo com o precoce desaparecimento do curso e os hiatos no trabalho musical

¹¹⁶ “Universidade do Ceará vai levar a bela música ao povo através do Curso de Canto Coral. Todos os estudantes, funcionários e professores, lutam por um mesmo ideal: tornar a música clássica recreação espiritual do povo” (O Povo, 02/09/1963, p. 8).

¹¹⁷ “Ninguém melhor do que o professor Orlando Leite, uma figura dinâmica e amante até mais não poder da divina música, poderia dirigir o referido curso. Com todo o entusiasmo que lhe anima, Orlando Leite tratou logo de reunir um corpo docente, estruturou o curso e realizou um planejamento para todo o ano, que está sendo posto em prática com notável êxito”. Reportagem de Agladir Moura. (O Povo, 02/09/1963, p. 8)

do Coral da UFC, pôde ser sentida, após décadas, na partitura de Moacir das Sete Mortes pela constante presença do coro nas cenas da ópera.

O roçado da ópera foi, assim, cavado no mesmo terreno no qual se realizava a colheita dos frutos do canto coral. Da essência coletiva do canto coral, nasceria uma perspectiva operística, também coletiva. O terreno era assim compartilhado: coral-ópera.

O que se estabeleceu fortemente foi que a ópera deveria ser uma escola na qual se formariam músicos (instrumentistas e cantores), técnicos, produtores, todo um conjunto de profissionais para o mercado dos espetáculos cênico-musicais.

Não havia, de pronto, um prazo para a estréia da ópera. À medida em que o trabalho era realizado, momentos das vidas e mortes de Moacir eram apresentados para a comunidade. A ópera deveria ser a prazo, a um longo prazo, um prazo eterno: o prazo de existência da escola.

O primeiro momento operístico de Moacir que ecoou pela cidade de Fortaleza, nasceu do encontro entre o negro e o branco: a abertura da cena cinco, um maracatu à quatro vozes mistas com três solistas: um barítono e dois tenores. Na partitura surge também a expressão do local onde o encontro se deu: a ópera-escola-moacir se afirma brasileira e, sobretudo, nordestina não apenas pelo ritmo de maracatu, mas também pelo idioma musical empregado para a composição: modo mixolídio transposto para mi¹¹⁸.

¹¹⁸ A escala mixolídia cujos semitons encontram-se do III para o IV grau e do VI para o VII grau, é uma das mais empregadas pelos compositores do nordeste brasileiro.

Baritono Solo

Sopranos

Coltraltos

Tenores

Baixos

Piano

ara inha de golavirouquilon bo la

fu giu do

fu giu do foi

fu giu do

fu giu do

ao som do tam ba la dan ça re bo la

foi te pa ra guerre ar guer re ar seu riso na noi te a luz do lu ar

foi te pa ra guerre ar pa ra guer rear

foi te pa rear pa ra guer re ar

foi te pa rear pa ra guer re ar

Este majestoso maracatu de abertura da cena que contaria a história do Dragão do Mar começou a ser ensaiado pelo Coral da UFC no primeiro semestre de 1986. Izaíra, em sua concepção pedagógica, pensava o Coral da UFC, que estava sob sua direção desde 1981, como “o coral base” da ópera, pois, a bem da verdade, o coral era e ainda é a expressão mais forte da UFC no campo da música.

Foram necessários muitos ensaios para que o Maracatu ficasse pronto. Certamente, de todas as peças que o Coral da UFC já cantou em toda a sua existência esta foi a mais complexa, não apenas pela polirritmia¹¹⁹ que pode ser facilmente verificada nos primeiros compassos, mas também pelo tamanho (número de compassos) da peça e pela dificuldade de encontrar os solistas certos, principalmente para as partes de tenor nas quais o tenor grave canta de ré2 a lá3 e o tenor agudo de lá2 a lá3. A solução emergencial para a parte mais aguda do tenor foi designar um contralto (Giselle Castro) para executá-la.

¹¹⁹ Execução simultânea de ritmos diferentes.

COMO OPERA A ÓPERA

Talvez neste protético ponto tético não seja tétrico, nem, tampouco, trágico, elucidar o funcionamento de um espetáculo operístico, afinal, em nossa realidade, tais espetáculos são raros o que faz com que sua arquitetura dramático-musical seja algo estranho aos não iniciados. De acordo com Andrade (1989), ópera é um

Drama cantado com acompanhamento feito por instrumentos. Combina música, poesia, teatro e arte visual (...) Os primeiros melodramas, como eram então conhecidas as óperas, eram dirigidas exclusivamente às cortes, espetáculos para os príncipes, sempre representados dentro dos palácios (p. 370).

Andrade (1989) ainda alerta para o fato de que na estrutura musical da ópera se distinguem dois tipos de canto: o da ação, relacionado aos recitativos e o da meditação, que se relacionaria com a ária. Para melhor explicitar esta “dualidade cantante-operante”, recorremos a Somerset-Ward (1998). Em sua História da Ópera, este autor esclarece pormenorizadamente o surgimento do drama cantado, esclarecendo que a semente geradora do gênero operístico foi o recitativo. De acordo com Somerset-Ward,

Uma das manifestações artísticas que intrigava os membros da *Accademia degli Alterati*¹²⁰ era a representação das peças da Grécia Antiga. Eles haviam lido os trabalhos, na época, recentes, de Girolamo Mei, um estudioso da cultura clássica que viveu em Roma e tomaram como fato a suposição de que as grandes tragédias da antiguidade haviam sido escritas para serem cantadas e não faladas. Era, o drama clássico, a forma de arte que tais homens tentavam redescobrir (...) Porém não há evidências de que as tragédias fossem inteiramente cantadas. De qualquer maneira, os cavaleiros florentinos estavam discutindo tal questão desde 1576 em um grupo (uma espécie de subgrupo dos *alterati*), presidido pelo conde Giovanni de Bardi (...) A maior preocupação desse grupo de florentinos era o drama (teatro). Desejavam fazer uso da música de maneira a criar o *dramma per musica*, pois acreditavam que mesmo um bom texto e uma boa atuação dramática, a correta declamação das palavras, não era capaz de suscitar todas as emoções inerentes

¹²⁰ “Academia dos alteradores”: Agremiação criada em Florença, cuja função era promover a alteração, a renovação, o crescimento de seus próprios membros “através do cultivo do falar elegante, da boa conduta e do estudo das artes e das ciências.” (TURNER, 1983).

ao grande drama. Todavia havia um problema: O estilo musical que prevalecia no final do século XVI era polifônico¹²¹ (...) Geralmente se credita a solução desse impasse gerado pela primazia da polifonia a Vincenzo Galilei¹²², teórico da música e compositor de peças para alaúde. Galilei era, dos membros da *camerata*¹²³, o que estava mais familiarizado com a música grega e latina e com os estudos de Girolamo Mei. De acordo com Pietro de Berdi, Vincenzo Galilei foi o primeiro a articular o novo estilo de música a partir do qual nasceria a ópera. Este era tanto monódico quanto polifônico, consistindo de uma única linha – uma série de notas que o ator-cantor usava para declamar o texto com um acompanhamento improvisado, acompanhamento este que consistia de nada mais do que ocasionais acordes realizados ao cravo ou alaúde. Numa única palavra: recitativo. – Uma linha recitada elaborada de modo a dar ao texto um impacto extra, criando um grande drama (1998, p. 15-16).

Portanto, antes de ser música, a ópera era um drama teatral que recorria ao canto para conferir mais densidade interpretativa ao texto. Neste sentido surge uma semelhança do recitativo dramático dos primeiros momentos da ópera com o estilo recitativo religioso da Idade Média: o Canto Gregoriano. Tal como na ópera, o canto-oração não pretendia ser música tal como a compreendemos hoje, mas, acima de tudo, um recurso de elevação espiritual e, para tanto, não podia ser melodicamente muito rebuscado.

A simplicidade monótona, circular, do canto religioso da idade média buscava um estado de silêncio interior no qual a palavra rezada fosse evidenciada pela entoação dos sons musicais. Nos primórdios da ópera, quando esta ainda era essencialmente teatro com música, a palavra deveria vir em primeiro plano, inclusive imprimindo seu próprio ritmo de execução, daí o termo “recitativo”, que quer significar a execução musical, livre de um ritmo cronométrico-musical, no qual o texto ganha em clareza, eloquência e dramaticidade.

¹²¹ A polifonia consiste na superposição de várias linhas melódicas o que dificultava, sobremaneira, a compreensão do texto que se buscava sublinhar, reforçar, através de uma ação musical.

¹²² Pai de Galileu Galilei.

¹²³ Termo derivado da palavra *camera* que significa aposento ou sala privada, na qual os membros do grupo se encontravam. (KATZ, 1986) levanta a possibilidade de que o termo, no contexto da época, pudesse ser traduzido como “academia invisível”. A Camerata Fiorentina foi um grupo ou agremiação criada nos moldes dos Alteratti.

Rapidamente surgiu ao lado do recitativo a ária. Em contraste com a intenção de evidenciar o texto, a ária surge como uma maneira de evidenciar a música, o canto, o virtuosismo do executante-cantante. Assim, na estrutura da ópera barroca, definiu-se que a ação, a fala do personagem que proporciona o entendimento do enredo é realizada primordialmente através de recitativos, enquanto o raciocínio do personagem, suas divagações psicológicas que justificam sua ação são expostas ao público através da ária, entendendo-se que tal “subtexto” é secundário para a compreensão da trama operística, podendo assim ser usado para a exibição virtuosística do cantor.

Um típico exemplo da articulação recitativo-ária é aquele que encontramos em *Carmem*¹²⁴, de Geroges Bizet¹²⁵. No primeiro ato, ao ser alvo do assédio de vários soldados que rondam a fábrica de cigarros na qual trabalha, a personagem recita:

*Quando os amarei? Na verdade não sei
Talvez nunca, talvez amanhã...
Mas hoje não.. isto é certo!*¹²⁶

E logo após o recitativo ela explica, como que falando para si mesma, numa ária em ritmo de *habanera*¹²⁷ suas razões:

*O Amor é um pássaro rebelde
Que ninguém pode aprisionar
É inteiramente vão chamá-lo,
Se lhe convém recusar.*¹²⁸

Em nosso Moacir das Sete Mortes também encontramos esta mesma articulação entre recitativo e ária. Por exemplo, na cena quatro, durante um sarau

¹²⁴ Ópera em três atos que conta a trágica história da bela cigana Carmem que envolvida com dois homens acaba assassinada por um destes.

¹²⁵ Compositor francês nascido em Paris em 1838. A ópera *Carmem* é considerada a sua obra prima.

¹²⁶ No original: Quand je vous aimerai? ma foi, je ne sais pas./ Peut-être jamais, peut-être demain!/ Mais pas aujourd'hui... c'est certain.

¹²⁷ Canção e dança introduzidas em Cuba, pelo negros africanos que se tornou muito popular na Espanha e América Latina. Compasso binário, 2/4, primeiro tempo especialmente acentuado, andamento lento, em fragmentos de quatro, oito ou dezesseis compassos (ANDRADE, 1989 p.253)

¹²⁸ No original: L' amour est un oiseau rebelle/ Que nul ne peut apprivoiser/ Et c'est bien en vain qu'on l'apelle,/S'il lui convient de refuser.

no qual estão presentes Bárbara de Alencar e seus Filhos, uma “sinhazinha” entoando um fado, o que faz com que Dona Bárbara dirija-se ao Coronel, proprietário da casa na qual se realiza o sarau, sugerindo: “que tal Coronel taverneiro de um cantar mais brasileiro?”

Respondendo à sugestão da convidada, o “Coronel Taverneiro” também recita:

que tal co ronel ta ver ne i ro um can tar mais bra si lei ro?

“que belo o seu brado Dona Bárbara, espero ser do agrado do Capitão-mor.

Dando prosseguimento ao desenrolar da trama, sem esperar a anuência

que be lo seu bra do do na Bár ba ra es pe ro ser do a gra do do Ca pi tão Mor

do Capitão-mor, Dona Bárbara canta uma ária, na verdade, um choro de duas partes (A e B com repetição da parte A: A-B-A), que lhe serve muito bem para falar de um personagem que vive a saborear os encantos de sua pátria¹²⁹.

A primeira parte da composição (A) está no tom de lá maior e a segunda (B) em sua tonalidade relativa: fá sustenido menor. Este choro funciona principalmente para demonstrar as qualidades vocais de quem o interpreta, uma vez que exige muita agilidade na execução da linha melódica que contém cromatismos¹³⁰, arpejos¹³¹ e passagens com notas muito agudas. Tarcísio Lima faz da ária européia um choro e opera a brasilidade brejeira sem se afastar da

¹²⁹ (Bárbara): Nem a saudade, nem a solidão, nem a dor do abandono o abatiam. Dele era o nativo sol de sua pátria, a loira espiga e o verde canavial

¹³⁰ Passagens melódicas compostas por intervalos de meio-tom.

¹³¹ Execução melódica (em seqüência) das notas de um acorde.

função desta: mostrar o talento do cantante e a competência do compositor.

Dona Bárbara canta:

(A) - Nem a saudade nem a solidão
Nem a dor do abandono o abatiam
Dele era o nativo sol de sua pátria
A loira espiga e o verde canavial

(B) - Nem a saudade nem a nostalgia do amor perdido
Sua alegria desbotava
Dele era a terra, o gado e a branca luz
Da branca lua que da serra aparecia

(A) - Nem a saudade nem a solidão
Nem a dor do abandono o abatiam
Dele era o nativo sol de sua pátria
A loira espiga e o verde canavial

Como prova da afirmação, de que a ária pode ser um choro – o chorinho de um chorão – inserimos a íntegra chorosa operada por Tarcísio Lima e ei-la aqui:

CANTO.

PIANO.

5

Bárbara

Nem a sau -

8

da - de nem a so - li - dão, nem a dor do a - ban - do - no o a - ba -

11

ti - am. De - le_e-ra_o na - ti - vo sol de su - a ter - ra, a lou-ra_es-

14

rit. a tempo

pi - ga e o ver - de ca - na - vial. Nem a sau - da - de nem a so - li - dão

17

nem a dor do a - ban - do - no o a - ba - ti - am. De - le - e - ra - o na - ti - vo sol de su - a ter -

21

1

ra, a lou - ra - es - pi - ga e o ver - de ca - na - vial. Nem a sau -

24

2

vial. Nem a sau - da - de nem a nos - tal - gi - a do a - mor per - di - do sua - a - le - gri - a des - bo -

28

ta - va, de - le_e-ra_a - ter - ra_o ga - do e a bran - ca luz da bran - ca

31

lu - a que da ser-ra_a - pa-re - ci - a. Nem a sau - da-de nem a nos-tal - gi - a do a-mor per - di -

35

do sua_a-le-gri-a des-bo - ta - va. De - le_e-ra_a ter - ra_o ga - do e a bran -

38

ca luz da bran - ca lu - a que na ser-ra_a - pa - re - ci - a, de - le_e-ra_a

41

ter - ra_o ga - do e a bran - ca luz da bran - ca lu - a que na ser - ra_a - pa - re -

44

ci - a. Nem a sau - ci - a.

47

Nem a sau -

50

da - de nem a so - li - dão nem a dor do a - ban - do - no o a - ba -

53

ti - am. De - le_e - ra_o na - ti - vo sol de su - a ter - ra, a lou - ra_es -

56

pi - ga e o ver - de ca - na - vial. Nem a sau - da - de nem a so - li - dão

59

nem a dor do a - ban - do - no o a - ba - ti - am. De - le_e - ra_o na -

62

ti - vo sol de su - a ter - ra, a lou - ra_es - pi - ga e o ver - de ca - na - vial

ATO 4 - NOS BASTIDORES

“cantei, cantei até ficar com DÓ de mim” - (Chico Buarque)

Luis Carlos Prata, o Pratinha, fazia o maior sucesso nos momentos de intervalo ensaio ou em outras ocasiões de confraternização do elenco da ópera, cantando as partes de todos os personagens da cena 4. Pratinha contava, para tanto, com a ajuda de José Brasil de Matos para cantar as partes de duos. Nos trios eu me envolvia na brincadeira.

Tais experimentos sonoros nos permitiam explorar partes extremas de nossas vozes, quando cantávamos as partes dos papéis femininos, fazendo uso máximo da voz de falsete. Com o registro de meio-soprano acabei tornando-me contratenor¹³², após anos de estudo como tenor, pois o falsete revelou-se algum tempo depois como a parte mais flexível da minha voz. A descoberta dessa possibilidade, no entanto, só se deu no final da década de noventa, quando já estava integrando o Grupo Vocal *Macho Pero No Mucho*. Uma das justificativas para o nome do grupo era exatamente a possibilidade de três de seus cantores executarem sons que só são ordinariamente ouvidos em vozes femininas.

A brincadeira em torno da cena 4 não se restringia à execução das partes vocais. Na transição de um personagem para o outro ou nas mudanças de clima dramático, executávamos algo próximo daquilo que estava escrito para o acompanhamento pianístico e que aprendíamos de ouvido, participando dos ensaios. Este era um treinamento auditivo, espontâneo e eficaz.

As peripécias sonoras que fazia, com Pratinha e os outros colegas naqueles momentos de descontração, não eram permitidas na oficial escola de

¹³² Homem adulto que apesar de passar pela mudança de voz na puberdade, conserva o registro vocal agudo podendo cantar com desenvoltura nas regiões de contralto e/ou soprano.

música que freqüentava¹³³. A descoberta da possibilidade de cantar muito agudo, ou pelo menos a autorização para cantar seriamente daquela forma, só me foi dada quando André Vidal, diretor musical do Grupo Vocal *Macho Pero No Mucho*, foi estudar em Londres e de lá, conversando por e-mail sobre minhas dificuldades como tenor, afirmou que eu devia tentar usar o registro de falsete para fazer música e não apenas brincar de fazer sons. Passei, assim, a estudar vocalizando como contratenor¹³⁴.

O estudo vocal ao qual fui submetido, portanto, não considerava a possibilidade de um homem ter um registro de voz mais agudo que o de tenor. É importante ressaltar que esta concepção estava viva na mente dos melhores professores de técnica vocal de Fortaleza, cidade da qual saiu Paulo Abel do Nascimento, o único sopranista natural do século XX. Mesmo Paulo Abel, com sua indubitável voz de “*castrato*”¹³⁵ natural”, cantou como tenor durante os primeiros anos de estudo em Fortaleza. A peculiaridade de sua voz só seria descoberta quando, regendo o Coral da Escola Técnica Vocal, o cantor conheceu a musicóloga brasileira Cleofe Person de Mattos, que percebendo algo diferente na voz do jovem regente do Coral de Fortaleza, aconselhou-o a estudar no sul do país (MATOS, 2003).

Paulo Abel do Nascimento é considerado um “*castrato* natural” por ter conservado a voz infantil sem ter passado por um processo de emasculação. Seu

¹³³ Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará.

¹³⁴ a male singing voice in the alto range. Singing in this range requires either a special vocal technique called falsetto, or a high extension of the tenor range. Countertenors were required during the Renaissance and Baroque periods when women were not permitted to sing publicly. (<http://columbia.thefreedictionary.com/Contratenor> - visitado em 27 de agosto de 2006) – Voz masculina no registro de contralto. Cantar neste registro requer uma técnica de emissão vocal especial que se chama falsete ou uma aguda extensão vocal do registro de tenor. Contratenores foram muito requisitados durante a Renascença quando não se permitia que as mulheres cantassem publicamente.

¹³⁵ a male singer with an artificially created soprano or alto voice, the result of castration in boyhood. The combination of the larynx of a youth and the chest and lungs of a man produced a powerful voice of great range and unique sound. (<http://columbia.thefreedictionary.com/castrato> - visitado em 27 de agosto de 2006) – Cantor masculino com uma **artificial voz de soprano ou contralto** [grifo meu] resultante da castração na infância. A combinação da laringe de um menino com o peito e pulmões de adulto produziam uma poderosa voz com grande extensão (escala) e timbre único.

caso, exaustivamente investigado por médicos na Europa, pode ser classificado como de um “*castrato* endocrinológico” no qual a mudança de voz não ocorre devido a uma “natural” deficiência de testosterona. Outros casos, como o do cantor mexicano Javier Medina¹³⁶ enquadram-se na mesma classificação.

Uma das características vocais primordiais é aquela que depende da frequência fundamental produzida na laringe, a qual tem forte correlação com o sexo: em indivíduos masculinos, ela costuma ser mais baixa, em torno de 113 Hz, enquanto entre as mulheres é mais elevada, por volta de 205 Hz. Indiscutivelmente, quando uma pessoa produz um *pitch* vocal não condizente com o de seu sexo, esse fator acaba por trazer muitos inconvenientes, principalmente em termos sociais, podendo causar inúmeros prejuízos psicológicos e profissionais. Dos distúrbios vocais, um dos mais frequentemente observados em relação à incompatibilidade entre o *pitch* vocal e o sexo é aquele em que um homem apresenta voz excessivamente aguda. Essa condição é comumente conhecida como *falsete mutacional* ou *muda vocal incompleta*, que é rara, de origem predominantemente funcional e na maioria dos casos regride com terapia vocal, quando esta é bem conduzida. Em ocasiões incomuns, entretanto, a fonoterapia pode não surtir o resultado esperado, sendo necessária a intervenção cirúrgica (TSUJI at all, *on line*).

O artigo acima citado prevê a realização de intervenção cirúrgica para o tratamento de incompatibilidade entre a frequência de vibração vocal e o sexo do indivíduo. Nos dias atuais, talvez, um caso como o de Paulo Abel ou Javier Medina não possa acontecer, uma vez que a ciência médica avança, nos bastidores hospitalares, para velozmente corrigir as “falhas da natureza”.

¹³⁶ Javier Medina Ávila. Cantor nascido em 1970 na Cidade do México que em função de uma leucemia manifestada aos oito anos de idade, não teve um desenvolvimento normal de seu sistema endócrino, provocando a permanência da laringe infantil em seu corpo adulto.

QUADRILHA CORAL

Após um noite de muita cantoria no *Jazz Blue Bar* no ano de 1994, vínhamos, Aluísio Gurgel e eu, descendo a Avenida da Universidade em direção a Faculdade de Direito da UFC. Nosso destino final era a casa de Aluísio onde eu deveria deixa-lo aos cuidados de Dona Zelinda, sua mãe, antes de dirigir-me, já sob a luz do sol, para a minha casa.

Naquela noite, o amigo violonista bebera um pouco além da conta e andava em estado de embriaguez e desordem sem perceber direito por onde estava indo. Eis que, “de repente, não mais que de repente” (REGINA, 1974) “Alu”, bate com a cabeça num orelhão que havia em frente ao conservatório de música, cai sentado na calçada e, sonolentemente, num esforço quase extremo, abre os olhos e me pergunta: “como foi que eu cheguei aqui?” Andando, ora! Foi a minha resposta.

A parada forçada, ali naquele local, deu-me a oportunidade de dar uma olhada se o resultado da seleção para o Coral da UFC já estava afixado em frente ao Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Lembro-me claramente o que meu nome era o segundo na lista de nove aprovados. Naquele ano o número de inscrições para o Coral havia passado a barreira dos cem inscritos.

A procura pelo Coral da UFC aumentava vertiginosamente desde 1981, quando Izaíra Silvino assumiu a regência do grupo. O grande atrativo estava no repertório que a maestrina escolhia para trabalhar, totalmente constituído de música brasileira e na forma como este era executado.

O repertório desenvolvido pelo Coral da UFC era composto em sua grande maioria de música folclórica nordestina e popular brasileira, executando também, em alguns momentos, peças do folclore latino americano. A proposta do grupo era atingir um canto universal, partindo do regional. Ao trabalhar com esse repertório, Izaíra Silvino percebeu que a impostação vocal fechada e escura, utilizada na

execução do repertório europeu, não iria satisfazer plenamente as sutilezas de articulação e timbre exigidas pelas canções nordestinas e brasileiras, sendo necessário descobrir um novo “jeito” de cantar (Schrader, 2002, p.161).

O novo jeito de cantar do Coral da UFC consolidar-se-ia não apenas através da opção pela música brasileira e pelo jeito brasileiro de cantar buscado na preparação vocal dos cantores do Coral da UFC. A exploração do espaço cênico, da movimentação do coral no palco em espetáculos que cumpriam temporada, trazia também novos elementos estéticos para a cena coral de Fortaleza.

Os recitais apresentados pelo Coral da UFC não seguiam os modelos convencionais até então vistos na cidade, onde apenas se cantava um conjunto de canções previamente selecionadas e ordenadas. Eram, na verdade, espetáculos musicais com um nome próprio sobre um tema elaborado na maioria das vezes a partir de questões sociais e regionais (...)A síntese de todo o trabalho vocal, corporal, cênico e de pesquisa e renovação de repertório desenvolvido pelo Coral da UFC, podia ser encontrado no espetáculo “Nordestinos Somos”, que permaneceu em cartaz em Fortaleza durante vários anos, fazendo temporadas no Teatro Universitário, Teatro da EMCETUR, ou em auditórios de qualquer outro estabelecimento do qual recebesse um convite para ser encenado (Schrader, 2002, p.163).

Toda essa agitação coral ocorria exatamente quando o Brasil passava pelo processo de abertura democrática, e o Coral da UFC rapidamente aliou-se aos movimentos sociais organizados, cantando em bairros da periferia e em favelas ou mesmo sonorizando passeatas nas ruas de Fortaleza.

As pessoas juntavam-se para lutar, definir novos espaços de vida livre, digna e, nesse cenário, grupos de pessoas participavam dessa ‘efervescente efervescência’ cantando: estetizava-se a luta e a música era, para muitos, a própria luta (MATOS, 2006, p. 246).

Fortemente vinculada com a Cultura Popular do nordeste brasileiro, Izaíra Silvino Moraes construiu espetáculos nos quais nossa cultura estava presente de forma intensa. Antes de “Nordestinos Somos”, Izaíra montou “Os Três Tempos do Homem”, espetáculo dividido em três partes: Homem-Nordeste; Homem-Místico;

Homem-Nação. Nordestinos Somos foi, na verdade, uma reflexão sobre o tema Homem-Nordeste: ampliada reflexão estética e social, na qual as questões da religiosidade e da integração nacional também se faziam presentes.

Por ser amiga de Patativa do Assaré, Izaíra pode pedir ao amigo, a quem ela tinha como ídolo-irmão, um poema que conduzisse o espetáculo que estava pensando para 1984. Patativa escreveu “Nordestino Sim, Nordestinado Não”.

No espetáculo, a primeira estrofe do poema surgia após o grupo entrar no teatro e subir o palco. O espetáculo se iniciava fora do teatro quando, em meio a platéia que chegava, um dos integrantes proferia, como um discurso político, trechos de um texto de Celso Furtado

E que amadureça a idéia de que a solução para os nossos problemas estão na própria região, deixaremos de ser vistos com complacência, como dependes incômodos ou como reserva de caça para aventureiros políticos. E aí recuperaremos o papel que já nos coube na condução dos destinos deste país e não será por falta de fé no futuro do país que nós, nordestinos, deixaremos de cumprir a nossa obra na reconstrução histórica que teremos pela frente. Tenho dito!¹³⁷.

Numa tarde de sábado de 1984 Izaíra Silvino Moraes reuniu os cantores do Coral da UFC no auditório da Rádio Universitária para duas atividades: ouvir uma entrevista do teatrólogo B. de Paiva e discutir um texto sobre política econômica para a região nordeste. Àquela época, a Rádio Universitária funcionava no prédio da reitoria da UFC, onde hoje funciona a Pró-Reitoria de Planejamento e dispunha de um amplo auditório provido de um piano de um quarto de cauda.

A razão pela qual aquele encontro se deu no auditório da rádio foi o fato de que a entrevista de B. de Paiva, concedida ao Professor Ricardo Guilherme,

¹³⁷ Trecho transcrito a partir de documento áudio-visual (DVD), tal como interpretado pelo ator e coralista Gil Granjeiro Pereira em apresentação do espetáculo, “Nordestinos Somos”, no Teatro Universitário.

estava registrada em “fita de rolo”¹³⁸ e para ouvi-la era necessário o uso do gravador que só era comum em estúdios de rádio e de gravação.

O encontro objetivava discutir, com base na entrevista e na leitura do texto de Celso Furtado, a temática que seria abordada em “Nordestinos Somos”, de maneira que o grupo pudesse apropriar-se melhor das questões enfocadas conferindo, ao espetáculo um maior sentido de pertencimento, oriundo da compreensão dos problemas econômicos e das possibilidades estéticas do nordeste brasileiro.

Não bastava apenas cantar bem, mover-se em cena e dizer o texto poético de Patativa do Assaré, mais que tudo era necessário que o coralista tivesse a possibilidade de entender a realidade abordada no espetáculo, a partir de estratégias de estudos: debates e reflexões.

Atualmente os corais, mesmo o próprio Coral da UFC, grupo que nos dias atuais acompanho de perto como regente-assistente, não discutem com mais vagar as questões inerentes ao repertório que está sendo montado e transformado em espetáculos e recitais. Nos anos oitenta, havia a necessidade de discussão e debates reprimida por mais de vinte anos de ditadura militar e Izaíra Silvino, como esclarece Schrader (2002, p.157), “assumiu a regência do Coral da UFC e começou um trabalho de aproximação da atividade de canto coral com a cultura popular”.

É importante perceber, mais uma vez, que a abertura política e a luta pela redemocratização do país impuseram ao Coral da UFC o desafio de integrar-se aos movimentos sociais (MATOS, 2006) e, para tanto, era necessário que o coral funcionasse também como uma escola de democracia, tanto em termos práticos, através do exercício musical coletivo que impõe o respeito às diferenças e faz da

¹³⁸ Mídia analógica para gravações que permaneceu como padrão em estúdios profissionais até ser substituída por meios digitais.

diferença a força sonora, quanto em um âmbito teórico, através da realização de seminários sobre temáticas diversas para os integrantes do grupo.

Era condição indispensável que, na primeira semana de trabalho no Coral, o coralista tivesse disponibilidade para comparecer diariamente a aulas de técnica vocal e, depois destas que tinham duração de sessenta minutos, permanecer por duas horas na sala do coral cantando e debatendo questões de cunho social, econômico e político, sempre relacionando-as com a atividade musical que se pretendia desenvolver.

Para um jovem de dezessete anos, secundarista em uma escola pública de ensino profissionalizante, todo aquele clima era sedutor e, ao mesmo tempo, desafiador. Cantar não significa apenas explorar as possibilidades musicais da vida, cantar era, naquele coral, explorar a própria vida, entendê-la e vivê-la.

Mas a grande permissão concedida pelo Coral da UFC no Coral da UFC dos anos 80, foi a permissão do fazer(-se), do experimentar(-se) e descobrir(-se). O trabalho então desenvolvido não se restringiu às experiências estéticas, mas enfrentou o desafio de democratizar o conhecimento musical numa bem sucedida tentativa de disseminação da consciência coletiva, da alegria e da disciplina inerentes ao canto coral (MATOS, 2006, p.247).

O jovem de 17 anos, office-boy da Caixa Econômica Federal, estudante de contabilidade, aspirante a cantor em todas as horas de sono e vigília, procurou o Coral, procurou-se no Coral e encontrou o Coral da UFC, para 22 anos depois deparar-se consigo próprio coordenando um Curso de Licenciatura em Educação Musical, enquanto, nas horas vagas das divagações, escrevia uma tese, esta uma, de doutorado.

Um outro exercício de busca da própria identidade no processo educativo-musical do Coral da UFC para a Montagem de “Nordestinos Somos”, foi a solicitação de que cada cantor compusesse seu personagem a partir dos tipos típicos que vivem nas “cidades inchadas”, nos “litorais poéticos” e nos “sertões

beduínicos” do nordeste. Imediatamente lembrei que um dia havia quase morrido de sarampo.

Dona Raimunda me obrigou a ir até Canindé numa roupa marrom para pagar uma promessa que, até o momento de redação deste trabalho, eu pensava que fora feita por causa do sarampo que realmente foi muito forte e me atacou quando eu tinha três ou quatro anos de idade. Porém, em conversa telefônica ocorrida às dezesseis horas e trinta e cinco minutos do dia 29 de agosto de 2006, Dona Raimundinha, na véspera de seu aniversário, esclareceu-me que a promessa havia sido feita por causa da asma que me acometia fortemente e sempre.

Minha mãe lembrou-me, durante a conversa telefônica, que no dia de ir para Canindé com um grupo de romeiros em um ônibus especialmente fretado para isso, eu estava com muita raiva por não querer ir e que por isso, por ter ido a contragosto, eu não havia me curado da asma. Mas a cura para a asma viria através dos exercícios vocais orientados por Dona Leilah Carvalho Costa, quando abandonei a respiração alta, apical, e aprendi a respirar usando o apoio diafragmático para cantar. De súbito minhas crises sumiram e a voz não continuou a mesma.

Quando me foi solicitado que escolhesse um típico personagem do nordeste do Brasil para incorporar em cena, lembrei logo dos romeiros de Canindé e com o mais sincero júbilo, cantando no palco do Teatro Universitário, paguei a promessa que minha mãe fizera vestindo a mesma “mortalha marrom” que, talvez por determinação franciscana, tenha sido feita em tamanho muito grande para meu mirrado corpo de romeiro-infante, quando da primeira tentativa raivosa de ir a Canindé.



Os colegas foram também pensando em seus personagens. Havia a freira – Giselle Castro; o louco esmoler – Wagner; o mirim¹³⁹ – Lili Sousa; a prostituta – Maruça; a retirante – Lúcia Menezes; Muitos urbanóides; Penitentes: feirantes que feiravam enquanto a radiadora tocava Asa-Branca ou Xaxado.

Schrader (2002) ressalta que a contribuição de Paulo Freire para a Educação Brasileira foi uma marca sensível do trabalho do Coral da UFC anos oitenta e refletindo sobre a prática musical educativa implantada por Izaíra Silvino Moraes, chama a atenção para a sintonia dessa prática com os ideais freireanos:

Com o fim da repressão ideológica e a abertura política no início da década de 80, o pensamento de Paulo Freire seria referência para os processos de educação do país, impulsionando ações formadoras que buscavam uma consciência crítica no educando (...) Todo um gigantesco projeto de abrir fronteiras que constituiu o movimento educacional, artístico e coralístico brasileiro dos anos 70 teve uma ressonância mais profunda no cenário coral de Fortaleza a partir da década de 80 (p.156).

A ação estética e educacional do Coral da UFC acabou preparando o terreno para a idéia da ópera. Se era possível colocar os cantores amadores do

¹³⁹ Termo muito usado nos anos 80 para se fazer referência aos meninos de rua.

Coral da UFC, uma universidade que não tinha um curso de graduação na área de música, em cima do palco fazendo, com competência, espetáculos que uniam música e teatro, também era possível tentar implantar um projeto mais ousado do ponto de vista estético: uma ópera, que operasse em sua realização a criação de um espaço institucional de ensino, uma escola livre de música, ou mesmo uma graduação, enfim, algo que garantisse um processo de formação constante e consistente.

CRESCEI-VOS E MULTIPLICAIS-VOS

A gente não queria bolsas pra cantar. Nós abolimos essa idéia, nós não queríamos coralistas que viessem cantar por causa da bolsa. Nós queríamos coralistas que viessem cantar porque gostavam e queriam cantar, porque era uma atividade gostosa. (...) E esse "Projeto de Multiplicação de Corais", também foi um projeto espetacular. O aluno que era do coral, fazia seleção pra ter bolsas, através da apresentação de um Projeto de Trabalho, e ir para as escolas criar coral. Eles se reuniam comigo duas vezes por semana pra receber orientações sobre como fazer coral. Eles faziam o coral que eles queriam, porque eu não tinha tempo. Não era uma escola. Eu não estava formando regentes. Eu queria que eles tivessem a experiência e a alegria de botar o povo pra cantar, a partir da experiência que eles tinham no Coral da UFC. Então o método era deles, o repertório era deles, o jeito de ensinar era deles, agora eu mostrava como eles deveriam planejar a atividade. As dificuldades a gente ia superando através de conversas. Eu ia assistir as aulas deles pra eu aprender e eu ensinar pra eles também. (...) E foi uma atividade tão interessante que quase todos os bolsistas dessa atividade viraram regentes depois. Então eu posso dizer que no Coral da Universidade eu nunca ensinei nada. Nunca dei aula para ensinar como era que se regia. Nunca dei aula para ensinar o que era teoria. Não! Nunca dei! Mas todo mundo estudou. Foi interessante¹⁴⁰!

Minha integração ao Projeto de Multiplicação de Corais que em 1984, ano de minha entrada no grupo, já estava funcionando plenamente, não se deu, obviamente, de imediato e o percurso até o posto de multiplicador de corais foi bem interessante.

No primeiro semestre como coralista do Coral da UFC, eu ainda estava cursando o terceiro ano do segundo grau: fazia o curso profissionalizante de Técnico em Contabilidade. Todas as manhãs eu ia para a escola, gostava de estudar e do meu rendimento escolar dependia a minha permanência no emprego de *office-boy* na Caixa Econômica Federal. Minhas tardes eram de perambulações pelas ruas do centro de Fortaleza, como dizia minha mãe, “fazendo mandados”. De noite eu estava no Coral.

¹⁴⁰ Maria Izáira Silvino Moraes em entrevista para SCHRADER (2002).

O ambiente do Coral era “ambiente universitário”. A grande maioria dos coralistas era de estudantes universitários, as discussões eram sobre assuntos do cotidiano da universidade e dos movimentos sociais. Havia também a inserção do Coral nos movimentos artísticos daquela época na qual, dentre outros eventos se destacavam os festivais de música.

O Banco do Nordeste do Brasil, no ano de 84, promoveu um festival e duas das composições concorrentes tiveram a participação do Coral da UFC: “Meu Padim” (de Amaro Pena) e “Cheia” de Eugênio Leandro, ambos ex integrantes do Coral da UFC. Foi neste momento, nos ensaios para o festival, que conheci um dos autores do libreto da ópera. “Cheia”, a música de Eugênio Leandro, recebeu um luxuoso arranjo para orquestra de cordas e coral elaborado por aquele que seria o autor da partitura da ópera, Tarcísio Lima .

Para a execução da parte instrumental do arranjo foi convocada a Camerata da UFC. Ensaiar com a Camerata da UFC, sob a regência de Izaíra Silvino Moares, foi o meu primeiro momento com uma orquestra.

Em “Meu Padim” a interferência do coral era apenas no refrão¹⁴¹ fazendo uma espécie de *backin vocal* à quatro vozes. Normalmente as interferências dos cantores e/ou cantoras que apóiam um solista de música popular são realizadas em uníssono, ou seja, todos cantam juntos sem harmonizações vocais. A partir da vivência no Coral da UFC, alguns compositores jovens sentiram o desejo de vestir suas músicas com elaborações vocais não tão simples.

Anos depois, em 1996, o Sesc-Ceará¹⁴² comemorando seus cinquenta anos de existência, promoveu uma mostra competitiva de música. Já estabelecido na cidade como regente e arranjador, escrevi uma série de arranjos vocais para o acompanhamento das composições finalistas que se apresentaram

¹⁴¹ “*meu padim milagreiro és primeiro em minha oração.*”

¹⁴² Serviço Social do Comércio.

em duas noites no palco do BNB Clube¹⁴³, no mesmo local onde cantamos “Cheia” e “Meu Padim”, doze anos antes. Seis, das doze composições que chegaram à final da mostra, trazem meus arranjos escritos para um trio vocal formado, então, por Vídia Cristina (Soprano), Giselle Castro (Contralto) e Luis Carlos Prata (Baixo).

A estrutura dos arranjos para o trio era quase óbvia. Considerava o solista como uma voz a mais no coro e construía o acompanhamento do trio de forma que a voz do solista não ficasse escondida dentro da harmonização vocal. Um bom exemplo dessa arquitetura está na marcha rancho “Boizinho”, de Gigi Castro e Ângela Linhares. Gigi Castro, que também fora integrante do Coral da UFC, interpretou a composição e cantava o refrão com o trio fazendo as vezes de soprano, enquanto o trio apenas completava a formação que seria de um quarteto vocal clássico.¹⁴⁴ Há, porém, dois aspectos relevantes: a voz de tenor foi substituída por um contralto (Giselle) e o baixo (Luis Carlos Prata) canta imitando um surdo.¹⁴⁵ Colocar o baixo para reforçar o caráter de marcha foi mais uma lição aprendida com Tarcísio José de Lima, não em uma aula sobre criação de arranjos, mas cantando uma marcha por ele arranjada: “Noite dos Mascarados”, de Chico Buarque de Holanda.

Izaíra afirma que nunca deu aulas para os multiplicadores de corais. Por certo, ela nunca deu aulas formais, mas o ambiente de convivência musical, as experimentações musicais em forma de arranjos brasileiros para música brasileira, as atuações no palco do Teatro Universitário, o engajamento do grupo nos movimentos estéticos-sociais eram, sem sombra de dúvidas, as melhores aulas que um graduando Educação Musical (de hoje, ontem e sempre) em poderia ter.

¹⁴³ Clube dos funcionários do Banco do Nordeste do Brasil.

¹⁴⁴ Soprano, contralto tenor e baixo.

¹⁴⁵ Instrumento de percussão: um tambor.

É como se toda a privação de uma formação musical sólida (estabelecida em termos da pedagogia musical que se baseia no repertório europeu) a qual, por limitações financeiras e questões sociais eu não pude ter acesso na idade correta, me fosse dada, compensada, em forma de uma Educação Musical Viva e vívida, vivida a partir do momento em que entrei no Coral da UFC. Minha postura diante da Educação Musical se delineou ali. Eu tinha-tenho consciência plena do que era querer estudar música e só poder alcançar isso pouco antes de completar dezoito anos, pouco antes de fazer o vestibular, dentro de um grupo cuja a maior riqueza, talvez, fosse a de não ter “aulas”, mas sim Mergulhos.

Mergulhávamos em sons e sonhos. Mergulhávamos na realidade real, vislumbrando uma realidade sonhada. Mergulhávamos em nós mesmos, em nossas individualidades, possibilidades de ser música. Éramos afoitos. Não queríamos escafandros. Queríamos sentir a música que, no fundo, era o oxigênio que nos alimentava.

Nos exercícios de mergulho do Coral da UFC, tudo era intenso e sincero. Desta forma havia, certamente, momentos de muitos atritos quando as sinceridades todas emergiam. Izaíra é uma mulher forte, leonina, de gênio e voz tonitruantes. Muita gente abandonou os mergulhos porque teve medo de enfrentá-la. Outros, talvez os mesmos, por terem medo de enfrentar a força que residia dentro deles, o vulcão adormecido, a “vontade de potência”, também preferiram ficar na praia a molhar os pés: “os mergulhos retidos causam, por vezes, estranhas câimbras” (CAMUS, 1997)

No ano em que este brasileiro completou dezoito anos, ele se apresentou para o Serviço Militar. Naquele 1984 vi muitos jovens na mesma fila de exame médico no exército desejando a aprovação para terem um soldo. Eu, mesmo sem emprego por ter alcançado a idade em que já não podia ser “menor trabalhador”

na Caixa Econômica Federal, queria continuar com a música e tive que discutir seriamente com o médico que queria me aprovar.

Penso que tal médico se chamava Sidney e este, alguns anos antes, numa manhã, dentro da Brasília 73¹⁴⁶ que meu irmão Dico comprara com seu primeiro salário de dentista do hospital Exército, combinou com ele, à revelia da minha presença no banco de trás, que me aprovaria no tal exame físico.

Havia uma certa tendência para a carreira militar dentro de minha casa que, na verdade, não foi realizada por nenhum dos filhos. Um dos sonhos de meu pai era colocar-me no Colégio Militar e aí, vale a máxima: “Deus escreve certo por linhas tortas”. A falta de dinheiro para uma educação musical mais rigorosa também foi a falta de dinheiro que me proporcionou uma educação mais livre, não militar que, no tempo certo, tornou-se musical por ter sido música desde seu princípio nos acalantos cantados por Seu Matos e Dona Raimundinha.

Lá naquela manhã, naquela Brasília encardida, cujo branco já era um pálido amarelo, eu pensei comigo mesmo que demoraria muito tempo até o ano do brasileiro completar dezoito anos, mas o tempo não existe ... hoje entendo Santo Agostinho.

¹⁴⁶ Modelo de carro da marca Volkswagen.

INTERLÚDIO TEÓRICO-METODOLÓGICO

“Se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção, está provado que só é possível filosofar em alemão” - (Caetano veloso)

Para Benjamim “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais”(1985, p.198). Josso (2004) sublinha que a reconstituição das experiências formativas são indispensáveis para que possamos alcançar, compreender como nossas idéias se formam e, conseqüentemente, deslindar como desempenhemos este ou aquele papel social.

O que se delinea nesta efusiva narrativa de mim mesmo é um percurso individual de formação de um músico realizado quase que totalmente à margem das instituições formais de ensino musical, num tempo que reservou e preservou dificuldades para os que desejam beber da água que jorra da fonte de Euterpe.

Josso (2004) relatando trabalhos coletivos com relatos de vida aponta o esforço necessário para que consigamos nos apropriar de narrativas que não são nossas. A autora afirma que para tal exercício é necessário um grande esforço de concentração. Aqui, no contexto desta narrativa, me impus a tarefa de mergulhar na minha própria história correndo, discorrendo e escorrendo entre palavras: alisando um passado de veludo e analisando-me na aspereza ansiosa de conquistar uma tese.

O indivíduo (a individualidade) contém *tanto* a particularidade *quanto* o humano-genérico que funciona consciente e inconscientemente no homem. Mas o indivíduo é um ser singular que se encontra em relação com sua própria individualidade particular e com sua própria genericidade humana; e nele tornam conscientes ambos os elementos (HELLER, 1989, p. 22).

O jogo proposto é a pesquisa acadêmica que estas páginas brancas encerram: deslindar-me ou desenredar-me do meu enredo? - “por toda terra que passo me espanta tudo que vejo a morte tece seu fio de vida feito ao avesso” (CAYMMI, 1980) - .

“O olhar que prende anda solto, o olhar que solta anda preso”(CAYMMI, 1980). Descortinadas as primeiras cenas do meu monólogo que para o qual busco teórica sustentação, percebo que as teorias que serão as vigas desta tese estão dispostas de duas maneiras ou em dois arsenais.

Um dos pilares deste trabalho é, pois, a reconstituição do passado e a possibilidade de reconhecimento de si mesmo que pode ser encontrada nas concepções de Paul Ricoeur.

Se há um ponto no qual o pensamento dos modernos marca um avanço em relação ao dos gregos no que diz respeito ao reconhecimento de si, não é principalmente no plano da temática, o do reconhecimento da responsabilidade, mas no plano da consciência reflexiva de si mesmo implicada nesse reconhecimento (RICOEUR, 2006, p.105).

Nesta busca reflexiva de mim mesmo através do dispositivo da narração que, de conformidade com (KAUFMANN, 1996, p. 722) “apodera-se das imagens e das lembranças, dos personagens e dos cenários, dos ritmos e das melodias, para representá-los numa cena imaginária (*mimesis*), transformá-los numa história ficcional (*mythos*) e deles fazer um relato”, estabeleço, como outro pilar de sustentação teórica a produção reflexiva sobre narrativas de si, ensaios de ego história, que também sustenta a argumentação polifônica destas páginas. Desta maneira finco a estaca no solo fecundo da produção de Josso (2004) que sentencia:

A originalidade da metodologia de pesquisa-formação em Histórias de Vida situa-se, em primeiro lugar, em nossa constante preocupação com que os autores de narrativas consigam atingir uma produção de conhecimentos que tenham sentido para eles e que eles próprios se inscrevam num projeto de conhecimento que os institua como sujeitos (Josso, 2004 p. 25).

Até este ponto do trabalho revivi, resignifiquei-me, através de memórias que se articulam reflexivamente com alguns autores que simbolicamente me autorizam a auto-orar, autorando a autoria de uma proposição autêntica: há, desde muito tempo, uma escola de música camuflada, estrategicamente disfarçada, nas cores e sons do cotidiano de Fortaleza. Seu alicerce pedagógico é a ação-doação coletiva: eu fui e sou um de seus alunos.

Sustentar tal afirmação não me é difícil, pois minha vida cuja partitura está aqui parcialmente exposta é o absoluto testemunho de como um *outsider* (ELIAS, 2000) roubou o fogo musical dos estabelecidos e, mesmo assim, não foi o Prometeu acorrentado da vez.

Josso (2004) alerta para a existência, mesmo que latente, de um pesquisador em cada ente humano-histórico. O Exercício da narrativa de si é, assim, ato de pesquisa possível a toda pessoa que se disponha a mergulhar, com atento e terno olhar, nos meandros do seu próprio percurso que, de vários modos e maneiras, demonstra como e o que ela foi, é e será em relação ao ambiente de encontros e desencontros que definem um currículo formativo social, histórico e poético.

Realçar a indispensável articulação entre pesquisa e formação constitui um outro dos grandes desafios da operatividade hermenêutica das nossas interações. Trata-se, antes de tudo, de admitir que há um pesquisador em cada um de nós e que este pesquisador só avança na medida em que é capaz de aprender ele mesmo, graças ou apesar das interações com os outros (...) Este reconhecimento de si e dos outros como aprendentes-pesquisadores e pesquisadores-aprendentes apresenta uma dificuldade real numa sociedade que tem por hábito separar estas duas atividades em lugares e tempos diferentes, até mesmo fazendo delas especializações profissionais (JOSSO, 2004, p. 166-167).

Por certo acorrentei-me à promessa de um projeto de educação musical germinado quando em mim fermentava o desejo de ser, de algum modo, músico. Este tempo narrado, dos anos 80 do século XX à primeira década do século XXI,

contém eco-ações recorrentes, instigantes e preocupantes. Tais ações ecoantes encontram, hoje, na narrativa desta tese – saga e sagacidade sagaz – o desejo de superar a aparente dicotomia entre o professor e o pesquisador. Ambos são o músico formador de músicos que busca em si o tom sensível para dizer-se e doar-se. Ambos sou ao som deste polifônico moteto¹⁴⁷ em si.

No percurso das palavras entrançadas em laçadas teóricas, aproximei-me da concepção de reafirmação elaborada por RICOEUR (1991), que de acordo com LEAL (2002), permite uma aproximação, uma *des-distanciação* em relação aos fatos vividos e narrados. Tal procedimento de aproximação, identificação, busca romper a barreira do tempo para “restituir o rastro para os leitores da história com fim de levá-los aos acontecimentos passados por uma reconstituição que torna o passado inteligível na medida em que persiste no presente”. (LEAL, 2002, p. 169).

A correspondência entre narratividade e o que realmente aconteceu, apesar da exigência do método, não deixa de ser uma reconstituição que reduplica a realidade do passado, incitando a intencionalidade daquele que está engajado em recontá-la (LEAL, 2002, p.169).

RICOEUR (1991), todavia, estabelece a diferença entre o *eterno presente*, e a capacidade deste reter o passado conhecido, possibilitando uma antecipação do futuro. Nas palavras do autor, citado por LEAL:

O passo que não podemos dar é aquele que iguala ao eterno presente a capacidade que o presente tem de atual tem de reter o passado conhecido e de antecipar o futuro desenhado nas tendências do passado. A própria noção de história é abolida da filosofia, uma vez que o presente, igualado ao efetivo, abole sua diferença em relação ao passado (RICOEUR *apud* LEAL, 2002, p. 171).

O presente de outrora não eternizou-se, mas permanece comigo na memória-ação pedagógica aqui pesquisada e elucidada. O educador-pesquisador

¹⁴⁷ Forma de composição da música vocal, conhecida a partir do século XIII (...) o termo é derivado do francês *mot*, palavra. (ANDRADE, 1989, p.350)

que ressoa em mim e que encontra espaços de ressonância institucional sofre uma espécie de interferência harmônica em série, ao mesmo tempo em que gera, em novas gerações desejosas de conhecer, os sons fundamentais com os quais passado e futuro presenciam-nos.

Coloco-me, pois, como um narrador de mim mesmo e creio que a função deste mergulho quase psico-analítico, está na ressonância que meu percurso formativo, não eternizado, mas “contínuo e continuado”, ainda encontra nas relações de poder entre os que se estabeleceram no campo das artes e aqueles que, como *outsiders*, pelejam, hoje, em busca de algum conhecimento e reconhecimento que esbarra, sempre, em processos de auto-conhecimento que possibilitem encontros com o que foi, o que é e o que será.

Se há um novo continente a descobrir, é este que emergirá desta partilha do que pensamos, sentimos, das nossas dúvidas, das nossas questões, das nossas incompreensões, dos nossos estados de alma, dos nossos sonhos, em resumo, de tudo o que hoje é considerado perigoso partilhar noutra lugar que não sejam as formas institucionalizadas de partilha dos segredos, ou ainda do que o saber-viver, em voga, considera tabu ou, pelo contrário, de bom tom existir. Embora o pudor esconda muitas vezes o receio de ser agredido ou de se perder uma imagem “lucrativa” de si mesmo, a questão não pode se limitar a saber o que é bom socializar para si e para outrem deste continente interior (JOSSO, 2004, p. 168).

O terreno fecundo para o trabalho artístico no cenário de Fortaleza sofre os fluxos das tentativas lucrativas, nascidas da busca pelo reconhecimento social que faz com que o exercício da profissão artística, especialmente musical, ainda persiga a legitimidade, o lucro simbólico, através da valorização do repertório historicamente tido como “de alta cultura”: o repertório europeu. Paradoxal e oportunamente, as parcas condições econômicas do local fazem com que a “alta cultura” esteja para além do alcance das camadas populares, economicamente menos favorecidas, mas não menos capazes de fruir, usufruir e produzir música.

O desejo e a determinação musical neste campo geram tensões criativas que questionam a propriedade do saber musical e abrem espaço para

manifestações de aprendizes-produtores que aprendem enquanto produzem e, sem intencionalidade inicial, colocam em xeque a propriedade, o lucro, daqueles que detêm e comercializam Bach, Mozart, Chopin e Debussy.

Não existe campo em que o enfrentamento entre as posições e as disposições seja mais constante e mais incerto do que o campo literário e artístico: se é verdade que o espaço das posições oferecidas contribui para determinar as propriedades esperadas, ou mesmo exigidas, dos candidatos eventuais, portanto, as categorias de agentes que elas podem atrair e sobretudo *reter*, não é menos verdade que a percepção do espaço das posições e das trajetórias possíveis e a apreciação do valor de cada uma delas recebe de seu lugar nesse espaço dependem das disposições dos agentes; por outro lado, pelo fato de que as posições que oferece são pouco institucionalizadas, jamais garantidas juridicamente, logo, muito vulneráveis à contestação simbólica, e não hereditárias – embora existam formas específicas de transmissão –, o campo de produção cultural constitui o terreno por excelência das lutas pela redefinição do “posto” (BOURDIEU, 1996, p. 290).

Minha odisséia formativa está, portanto, circunscrita em um tempo-espaço prenhe de lutas por afirmação, postulações ao posto, disputas pelo local-lugar ao sol, e é também circundada por aquilo que está posto, o *establishment*: o tempo-espaço da moderna “pós-modernidade”.

Neste campo, terreno fértil para um processo formativo, houve, há e haverá a afirmação e a negação cíclica de modelos institucionais, formas musicais, métodos e discursos que cantam, encantam e desencantam universos herméticos: academia e arte.

A narrativa, tal como aqui está construída, apresenta três níveis de argumentação que, penso, são claros.

Há uma narrativa da minha própria história que constrói o próprio sujeito da narrativa, através de um trabalho de re-arranjo poético dos eventos vividos e revividos nas cenas explícitas deste canto tesudo. Nele bailam os acontecimentos e as pessoas que os protagonizaram juntamente comigo.

Narrando a mim mesmo desvelo o meu percurso individual de formação, através da reconstituição do passado que narro, mas que também se afirma pelos documentos e depoimentos que amealhei durante a elaboração desta reconstituição.

Finalmente, o percurso individual de formação aqui narrado, no qual me percebo como um *outsider* quer desvelar que há em Fortaleza possibilidades concretas de formação que legitimam um grande espaço formativo das manifestações que ainda estão à margem da “cultura oficial” e que contrariam e contradizem o *status quo*. Este é, como veremos ao abirmos a Caixa de Pandora, o desejo identificado por Descartes Gadelha como “necessidade de escapar”, uma necessidade inerente ao indivíduo genuinamente cearense que se põe criativamente, diante da realidade, produzindo, indo e rindo.

ABRINDO A CAIXA DE PANDORA

“daqui pra frente tudo vai ser diferente” - (Roberto & Erasmo Carlos)

Explicitando a construção cíclica que afirma e nega o posto, recorreremos, como complemento desta narrativa de formação, a quatro documentos, quatro propostas discursivas que precisam, mesmo que fragmentariamente, serem trazidas para este devaneio lítero-acadêmico, pois não apenas sustentam a argumentação significativa, o conteúdo manifesto deste sonho-tesão, mas que são, em verdade, o seu conteúdo latente e, por isso, por latejarem, fazem com que a argumentação que se deseja sustentada em teorias, simplesmente flutue ateoricamente.¹⁴⁸

O primeiro desses documentos é o Projeto de Criação do Departamento de Arte da UFC, elaborado por uma equipe coordenada pela Professora Izaíra Silvino Moraes, com cooperação, inspiração, constante do Professor Hans Joachin Koellreutter. Tal achado de pesquisa, presente de Izaíra, adentra neste fluxo narrativo descortinando uma proposta concebida nos anos 1980 e que, com a interferência de minha própria formação-narração, estabelece um sentido, um teor, que se assenta na “capacidade que o presente atual tem de reter o passado conhecido.” (RICOEUR, 1991).

Iniciando-se com uma citação da obra de Koellreutter “Educação Musical no Terceiro Mundo: função, problemas e possibilidades”, o projeto de criação do Departamento de Artes da UFC, em sua justificativa, ressalta:

Por cultura entende-se, hoje, a totalidade dos esforços e empenhos dos seres humanos, dos seus objetivos de vida a serem determinados e realizados dentro de um determinado ambiente natural e social. O homem fixa esses objetivos – em parte consciente, em parte inconsciente – para melhorar sua situação ou

¹⁴⁸ como me ensinou o mestre Koellreutter este “a” é alpha-privativo: para além do conceito restrito de teoria.

suas circunstâncias vitais, sendo que esse melhoramento pode ter lugar na área da ética, da estética, do material ou do social. (KOELLREUTTER *apud* MORAES, 1988, p.1)

Há na sustentação teórica explícita do projeto, expressa desde sua página inicial, a preocupação com “a crescente demanda das organizações populares que marcam a vida social do Brasil, bem como a crescente desvitalização das escolas de nosso sistema educacional”.¹⁴⁹

Definindo a função do departamento de artes que ali se pensava, o texto do projeto apresenta, de pronto, uma vinculação com a cultura popular e com as iniciativas dos grupos artísticos locais que, nas palavras da relatora, “muitas vezes se esgotam na procura de soluções imediatistas”. Percebemos, assim, claramente, a negação do eurocentrismo que fundou muitas unidades acadêmicas na área de artes no Brasil e, ao mesmo tempo, a afirmação da cultura local como ponto de partida e de chegada de uma intervenção de ensino, pesquisa e extensão.

Na proposição elaborada naquela ocasião para o Departamento de Artes da UFC, pensava-se na implantação de dois cursos de graduação: Regência Coral e Animação Cultural, de maneira que torna-se relevante constatar que a vocação para o Canto Coral permaneceu forte quando, aproximadamente vinte anos após a elaboração da proposta do Departamento de Artes, esta atividade tornou-se o centro do processo formativo implantado na proposta curricular do Curso de Licenciatura em Educação Musical. vejamos:

O aluno egresso do Curso de Licenciatura em Música da UFC deverá ser capaz de trabalhar a expressão musical através da voz em contextos de coletividade: corais. Tais corais poderão ser infantis, juvenis e/ou adultos e, para tanto, a solidificação dos saberes inerentes à voz é a meta principal da formação do educador. Os Instrumentos artificiais (flauta-doce, violão e teclado), serão estudados de acordo com o interesse dos alunos permitindo-se inclusive que o aluno assista, ao longo de sua formação, aulas de todos os instrumentos (UFC, 2005, p.12).

¹⁴⁹Idem.

A redação deste segundo documento, o Projeto de criação do Curso de Licenciatura em Educação Musical, ficou sob minha responsabilidade, bem como a coordenação da nova graduação após a sua criação em setembro de 2005. Todavia, somente após a implantação do curso, foi que tomei conhecimento do conteúdo dos documentos da década de oitenta e pude, assim, perceber a permanência da proposta de educação pela voz. Tal permanência, uma vez que fui sujeito do processo formativo do Coral da UFC nos anos oitenta, sugere que tal proposta de formação vocal-coletiva, por sua consistência e existência prática, logrou sobreviver a um longo período de aparente silêncio.

Leilah Carvalho Costa, integrante da mesma equipe coordenada por Izaíra Silvino Moraes para a elaboração do projeto do Departamento de Artes da UFC, expressa sua preocupação com a elaboração de uma técnica de canto brasileiro, postulando processos metodológicos para a formação de cantores. Em sua monografia de especialização, apresentada em 1989, e também orientada pelo Professor Koellreutter, Dona Leilah expressa seu questionamento gerador:

Como professora da disciplina de Técnica Vocal do Departamento de Artes da Universidade Estadual do Ceará, sempre nos preocupou o fato de que tendo sido nossa formação musical voltada para a música erudita, como poderíamos lecionar referida disciplina a uma clientela que em quase sua totalidade era constituída de músicos populares ou de pessoas a quem não interessava a formação de cantor lírico? (COSTA, 1989, p. 21).

Ocorre que, durante muitas décadas, a professora Leilah Carvalho Costa foi a única profissional formada em canto na cidade de Fortaleza e, mesmo sendo a única, teve a coragem de romper com o seu posto, deserdando-se da herança que a herdara e participando ativamente como orientadora vocal do Coral da UFC nos anos em que este foi regido por Izaíra Silvino Moraes, justamente o

período no qual cavei os alicerces de minha formação musical como coralista do Coral da UFC.

Quando da fundação do Coral da Universidade Federal do Ceará, fomos convidadas pela Profa. Maria Izaíra Silvino de Moraes, que iria reger o coral, para fazermos o trabalho de treinamento vocal do mesmo. A proposta da regente “Do Regional ao Universal” veio de encontro (sic) aos nossos anseios de termos a oportunidade de trabalhar com maior liberdade na busca daquilo que era nosso objetivo maior: um tipo de emissão que não descaracterizasse o ‘cantar’ brasileiro (COSTA, 1989, p. 25).

A Professora Leilah fala, entusiasticamente, da possibilidade de trabalhar “com maior liberdade”. É importante traçar um paralelo mais explícito com estes achados de pesquisa e a narrativa central da tese. A Professora Leilah Carvalho Costa, antes de ser professora de técnica vocal do Coral da UFC, era professora do Departamento de Artes da Universidade Estadual que, naquela época e até 1995, funcionou no mesmo espaço físico que a mais tradicional de todas as escolas de música de Fortaleza: o Conservatório Alberto Nepomuceno. A partir do documento de Dona Leilah, é possível inferir que, em seu outro posto de trabalho, não havia a liberdade necessária para um trabalho vocal exploratório que buscasse uma identidade de canto brasileiro com ênfase em música popular, campo no qual acabou se dando todo o meu percurso formativo.

O terceiro documento a emergir desta botija que busca ser parte integrante das dóricas colunas de elevação, sustentação e levitação desta acadêmica narrativa, é o documento musical, central, ponto de fuga da paisagem aqui construída: a partitura de Moacir das Sete Morte, uma ópera cearense.

A partitura de Moacir das Sete Morte é a viga mestra na qual se sustentam os caibros e as ripas de uma audaciosa proposta musical que supera, de certa forma, a própria proposta operística. Neste telhado, encontro o Coral da UFC com seus espetáculos híbridos de música, dança e teatro a partir dos quais

se esperava preparar o terreno para a ópera, mas que operaram, com a leveza do pássaro que canta na telha, uma enlevada reviravolta.

Ressurge, assim, a ave canora, Paulo Abel do Nascimento, que, tão decisiva quanto a influência de Hans Joachin Koellreutter para construção dos âmbitos de formação musical na UFC, operou interferência intempestiva, quase extemporânea.

Nascido em Fortaleza, pobre, servente de pedreiro quando adolescente, Paulo Abel lançou-se no mundo da música lírica e tornou-se um dos mais respeitados cantores do século XX. A Razão de seu sucesso é, de certo modo, oriunda de sua pobreza material. Apesar dos muitos estudos médicos realizados na Europa sobre a voz de Paulo Abel, nunca foi possível concluir a causa que fez com que ele, na adolescência, quase não mudasse de voz. O cantor cresceu, tornou-se adulto, mas sua voz era infantil. Dentre algumas suspeitas, está a desnutrição que o cantor experimentou na infância (MATOS, 2003).

Uma voz, como a de Paulo Abel, aliada à sua condição social, num primeiro momento, colocou o cantor à margem das instituições oficiais de formação musical, mas, como num conto de fadas, seu talento foi mais forte a sua voz reconhecida como sendo de um *castrato natural* (BOURGEOIS, 1988).

Famoso, Abel retornou a Fortaleza com a idéia de uma ópera na qual ele teria um papel principal e que, como se definiu posteriormente, contaria a História do Ceará através da saga de Moacir, filho da índia Iracema e do português Martins Soares Moreno, personagens de José de Alencar. O impulso de Paulo Abel trouxe, portanto, a forma operística para o centro da cena musical, coletiva, que fervia e fervilhava.

Na efervescência da Casa de Cultura Artística da Pró-Reitoria de Extensão, coordenada por Izaíra Silvino Moraes, pensava-se o departamento de

Artes da UFC com ênfase para a cultura local e, ao mesmo tempo em que a Professora Leilah conseguia a liberdade para trabalhar o canto popular, um novo personagem, contratado pela UFC, entrava em cena para compor a ópera: Tarcísio José de Lima.

A aparição de um projeto operístico em meio a tantas reflexões coletivas e coletivizadoras sobre a valorização institucional, na UFC, da cultura local pode ser algo contraditório, porém ao olharmos as páginas escritas por Tarcísio Lima para o texto de Oswald Barroso e Eugênio Leandro, encontramos farto material pra muitas reflexões.

Vejamos mais um trecho da ópera: a primeira intervenção vocal, solista, da cena 6 que se inicia com o velório de uma criança. O trecho em questão, abertura da cena 6, é um acalanto com o qual Catirina embala uma criança morta. A arquitetura sonora criada por Tarcísio Lima evoca a tristeza sugerida pela cena através do uso de uma estrutura escalar modal, na qual a nota de partida e chegada (*finalis*) é a nota sol.

Apesar do uso da armadura de sol menor, não há a presença da nota sensível (fá sustenido) no discurso melódico de todo o acalanto. Esta nota, na verdade, só surge no acompanhamento em razão de uma progressão cromática descendente e, por não estar atraindo a *finalis*, não é possível afirmar que o fá sustenido, contido no segundo tempo do compasso quinze desta transcrição, tenha a função de sensível.

Catrina

COR ME MEU AN JO MA GRI NHO PEI IO SAN

Piano

II NHO SEM LUZ PO GE DA TER KA MA

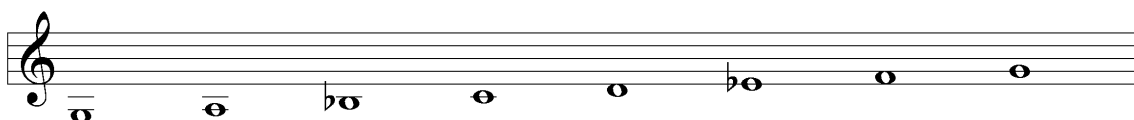
IES TA VLI M MER VLI M MER NOS CEUS A ZUS

PO GE DA TER KA MA IES TA VLI M MER VLI M

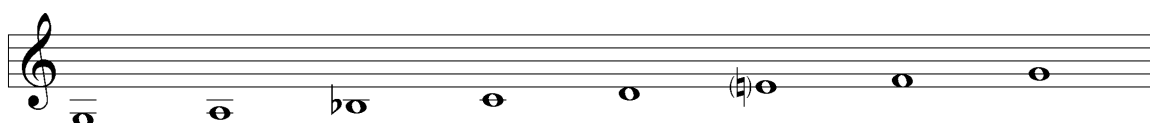
MER NOS CEUS A ZUS

O clima sonoro criado pelo compositor é essencialmente modal, alternando no discurso melódico o uso do modo eólio e do modo dórico, ambos a partir da nota sol e que diferem um do outro pela posição do sexto grau em sua relação intervalar com os demais graus da escala, da seguinte maneira:

Eólio em sol:



Dórico em sol:



É importante observar que em ambas as escalas não há o fá sustenido e que, na primeira, o mi bemol, como sexto, grau provoca uma sexta menor em relação ao primeiro grau. Já na segunda escala, encontramos o intervalo de sexta maior entre sol (primeiro grau da escala) e mi natural (sexto grau da escala).

Apesar do uso de dissonâncias no acompanhamento, algumas dessas provocadas por um pedal¹⁵⁰ da nota sol no baixo durante quinze compassos, que é desfeito pela seqüência cromática descendente que passa pelo fá sustenido sem caracterizá-lo como sensível, as cadências que o compositor emprega são essencialmente modais/nordestinas.

O caráter musical deste fragmento revela toda a intenção da obra operística, já observada noutros momentos desta acadêmica narrativa: ser uma ópera nordestina-brasileira, não apenas pela temática escolhida e estruturante do libreto, mas também pela forma como o material sonoro é manipulado ao longo de toda obra.

¹⁵⁰ Sustentação prolongada de uma mesma nota.

O tema desse trecho, de acordo com o compositor, foi recolhido pela professora Ana Maria Militão Porto, que o escutou entoado por uma cega que esmolava às portas do Mercado Público de Messejana tocando uma rabeca. Tarcísio Lima esclarece que este tema, “uma cantiga de feira”, faz-se presente em muitos momentos da ópera, o compositor enfatiza:

“(…)É este o segundo tema de Moacir. Rivaliza com o do hino (do Ceará) em número de aparições: em muitos momentos de todas as cenas lá está ele, não importa como: por inteiro, invertido, alargado, diminuído, noutros modos (não apenas no mixolídio original), fragmentado, con/fundido com outras melodias. (LIMA, 2007, p.1)

Tarcísio Lima, com sua obra-música, traz para o centro do discurso sonoro operístico as nuances da brasilidade musical, especialmente nordestina, definindo com o material que era entregue para os ensaios do grupo da ópera uma concepção curricular que legitima a sonoridade áspera e melancólica do sertão que, como já apontamos, reserva amplo espaço para intervenções-corais: a coletividade se reafirma sempre que possível no discurso operante: coletiva é nossa fortaleza.

Descartes Gadelha, em um conjunto de entrevistas que nos concedeu quando iniciávamos esta pesquisa, aponta para alguns aspectos da realidade cearense que entram em consonância e ressonância com o percurso formativo aqui narrado. Este conjunto de entrevistas é o quarto documento do qual extraímos uma parte para a nossa reflexão. Sobre as manifestações artísticas no Ceará e sobre a ópera-escola Moacir das Sete mortes, Descartes, em 24 de setembro de 2004, afirmou:

Nós temos uma necessidade muito grande de escapar de alguma coisa, isso está dentro da nossa história, está dentro do nosso espírito: esse escape essa vontade de sobrevivência. Tá muito ligado pelas seitas, pelas histórias dos nossos antepassados, que a gente herdou, essa necessidade de escapar. Só que quando isso é transferido para o campo da arte, essa necessidade de escapar torna-se magnífica. A gente chega numa casa de uma pessoa muito simples, nos bairros distantes e encontra coisas interessantes que a pessoa está

fazendo e pergunta, por que você está fazendo isso e a pessoa responde: eu não sei. Sei que eu to sentindo vontade de fazer. Essa vontade de fazer é a necessidade de escapar, de não sucumbir. A gente sempre, o cearense, está sempre procurando um significado para a vida.

(...) A intenção inicial nossa foi justamente fazer da ópera uma escola, uma escola aonde uma pessoa que trabalhasse numa coisa simples chegasse a conhecer que é a cenotécnica, a parte cenográfica... de pegar a luz, misturar com determinado objeto cenográfico, colocar as pessoas para construir indumentárias e a gente encontra isso sabe aonde? Nos maracatus, nas escolas de samba. Essas são as únicas escolas de belas-arts que nós temos em Fortaleza. É anárquico? É! A pessoa chega na hora que quer? Chega, mas ta aprendendo ali. Falta apenas um pouco de coordenação, de inteligência sutil, nessas agremiações, nesses locais, para que a coisa funcione com mais simplicidade... porque às vezes se gasta material, por falta de uma melhor lucidez. Eu acho que a Izaíra seria uma grande reitora de uma escola de arte nessa compreensão: anárquica, mas sutil e sábia.

(...) A grande escola de arte cearense deveria se chamar Moacir das Sete Mortes. Se fosse possível criar uma universidade artística no Ceará, essa universidade eu a chamaria de Universidade Moacir das Sete Mortes, que é a nossa morte e a nossa vida de todo dia: a gente criar para sobreviver. O Moacir sintetiza toda a nossa ânsia de processar a arte, de fazer, de encantar(...) Todo o dia a ópera estaria acontecendo não no seu espetáculo técnico, de palco, mas no dia a dia. A oficina da vida seria a ópera.

“O oficina da vida seria a ópera”. A vida é, pois, a minha oficina de preparação do meu próprio espetáculo operístico com seus recitativos e árias aqui desencantados em franca narrativa.

(...) Estamos condenados a trabalhar na incansável descrição do que fazemos, do que somos capazes de pensar e de comunicar com uma linguagem híbrida que une com maior ou menor felicidade coisas do cotidiano e das literaturas eruditas, na esperança que deste exercício insatisfatório possam emergir palavras que sejam apropriadas à situação (JOSSO, 2004, p. 169).

Mas já não existiria tal escola? “A ópera Moacir das Sete Mortes ou A Vida Desinfeliz de Um Cabra da Peste” convive, em seu “silêncio de ineditismo”, com a qualitativa produção de sistemas espetaculares que o Coral da UFC monta desde 1981. Tal convivência, na verdade gerou, a ópera e, ao que nos parece, quando abrimos a Caixa de Pandora, a criatura gerada impôs um sonho

especular que obnubilou a real realização da realidade educativa contida no convívio e na troca de experiências realizadas com rigor e regozijo.

Os documentos finais (apêndices e anexos) desta tese são exemplos da afinação coletiva alcançada através do diapasão da formação/educação. A Caixa de Pandora, por mais de vinte anos, esteve aqui diante de mim, em meu cotidiano e de tão cotidianamente devassada, seus segredos tornaram-se o lugar comum da extraordinária vida ordinária.

Relatar este percurso meu foi o ato de fechar a Caixa de Pandora para, enfim, descobrir seu fundo falso e ver a realidade com novo e reencantado olhar.

A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte (...) A *reminiscência* funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo (Benjamin, 1985, p. 210-211).

UM GRÃO, UM FINAL

“quem me vê assim cantando não sabe nada de mim” - (Sueli Costa & Cacaso)

Toda esta saga iniciou-se em busca de um tesouro operístico que se encontra enterrado nas cotidianas e superficiais relações dramáticas que tecem o fio condutor da Educação Musical no Estado Ceará, mais especificamente de Fortaleza: metrópole loira, índia, negra, mulata, cafuza, “difusa, profusa, longínqua”¹⁵¹ praia na qual um dia, vindo da Europa, aportou o Theatro José de Alencar.

Num desses dias sempre ensolarados, também vindo da Europa, o cearense Paulo Abel do Nascimento, disse que aqui precisava ser encenada uma ópera: Abel enterrou seu sonho-tesouro nas mentes e nos corações de alguns jovens cantores. Tarcísio Lima, guiado pelo libreto de Oswald Barroso e Eugênio Leandro, traçou o mapa para a botija operística, mas sobre a arca da aliança há um encantamento, o encantamento de Izaíra Silvino Moraes: “A ópera precisa ser a escola da nossa gente, uma escola como dantes nunca existiu.” (MATOS, 2003, p.)

Izaíra sonhava em ter uma nova escola, um novo projeto de multiplicação estética: o Departamento de Arte da Universidade Federal do Ceará. Se num momento era a multiplicação dos corais a meta a ser alcançada, desejou Izaíra, a partir do ímpeto de Abel, multiplicar as óperas e operar uma revolução nos rumos da Educação Musical e isso implicava numa transmutação da condição da música dentro da Universidade Federal do Ceará que, até então, era e por mais vinte anos ainda seria, como dizia sempre a encantadora maestrina, “extensão de coisa nenhuma”.

¹⁵¹ Passagem das Horas – Pessoa, 1977, p.

A escola imaginada/encantada era uma escola livre, que ousava nascer na reinvenção de uma forma consagrada, fechada: a ópera. Para tal forma de espetáculo que junta música e teatro, muitos compositores do século XX tentaram, em vão, inserir novos textos-partituras nos repertórios dos grandes teatros e companhias líricas.

George Gershwin foi, talvez, o único compositor americano do século XX a obter um relativo êxito com seu drama *Porgy and Bess*. Sobre esta questão, é bom que vejamos o comentário de SOMERSET-WARD

From the earliest years of the century, The Metropolitan Opera had staged occasional American operas, and even commissioned some, but none of them had prospered. The one work that might have changed things – *Porgy and Bess* (1935) – had been written by George Gershwin as an “American folk opera”, and he had intended it for Metropolitan. Instead, it went via Boston to Broadway, and it took fifty years to reach the Met. Nonetheless, *Porgy* had all the ingredients to be the first great American opera, which it was (1998, p.261)¹⁵².

Mesmo podendo ser considerada a primeira grande ópera americana, a obra de Gershwin é classificada como “*folk*” e isto, de certa maneira, parece inferir que a inspiração local, que gera uma composição (operística) nova, disputando e questionando o espaço com óperas já consagradas vindas da Europa, dá um tom de exotismo à obra, conferindo a esta um caráter de obra semi-erudita. Este mesmo fenômeno ocorre com a música de grandes compositores brasileiros, como Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Ronaldo Miranda e outros que também são considerados pelos europeus como “semi-eruditos” e que também têm suas óperas.

¹⁵² Desde os primeiros anos do século (XX) The Metropolitan Opera (Estado de Nova York) tem levado ao palco, ocasionalmente, óperas americanas, inclusive patrocinando algumas. Porém, nenhuma destas prosperou. O único trabalho que certamente mudou este cenário foi *Porgy and Bess* (1935) – escrita por George Gershwin como uma ópera popular americana, que pensou encená-la no Metropolitan. Em vez disso a obra seguiu via Boston para a Broadway e demorou cinquenta anos para chegar ao Metropolitan. Todavia, *Porgy* tinha todos os ingredientes para ser a primeira grande ópera americana e de fato foi.

A operação ópera nordestina, Moacir das Sete Mortes, no entanto, não queria, inicialmente, ser musica chique, música com a qual um governante pudesse ostentar um falso interesse para com o desenvolvimento cultural do Estado. A cirurgia era mais delicada: fazer de um espetáculo uma escola; montar em um espetáculo de formação uma ópera nordestina, pois nordestinos artistas somos.

O espetáculo de formação que se quis e se quer anseia educar e formar músicos que foram, são e serão forjados na prática viva do fazer que se vive vivo: o peixe vivo, humano, vive na água cálida que não cala e por isso é quente, “caliente”.

Dentro da água fria não se pode viver, não é possível nadar e por isso o peixe salta fora e vive. Formar humanamente pressupõe a invenção do possível (COSTA, 2004) a invenção de si mesmo, a concretização de, pelo menos, algumas das infinitas possibilidades de cada um de nós, humanos-peixes-boisvoadores finitos e incompletos (FREIRE, 1996). Carregamos (em si – [ré] – fá) o trítono que não se acomoda e que *in* cômodos acomoda a chama que Prometeu nos prometeu e cumpriu.

Inspirados pela luz de Koellreutter e movidos pelo fogo de Descartes Gadelha, o embrionário Departamento de Artes da UFC, multiplicou-se em corais que espetaculizaram a cena vocal de Fortaleza desde os primeiros momentos dos anos 80 daquele “breve século XX”. (HOBBSAWM, 2000).

Neste turbilhão de idéias estéticas, formativas, humanizantes e educativas, o processo de formação musical, através de espetáculos, já havia sido implantado na UFC desde 1981. Sua estréia foi com “Porque o Canto Existe”, primeiro “espetáculo coral” provido de movimentação cênica que foi encenado no

Ceará, mais precisamente no palco do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, sob a regência de Izaíra Silvino Moraes.

Tal *show* da vida já proporcionava aos seus multiplicadores de corais, seus coralistas, a possibilidade de, ao crescerem e se multiplicarem, fazer de seus corais um lugar de forma-ação: atuação. Como nos dizia a mestra: “quem atua na vida, atua no palco”.

Hoje, após vinte e três anos de envolvimento com a atividade coral, após mais de cem páginas de palavras que querem ser o tesão de uma tese, muitos processos de montagem, estréias e finais de temporadas, posso afirmar que quem no palco atua, na vida atuará.

Autos, dramas, comédias, musicais, óperas tudo cabe numa proposta aberta a uma exploração das possibilidades de atuação e auto-ação, e o nome desta proposta é EDUCAÇÃO. Quem (se) educa, educa(-se) para autonomia, e a autonomia só pode ser conquistada se todas as possibilidades do educando forem vividas para que percebamos, como nos diz, sempre, FREIRE (1996) que somos “seres incompletos”. Como pode um peixe vivo viver dentro d’água fria?

Preparando o terreno da ópera, tivemos *Porque o Canto Existe*, *Os Três Tempos do Homem*, *Nordestinos Somos*, *O Som das Luzes Coloridas* e *Além do Cansaço*, espetáculos montados pelo Coral da UFC com concepção e direção cênico-musical de Izaíra Silvino Moraes.

Sentindo a necessidade de ser extensão de algo concreto, a maestrina mudou-se para a Faculdade de Educação e lá estruturou toda a área de Arte-Educação, além de criar o Coral da FACED, com o qual apresentou mais um “espetáculo dinâmico”: *Redescobrimo a América*: o terreno continuava a ser arado.

Na redescoberta da América, Izaíra radicalizou a proposta de multiplicação de corais, pois sendo aquele um coral de uma Faculdade de Educação, integrado em sua maioria por alunos do curso de pedagogia, fez a maestrina que alguns dos coralistas regressem juntamente com ela as récitas do espetáculo que fora concebido para ser apresentado nas escolas públicas da cidade.

Dentre os alunos estava Erwin Schrader que, em pleno século XXI assumiria a regência do Coral da UFC e levaria adiante a proposta da “comédia-musical-coral-dinâmica” com os espetáculos “A Vida é Só Pra Cantar”, “Nós e o Mar”, “Borandá” Brasil” e “Gonzagas”.

Os espetáculos do Coral da UFC são, ainda hoje, exercícios musicais (pré e pós) operatórios. Preparam a encenação, a operação, da ópera. Que talvez um dia venha a ser a escola como nunca houve por sempre ter havido. A escola barracão forjada na confusão intrincada da aprendizagem-pesquisa-ação-real-realização de mestres e aprendizes como sonha, de olhos bem abertos, Descartes Gadelha. Uma instância formativa nascida do/no desejo de escapar da miséria estética e da indigência humana.

Educar é, por conseguinte, humanizar. Aqui nos humanizamos através de uma formação sonora numa paisagem seca onde, de quando em vez, chove a chuva do xote-xaxado: torrente que lava a água e enleva a mágoa largando a alma livre dos grilhões deterministas e entregando-a aos lunares ventos noturnos do encanto.

A existência da ópera não se reduz a realização de seu produto estético acabado, a encenação de seus atos e cenas com recitativos e árias. A existência da ópera é uma resistência, uma transgressão metodológica que não prende o ser cantante em uma sala de ensaios para que este, numa mágica noite, apresente sua voz pacientemente lapidada à custa de muitas escalas e

arpejos¹⁵³. A idéia, o método que gerou uma estética própria é a de fazer com que a lapidação da voz e do corpo seja pública, em cena: o exercício de ser um ser que atua.

A fórmula é bem simples: a união faz a força. No exercício coral, as incompletudes são exploradas num contexto de solidariedade e cumplicidade coletiva. Os corpos e as vozes de todos os tamanhos, registros, cores e timbres, irmanam-se e se suportam: sustentam-se mutuamente, no mergulho espetacular da cena musicada à quatro vozes.

Todas as intervenções de coro da ópera estão mais do que preparadas, coralistas não faltam em Fortaleza para a execução da partitura de Tarcísio Lima e nesta partitura há muitos espaços para as intervenções corais. Porém, nos faltam os solistas.

A escassez de solistas para a ópera nordestina é, hoje, reflexo da opção coletiva-coral que se estabeleceu na Universidade Federal do Ceará a partir da ousadia de seu coral contorcionista que torce, retorce, procura e vê sua própria ação multiplicada em mitos e mitoses.

Porém, nunca houve no Coral da UFC a preocupação com solos e *primadonnas*. A preocupação era de ordem educacional, coletiva e, no momento de aglutinação social dos anos 80, pensar em solistas era algo que contrariava a necessidade de unir todas as forças na luta por um país democrático.

Na *troupe* que navegava na nau operística, todos se reconheciam artistas: cantoras, cantores, atores e atrizes. No bando que mergulhava sem escafandros no mar da música coral, no Coral da UFC, poucos se queriam artistas. Havia médicos e estudantes de medicina, psicólogos e estudantes de psicologia, letrados cantores que nas vagas horas noturnas de segundas, quartas e sextas-feiras mergulhavam.

¹⁵³ Escalas e arpejos são os mais comuns dos exercícios de ginástica vocal.

Os artistas da ópera queriam legitimar-se como tal. Os artistas do Coral da UFC não tinham tal pretensão, apenas mergulhavam na fundura do cômrego raso abundante em cardumes musicais.

Terças e quintas eram os dias consonantes da ópera. Para quem vinha do coral da UFC, aquele era um ambiente familiar nos momentos corais; e desafiador nos momentos solísticos. Na única cena que se montou na empreitada inicial, a cena quatro, havia apenas duas intervenções do coro, todo o restante da cena era de ação dos solistas e estes eram, em sua maioria, jovens aspirantes a cantores que não integravam o Coral da UFC. Só dois personagens foram protagonizados por coralistas da UFC: a sinhazinha e o Carlos José¹⁵⁴. E, para esses personagens, somente para esses, foram escalados quatro solistas, dois para cada um. Lúcia Menezes e Inês Mapurunga revezavam-se na interpretação da sinhazinha. José Brasil e Carlos Prata alternavam as intervenções de Carlos José. Evitava-se assim, a propriedade do personagem: o “solismo”.

A ópera é, portanto, um construto estético que necessita da individualização, do trabalho vocal individual para a construção de seus personagens. Seus cantores coralistas já estão preparados à espera do solo fértil, educacional, de onde os solistas poderão brotar.

Os espetáculos do Coral da UFC, por sua vez, já são o espaço escolar coletivo que operacionaliza conquistas estéticas importantes, de tal forma que seus espetáculos alçaram grande repercussão local e na Europa a partir do ano de 2005. Aprofundando os planos estéticos educacionais implantados nos anos oitenta, o Coral da UFC criou o espetáculo aoperístico, operou-se com ação e doação uma conquista estética que não nega a antiga forma da ópera, mas que a põe diante da possibilidade de ser repensada numa perspectiva coletiva,

¹⁵⁴ Um dos filhos de Bárbara de Alencar.

ousada, na qual, mesmo que haja solos, a intervenção individual se dá na perspectiva do todo, para reforçar o espetacular senso coletivo. O mesmo senso de irmandade que, nos parece, está presente nos autos populares como o pastoril, reisado, bumba-meu-boi, etc.

A possibilidade de um “espetáculo sistêmico” sem árias, sem pirotecnias virtuosísticas, mas com um constante subtexto construído sobre canções populares que inundam o inconsciente nosso, é o legal legado do Coral da UFC que convida a platéia a ser um dos personagens que a cena ilumina.

No momento em que deslindamos as lindas possibilidades de sermos, cada vez mais, “muito mais que dois” (CORAL ZOADA, 1995), muito, muito mais que dualidades individuais, pensamos e concluimos que a proposta que o Coral da UFC encerra nos seus espetáculos contém, realizado, o impulso educativo da ópera. Tal impulso justificou a operação de Moacir e nele está contido, como dito, nas constantes intervenções coletivas da ação musical. Tal achado conclusivo não oclui esta tese, mas a desperta para um outro aspecto emergente e urgente do contexto contemporâneo: a necessidade da fraternidade (MORIN, 2003).

A irmana-ação, o cuidado consigo e com o outro são exercícios fundamentais para a superação da barbarie pós, hiper, trans-moderna. Neste sentido, a ação coletiva contida nas intervenções corais presentes na ópera e, sobretudo, na complexidade sistêmica dos espetáculos que o coral da UFC realiza, pode nos levar ao que MORIN (2003) define como “princípio hologramático”:

Um outro princípio muito importante que caracteriza os sistemas complexos é o princípio que chamo de *hologramático*: não somente cada parte está no todo como o todo também em cada parte; o indivíduo na sociedade, mas também a sociedade enquanto todo no indivíduo. Desde a infância aprendemos a linguagem, a cultura, que se introduzem, na qualidade do todo, em cada um de nós e nos permite que nos tornemos nós mesmos (MORIN, 2003, p. 150-151).

A afirmação do eu, assim, musicalmente, se dá em seu encontro com o outro para a construção do complexo espetáculo da vida no palco vivido. Quem atua na cena viva, quem nela é vivo e inteiro: verdadeiro, será vivo e inteiro consigo próprio nos momentos de silêncio interior que sempre preparam a eclosão do gesto, da palavra: o ato do encontro.

Auto mágico, encantado, Moacir das Sete Mortes revela um projeto educacional ousado em sua afetiva efetividade. Não houve na ação planejada na órbita dos anos oitenta a intenção de ser uma educação musical proforma. O desejo era ser educação musical de fato.

Em fatos, enfática, tal proposta de educação realizou, realiza e realizará ainda e sempre a superação entre solo e coro, indivíduo e massa, protagonista e coadjuvante. Assumimos e resumimos: o protagonismo de todos, cada um de acordo com as suas possibilidades, é essencial na montagem do espetáculo da educação. Neste espetáculo ação e aprendizagem são sistêmicas, hologramáticas e simultâneas. Não é educação do faz de conta, mas o faz de conta que educa.

Este faz de conta real, sonhado em noites de peleja e pesadelo logrou, aos dois dias do mês de setembro do ano de dois mil e cinco, através da resolução número cinco do Conselho Universitário, tornar-se gradual, graduante e graduável: uma licenciatura em Educação Musical cuja centralidade curricular está nas práticas musicais coletivas, especialmente vocais, especificamente corais para a partilha e irmanação dos timbres que expressam a verdade de formação dos formadores, multiplicadores que haverão de, com seu sons e sonhos, espantar a ave de rapina, o cacará, que insiste em vir devorar o fígado do prometido livre Prometeu que habita todas as sonoras almas que formam a ciranda musical, coral-operacional, real em seu faz-de-conta lúdico.

O carcará não será apedrejado, seu canto será legitimado. Não faremos de conta que a gralha é sabiá, mas haveremos de saber reconhecer o canto de cada pássaro deste imenso, infindo viveiro-mundo-formativo onde cada um rapina dentro de si mesmo o canto certo para efeito do encanto desejado.

Seja onde for. Na casa de José de Alencar, na Faculdade de Educação, nas ruas de Varsóvia, às margens do *Weser* com os músicos de Bremen, por todos os cantos há de ecoar a realidade da Educação Musical que se sonhou, se fez e se faz real espaço de humana formação.

Alguns senhores e as senhoras dos pequenos feudos que deveriam ser espaços públicos do acadêmico território federal do Ceará, que por ser público é de todos, teimam em aceitar que, desde aquele dois de setembro de dois mil e cinco há um *locus* de formação musical, oficial, operando em alto e bom som. As aves que nele gorjeiam, não gorjeiam como se lá, na Casa de José de Alencar, não estivessem. Lá elas estão e de lá sonham em soar, em ecoar sem necessariamente serem arribadas de lá.

Não há como fazer de conta que um espaço físico reservado a atividades musicais não tenha sido entregue a interesses particulares. O prédio da Avenida da Universidade, 2210 é, de direito, da UFC, mas nele entoa-se uma cantilena particularizada, e de fato, ali está, privado, Alberto Nepomuceno: o conservatório.

O bando de aves musicais, formadoras e formandas da UFC, foi convidado a aninhar-se em Messejana. Apesar de tantas árvores tombadas, não há sítio na Faculdade de Educação, ninho ao qual se ligou pela pertinência educacional a nova graduação musical. Mas na Casa de seu “Zé de Alencar” há árvores em demasia e o silêncio necessário para que possa brotar o som. Apesar de um “xô, golinha!” que se ouve vez por outra nas entrelinhas cotidianas das falas

monocórdicas dos/das “donos/donas da casa”, por lá ficamos e de lá alçamos nossos vôos.

No entanto sabemos: nada é eterno, tudo muda, mas não havemos de emudecer frente a impermanência e impertinência dos “donos do público”. Já temos nosso público, nossa audiência, que em massa comparece às celebrações estéticas nas quais promovemos o lúdico jogo do faz de conta musical: real sonoridade legal e legalizada. Conhecida e reconhecida: Necessária siringe humana, coletiva, construtiva em suas infindáveis oitavas de extensão, que gera da conta devida – cinquenta anos de marginalidade musical na UFC - o faz de conta que conta o conto credor e pagador de incontáveis promessas que se fazem reais moedas de ouro-educativas.

E, enfim, com olhos fechados e fazendo figa com ambas as mãos, sentenciaria Emília de Sabugosa, marquesa de rabicó e viscondessa de três estrelinhas: faz de conta que todos temos a chance de explorarmos todas as nossas possibilidades musicais! Faz-de conta que todos, independente de qualquer segregação econômica, política, racial ou social temos acesso ao prazer de viver a arte e faz de conta que vivendo este prazer aprendamos a ser, como se fôssemos nós mesmos, sendo-nos! Faz de conta que já não há segregação nem segregados. Faz de conta que os segredos foram superados: FAZ DE CONTA!

DA CAPO

“Se oriente rapaz pela constatação de que a aranha vive do que tece, vê se não se esquece!” - (Gilberto Gil)

Percorri vinte e três anos lidando com grupos de coralistas. Nesses grupos aprendi música e, principalmente, aprendi que viver é um ato coletivo-educativo. Eu queria ser solista, eu queria ser Elis Regina e aprendi a ser El(v)is imerso no cotidiano musical de um educador musical que raramente ouve um som de cada vez.

Escuto sons simultâneos na instituição onde trabalho, afinações que buscam seu diapasão em meio ao caos individualista daquilo que se chamou pós-modernidade. Acompanho, expectante, a montagem de uma ópera e monto com meus parceiros espetáculos que a superam. Enquanto isso, nos entreatos, teço esta expectorante tese para afirmar que a possibilidade de nos educarmos no palco já existe e é exercida desde os anos 80.

Operar a ópera não é o que nos falta. Falta-nos fazer com que a ópera cotidiana opere a educação musical cada vez mais, talvez daí saiam solistas (primas, primos, donos e *donnas*) para uma operação operística autêntica, nossa: um Moacir de sete vidas.

A música, porém, precisa estar ao alcance de quem a deseja. Enquanto reiterarmos o “legítimo” fazer musical de caráter elitista, conservatorial, individual, os legítimos solistas não poderão brotar. O empecilho à ópera e seus derivados é o encastelamento da música em torres estéreis.

Hoje creio piamente que educar musicalmente, formar novos formadores em um saudável ambiente acadêmico plural, eivado de sons e crivado de sonhos é o projeto que manterá viva a chama multiplicadora implantada no Coral da UFC que operou Moacir das Sete Mortes e que a este dará mais que sete vidas, muito mais que dois atos nessa peleja pelo fim das omissões formativas.

A partitura da formação humana é complexa e cada um de nós escreve a sua polifonia nos encontros e desencontros do cotidiano sonoro no qual as identidades escorregam em meio aos pós de uma modernidade já não tão moderna e autofágica.

Decifra-me ou devoro-te, diz a esfinge em seu silêncio ameaçador. Quem aqui quiser se formar humano, terá de arriscar proferir a palavra proibida, executar o som profano e sair de si mesmo para um dia, quem sabe, narrar-se e encontrar-se em franco processo de formação terna, tenra e eterna.

Volto à cabeça, ao início. Neste “da capo” capoto: capo o gato! Quem quiser que conte as contas, os seixos, as pedras, os grãos da enluardada areia na qual esta tese será fincada qual estaca nos peitos dos vampiros que por muito tempo nos sugaram a seiva da educação sonora, formação humana, educação real.

Música tem que ser semente, tem que estar no solo: “tem que morrer pra germinar”.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Gilberto Gil – Drão.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Enredos da tradição: a invenção histórica da região nordeste do Brasil in Habitantes de Babel – políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

AMARAL, Rita & SILVA, Wagner Gonçalves. **Cantar pra subir – um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista (web site)**. Disponível em <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva2.html> visitado em 8/set/2005.

ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília, DF] : Ministério da Cultura; São Paulo : Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BARBIER, Patrick. **História dos castrati**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Círculo do Livro, 1989

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLUNDI, Antônio. **A ópera e seu imaginário**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

BOURGEOIS, Jacques. **Paulo Abel do nascimento, soprano**. Paris: Lyrinx, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, José Olinda. **Cotidianidade e existencialidade humana: visão sobre fortaleza – angústia, corpo, mito e libido**. In Formação Humana; liberdade e historicidade. Ercília Maria Braga de Olinda (org.). Fortaleza: Edições UFC, 2004.

CALDAS, Alberto Lins. **Ensaio de ego-história (web site)**. Disponível em <http://www.unir.br/~primeira/artigo140.html>. Visitado em 03 de Janeiro de 2006.

CAMUS, Albert. **A queda**. Trad.: Valerie Rumjank. Rio de Janeiro: Record, 1997.

COSTA, Leilah Carvalho. **A voz humana – treinamento da voz do cantor popular**. Monografia de Especialização, Fortaleza: Uece, 1989.

COSTA, Silvyo de Sousa Gadelha. **Três proposições sobre formação e invenção**. In Formação Humana: liberdade e historicidade OLINDA, Maria Ercília Braga de (org.). Fortaleza: Editora UFC, 2004.

DIOGO, Catarina. **Retratos de Família: os silvinos-diogos**. Coordenação Izaíra Silvino, Fortaleza: DizEditor(A)ção, 2005.

DUBY, Georges. **A história continua**. Trad. Clóvis Marques; Revisão Técnica Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

ELIAS, Norbert. **Mozart – sociologia de um gênio**. Lisboa: Edições Asa, 1993.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários à prática educativa**. 31ª. Edição, São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad.: Plínio Dentzien. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GRAINER, Crhristiane e BIÃO, Armindo (organizadores). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Editora Annablume, 1999.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Trad.: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, 3ª. Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HOBBSAWN, Eric e RANGER Terence (organizadores). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 3ª. Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Trad.: José Cláudio e Júlia Ferreira. São Paulo: Editora Cortez, 2004.

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de freud e lacan**. Trad.: Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de Borges; consultoria, Marco Antonio Coutinho Jorge – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1996.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. **História e ação na teoria da narratividade de paul ricoeur**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto:, 2002.

LIMA, Tarcísio José de. *Moacir das sete mortes – notas prévias do compositor*. Fortaleza, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo g. h.** Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. In Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. Tard. Lúcia Haddad. São Paulo: PUC. p. 63-201.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós modernas**. Trad. Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Editora Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós modernidade – o lugar faz o elo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MAMMI, Lorenzo. **Carlos gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Efervescente ebulição – reflexão sobre o “momento sócio musical” vivido na década de oitenta no movimento coral de fortaleza** in Cultura de Paz, Educação Ambiental e Movimentos Sociais, Fortaleza: Editora UFC, 2006.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Paulo abel**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

MATOS, Kelma Socorro Lopes e VIEIRA, Sofia Lerche. **Pesquisa educacional: o prazer de conhecer**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

MENEZES, Eduardo Diatahy Bezerra de. **Crítica da noção de identidade cultural**. XXII Reunião Brasileira de Antropologia. Simpósio 02: “Subjetividade, Identidade e Brasilidade”. BRASÍLIA: Julho de 2000.

MIRANDA, Dilmar Santos de. **Música e Sociedade a música popular narra a história**. III Festival da Ibiapaba, Ibiapaba-Ceará, 2006.

MORIN, Edgar. **Ética, cultura e educação**. Alfredo Pena-Veja, Cleide R. S. de Almeida, Izabel Petraglia (orgs.) – 2ª. Edição – São Paulo: Cortez, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. **Nordeste: a invenção pela música**. In Decantando a República, v. 3: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Berenice Cavalcante, Heloísa Maria Murge Starling, José Eisenberg, organizadores – Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. **Metodologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2ª. Edição, 2001.

PARDO, José Luiz. **A qualquer coisa chamam arte. Ensaio sobre a falta de lugares in Habitantes de babel – políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. Trad.: Maria da Glória Novak. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

RÉGIO, José. **Canto Negro (web site)**. Disponível em <http://www.releituras.com/jregio.menu.asp>

RICOEUR, Paul. **Percursos do Reconhecimento**. Trad.: Nicolas Niyemi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Trad.: Constança Marcondes César. Campinas: Editora Paupirus, 1994.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **Educação Artística – introdução à história da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Do pós moderno ao pós colonial e para além de um e outro**. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 2004.

SCHRADER, Erwin. **O canto coral em fortaleza – 50 anos na perspectiva dos regentes**. Dissertação de Mestrado. Salvador. Universidade Federal da Bahia, 2002.

SCOTTI, Maria Clarice. **Sítio do pica-pau amarelo (web site)**. Disponível em http://www.infancia80.com.br/litafins/livros_sitio.htm, visitado em 27 de dezembro de 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro:

SOMERSET-WARD, Richard. **The story of opera**. New York: ABRAMS, 1998.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado – história oral**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. *Civilização Brasileira*, 1969.

TSUJI, Domingos H. **Cirurgia para diminuir a frequência fundamental da voz – tireoplastia tipo II de ishiki** in Revista Brasileira de Otorrinolaringologia, V.68 n. 1, p 133-138, São Paulo, 2002.

TURNER, J. Ribie. **Four Centuries of opera**. New York: Morgan Library: 1983.

TSUJI Domingos H.; SENNES Luiz U.; IMAMURA, Rui; TREZA, Priscila M.; HANAYAMA, Eliana M. **Cirurgia para diminuir a frequência fundamental da voz – tireoplastia tipo III de Isshiki.** In Revista Brasileira de Otorrinolaringologia. V. 68, São Paulo: 2002.

UFC. **Projeto de Implantação do Curso de Licenciatura em Educação Musical.** Fortaleza: UFC, 2005.

VIDAL, André Sampaio. **Ibéria** (*web site*). Disponível em http://www.geocities.com/SoHo/Atrium/7264/iberia_1.htm visitado em 15 de maio de 2005.

DISCOGRÁFICAS

BETHÂNIA, Vianna Telles Veloso (Maria) [intérprete]; COSTA (Sueli Correa) et LEMOS (Tite) [compositores]; *Rosa dos Ventos*; **Assombrações**, CBD - Phonogram, 6349 015, cd/disco sonoro, faixa 1, 1971.

BETHÂNIA, Vianna Telles Veloso (Maria) [intérprete]; NASCIMENTO JR. (Luiz Gonzaga) [compositor]; A cena muda, **Gás Néon**, CBD - Phonogram, 6349 123, cd/disco sonoro, faixa 2, 1972.

BETHÂNIA, Vianna Telles Veloso (Maria) [intérprete]; DJAVAN, Caetano Viana [compositor]; *Álibi*, **Álibi**, 6349-405, Polygram, disco sonoro, faixa 2, 1978.

BETHÂNIA, Vianna Telles Veloso (Maria) [intérprete]; BITTENCOURT, Renè et CALHEIROS, Augusto [compositores]; *Brasileirinho*, **Senhor da Floresta**, Biscoito Fino/Quitanda, AA30000, cd, faixa 10, 2003.

CALAZANS (Teresinha João, dita Teca) [intérprete]; VILLA-LOBOS (Heitor) et VASCONCELOS, Dora [compositores] *Teca Calazans canta Villa-Lobos*, **Melodia Sentimental**. KCD-120, Kuarup, cd, Faixa 7, 1999.

CARLOS Braga (Roberto)[intérprete e compositor] et CARLOS (Erasmão Esteves, dito Erasmão)[compositor]; *O Inimitável*, **Se Você Pensa**, CBS, 137585, cd/disco sonoro, faixa 3, 1968.

CAYMMI (Dorival Tostes Caymmi, dito Dori) [intérprete e compositor] et PINHEIRO, Paulo César Francisco]; *Dori Caymmi*, **Desenredo**, EMI-Odeon, 064 422874, cd/disco sonoro, faixa 6, 1980.

CORAL ZOADA [intérprete]; BENEDETTI (Mario) et FAVERO (Alberto); *Certas Canções*, **Te quero**, Abel, cd, 100.000.478, faixa 11, 1995.

COSTA (Sueli Correa) [intérprete e compositora] *Sueli Costa*, **Dentro de mim mora um anjo**, EMI-Odeon, EMCB 7009, faixa 2, cd/disco sonoro, 1975.

DENO e DINO (José Rodrigues da Silva e Décio Scarpelli) [intérpretes e compositores]; *Coruja*, **Coruja**, Odeon, MOFB 3473, faixa 5, 1966.

EDNARDO Soares Costa Souza (José) [intérprete e compositor] *Rubi*, **Beira Mar**, Aura/Indendente, 804023, cd, faixa 7, 1991.

EDNARDO Soares Costa Souza (José) [intérprete e compositor]; *Meu Corpo Minha Bagagem todo gasto na viagem* (Pessoal do Ceará), **Terral**, Continental, SLP-10094, disco sonoro, faixa 2, 1973.

ELLER, Cássia Rejane [intérprete] FREJAT (Roberto) et CAZUZA (Agenor de Miranda Araújo Neto, dito) , *Cássia Eller*, **Malandragem**, 522500-2 Polygram, cd, faixa 2, 1994.

FÁBIO JR. (Flávio Airoso Correia Galvão, dito) *Fábio Jr.*, **20 e poucos anos**, 403.6184, Som livre, disco sonoro, faixa 4 , 1979.

GIL Moreira (Gilberto Passos). [intérprete e compositor] *Sítio do Pica Pau Amarelo*, **Sítio do pica pau amarelo** – trilha sonora, SIGLA, cd/disco sonoro, faixa 1, 1980.

GIL Moreira (Gilberto Passos). [intérprete e compositor] *Um Banda Um*, **Drão**, WEA, BR 26.063, cd/disco sonoro, faixa 7, 1982.

GIL Moreira (Gilberto Passos). [intérprete e compositor]; Paralamas do Sucesso (Os) [compositores], *Gilberto Gil Unplugged*, **A novidade**, Warner Music, M995323-2, faixa 1, 1994.

GONZAGA (do Nascimento (Luiz) dito)[intérprete e compositor]; MORAIS (Guio de) [compositor], *O Melhor de Luiz Gonzaga*, **Pau de arara**; Sony & BMG, cd/disco sonoro, faixa 7, 1995.

GONZAGA do Nascimento (Luiz) dito)[intérprete]; PERNAMBUCO, João (João Teixeira Guimarães, dito, et CEARENSE, Catulo da Paixão. [compositores]) *A Festa*, **Luar do sertão**. 1030404 RCA Victor, cd, Faixa 1, 1981.

GONZAGUINHA (Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior) [intérprete e compositor], *Gonzaguinha da Vida*, **Artistas da vida**, EMI859467 2, Odeon, cd/disco sonoro, faixa 5, 1979.

HOLLANDA, Francisco Buarque de, dito Chico). [intérprete e compositor] – *Vida, Mar e Lua*, 6349435, Polygram, Faixa 2, 1980.

Lee Jones (Rita) [intérprete e compositora]; *Rita Lee*, **Baila comigo**, Som Livre, 4036217, cd/disco sonoro, faixa 3, 1980.

LOBO, (Eduardo de Góes Lobo, dito Edu) et Bethânia, Vianna Telles Veloso (Maria) [intérpretes] LOBO, (Eduardo de Góes Lobo, dito Edu) et NETO, Torquato Pereira de Araújo. [compositores] - *Edu e Bethânia*, **Lua nova**, ME-37, Elenco, cd/disco sonoro, faixa 4, 1966.

MADEIRA, Maria Teresa [intérprete] Gonzaga (Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga, dita Chiquinha); *Chiquinha Gonzaga – Série Mestres Brasileiros – vol. 1*; **Abre alas**; Sonhos e sons, SSCD023, cd, faixa 21, 1999.

NASCIMENTO, Milton. [intérprete e adaptação] *Geraes*, **Lua girou** , Emi-Odeon, XEMCB 7020, CD/Vinil, faixa 10, 1976.

NEY MATOGROSSO (Ney de Souza Pereira, dito) [intérprete]; FREJAT (Roberto) et CAZUZA (Agenor de Miranda Araújo Neto, dito); *Pois É*, **Pro dia nascer feliz**, Barclay, cd/disco sonoro, 815.743-1, faixa 5, 1983.

NILSON, Harry [intérprete e compositor] *Greatest Hits*, **Everybody's talkin'**, RCA 80000631E5, cd, 2002.

PASSOCA (Marco Antonio Vilalba, dito); Sonora Garoa, **Sonora Garoa**, Barclay, 821.221-1, disco sonoro, faixa 1, 1984.

PEIXOTO Barros (Cauby) [intérprete]; HOLLANDA, (Francisco Buarque de, dito Chico)[compositor]; *Cauby! Cauby!*, **Bastidores**, Som Livre, 403.6218, 1980.

REGINA Carvalho Costa (Elis) [intérprete]; BELCHIOR Fontenelle Fernandes (Antônio Carlos Gomes) et FAGNER Cândido Lopes (Raimundo), *Elis*, **Mucuripe**, Phonogram, 6349032, Faixa 4, cd/disco sonoro, 1972.

REGINA Carvalho Costa (Elis) [intérprete]; BOSCO de Freitas Mucci (João) et BLANC Mendes (Aldir); [compositores]. *ELIS*, **Dois pra lá dois prá cá**, Rio de Janeiro: Phonogram, 1974.

REGINA Carvalho Costa (Elis) [intérprete]; GIL Moreira (Gilberto Passos). [compositor]; *Elis Regina*, **Oriente**, 6349076, Phonogram, Faixa 1, 1973.

REGINA Carvalho Costa (Elis) [intérprete]; MARCHETTI, D.F et FERAUDY, M. [compositores] *Falso Brilhante*, **Fascinação**, 6349-159, Phonogram, faixa 5, cd/disco sonoro, 1976.

REGINA Carvalho Costa (Elis) [intérprete]; NASCIMENTO, Milton et BRANT, Fernando Rocha; *Saudades do Brasil*, **Maria, maria**, Elektra/WEA,cd/disco sonoro, Faixa 3, 1980.

REGINA Carvalho Costa (Elis) [intérprete] et JOBIM (Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, dito Tom) [intérprete e compositor] MORAES (Marcus Vinícius da Cruz de Melo Morais , dito Vinícius de); *Elis & Tom*, **Soneto da separação**, Phonogram, 6349112, cd/disco sonoro, faixa 12, 1974.

SANTOS, Agostinho dos [intérprete] ALF, Johnny (Alfredo José da Silva) [compositor] – *Música Nossa*, **Eu e a brisa**, CDL 13.006, Ritmos/Codil, disco sonoro, faixa 7, 1967.

SEIXAS (Raul dos Santos) [intérprete e compositor] dito) *Krig-Ha, Bandolo!*, **Metamorfose ambulante**, Phonogram 6349 078, disco sonoro , faixa 3. 1973

SILVA, Orlando Garcia da [intérprete] BITTENCOURT Costa(René) [compositor] *Orlando Silva, o cantor das multidões*, disco 3, **Sertaneja**, BMG/RCA 7432123238-2, cd, faixa 2, 1995.

SOSA, Mercedes [intérprete] (RAMIREZ, Ariel et LUNA, Félix [compositores]) ; *MERCEDES SOSA.: 30 Anos*, **Alfonsina y el mar**, Universal Music; ASIN: 731451878923,1993.

VELOSO (Caetano Emanuel Viana Teles) [intérprete e compositor]; *Velô*, **Língua**, Polygram, 824024-1, cd/disco sonoro, faixa 11, 1984.

APÊNDICES

CENAS DE CANTO EXPLÍCITO

“Xote Maracatu e Baião, tudo isso eu trouxe no meu matulão” - (Guio de Moraes & Luiz Gonzaga)

Ao longo do processo de investigação e narração, encontrei alguns documentos em fitas VHS e decidi que era o momento de transferir seus conteúdos para formatos digitais, mais resistentes à ação do tempo e do úmido clima de Fortaleza.

O processo de digitalização dos vídeos encontrados não foi realizado com requintes de sofisticação, na verdade este foi um processo que realizei sozinho, contando, para tanto, com um videocassete doado para esta pesquisa pelo amigo e professor Antônio Duarte e um gravador de DVD que adquiri com a específica finalidade de preservar as imagens e sons que testemunham um tempo de buscas e realizações.

Os documentos submetidos a este processo de digitalização foram: uma apresentação do espetáculo “Nordestinos Somos” (Coral da UFC) e uma apresentação do espetáculo “Redescobrimo a América” (Coral da FACED).

A apresentação do Coral da UFC (Nordestinos Somos) foi gravada no palco do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno. Como não há uma data explícita na fita, supomos que a mesma tenha sido realizada em meados de 1987. Tal suposição considera a presença de determinados cantores e cantoras que não faziam parte do elenco original, de 1984.

Ainda sobre a fita de *Nordestinos Somos* há um dado interessante: quando de seu afastamento da UFC, por ocasião de sua aposentadoria, Izaíra Silvino Moraes entregou-me algumas fitas VHS e de rôlo, dizendo-me que ali estava

parte da memória do Coral. Posteriormente passei tal material para o Professor Erwin Scharader, quando este assumiu a direção do Coral em 2000. Erwin fez bom uso das fitas durante sua pesquisa de mestrado que se constituiu num levantamento da história do Canto Coral de Fortaleza. Quando iniciei meu trabalho este me ofereceu o material para que, de algum modo, eu pudesse preservá-lo melhor.

A apresentação do Coral da FACED, gravada na Escola Rodolfo Teófilo, na qual Paulo Abel estudou quando criança e que hoje se chama Centro de Educação de Jovens e Adultos Neudson Braga, foi realizada no dia 26 de junho de 1992 por iniciativa da Professora Maria de Lourdes Peixoto Brandão. A Professora Lourdinha Brandão, sabendo de minha pesquisa, alertou-me para o fato de que a fita com o espetáculo do Coral da FACED estava disponível no setor de áudio visual daquela unidade acadêmica. Retirei a fita no setor e fiz o procedimento de digitalização tal como explicado.

Após assistir aos espetáculos em vídeo durante o processo de transcrição para DVD, percebi que uma reconstituição de seus roteiros seria também importante para a preservação da memória musical da UFC e para a reflexão narrativa que empreendi. Além disso, a baixa qualidade das imagens e do áudio, principalmente em “Nordestinos Somos”, impunha a tarefa de transcrição para evitar eventuais equívocos de compreensão do que se canta e se diz em tais espetáculos.

Escrevendo tais roteiros pude ver com mais clareza alguns aspectos estéticos, pedagógicos e éticos contidos nos espetáculos e, não tendo ainda tais aspectos sido estudados com mais vagar, resolvi incluir tais reconstituições como apêndices para que futuras pesquisas e pesquisadores possam se debruçar sobre os mesmos.

Após a digitalização do material, capturei quadros (*frames*) que incluí como ilustrações das cenas que os roteiros descrevem.

Além dos roteiros de “Nordestinos Somos” e de “Redescobrimo a América”, reconstitui também os roteiros dos mais recentes espetáculos do Coral da UFC: “Borandá Brasil” e “Gonzagas”. “Borandá Brasil” foi gravado no dia 17 de maio de 2005, no teatro da Companhia Shakespeare da cidade de Bremen, Alemanha. O registro, realizado originalmente em formato digital foi apresentado ao Coral em mídia DVD pelo professor Ralf Streibl, integrante do Coral Franco-alemão de Bremen.

“Gonzagas” foi também registrado originalmente em formato digital. A gravação que serviu como base para a reconstituição do roteiro é a que se encontra no DVD “Gonzagas”, realizado por iniciativa do empresário Nivaldo Teixeira que, após assistir a uma apresentação do espetáculo, envolveu-se como patrocinador do DVD, tornando viável a realização do primeiro registro profissional de um espetáculo coral no Brasil, para ampla distribuição comercial nacional e internacional.

Como dito, o exercício de reconstituição de tais roteiros proporcionou um ganho substancial para a reflexão realizada nesta tese e, diante de tal relevância, não podia deixar de aqui incluí-los.

1. NORDESTINOS SOMOS

ABERTURA: (Do lado de fora do teatro o público se aglomera esperando que as portas se abram. Os cantores do coral, devidamente vestidos e maquiados para a récita, chegam e se misturam aos expectadores. De súbito um dos integrantes inicia, como um tradicional político do Nordeste, um discurso em defesa da Região (Nordeste).

POLÍTICO: (...) E que amadureça a idéia de que a solução para os nossos problemas estão na própria região (...) Assim, deixaremos de ser vistos com complacência, como dependes incômodos ou como reserva de caça para aventureiros políticos. E aí recuperaremos o papel que já nos coube na condução dos destinos deste país e não será por falta de fé no futuro do país que nós nordestinos deixaremos de cumprir a nossa obra na reconstrução histórica que teremos pela frente. Tenho dito!¹⁵⁶

(Entre aplausos e vaias ao discursante o Coral acende velas e inicia um procissão que entra no teatro cantando um bendito de penitentes da região do Cariri.¹⁵⁷

CORAL – CANTANDO:

Por vossa paixão sagrada
Pelos mistérios da cruz
Compadecei-vos de nós
Dai-nos chuva meu Jesus

Meu Jesus aos vossos pés
A miséria nos conduz
Pelo Sangue Derramado
Dai-nos chuva meu Jesus

Meu Jesus crucificado
Pelas três horas da cruz
Pelo “cálix” de “amarguria”
Dai-nos chuva meu Jesus¹⁵⁸

NORDESTINO SIM: Chegando ao palco o coral se dispersa, alguns ajoelhados, outros de pé: todos orando. Uma carpideira, com uma criança ao colo, entoa um outro “Bendito de Penitentes

CARPIDEIRA – CANTANDO:

Levanta irmão pecador
Da cama em que estás deitado
Vem ver Jesus em tormento
Por Causa dos nossos pecados

Levanta irmão pecador
Com um terço dizendo assim
Eu pequei Senhor pequei
Misericórdia, ai de mim.

É pra cortar disciplina
Com o fio de retrós

¹⁵⁶Trecho extraído de um texto de um texto de Celso Furtado.

¹⁵⁷ Área da parte sul do Ceará, fronteira com Pernambuco, onde se localiza a chapada do Araripe e as cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, dentre outras.

¹⁵⁸ A impostação vocal utilizada é aquela característica do sertão nordestino. A

Com amor derramar o sangue
Por quem derramou por nós



(a iluminação no palco ainda é pouca, apenas o suficiente para que o espectador veja a carpideira e alguns penitentes em ato de auto-flagelação. Antes que a carpideira termine seu bendito surge o som do coral cantando “Pequei Senhor”¹⁵⁹)

CORAL CANTANDO:

Pequei Senhor, pequei
Mas eu não quero mais pecar
Tende misericórdia, ai Senhor
Tende misericórdia, ai de nós: Pecadores

(O Coral é interrompido por uma “voz celestial” vinda do alto – da técnica – que diz, como diria Deus nos antigos filmes sobre o velho testamento, a primeira estrofe do poema “Nordestino Sim, Nordestinado Não”, de autoria de Patativa do Assaré)

VOZ DO ALÉM: Nunca diga Nordeste que Deus lhe deu um destino causador do padecer. Nunca diga que é o pecado que lhe deixa fracassado sem condição de viver.

(Logo em seguida um dos personagens se manifesta, continuando o poema e em seguida fala a carpideira outra estrofe de Patativa)

PERSONAGEM 1: Não guarde no pensamento que estamos no sofrimento é pagando o que devemos. A providência divina não nos deu a triste sina de sofrer o que sofremos.

CARPIDEIRA: Deus, o autor da criação, nos dotou com a razão bem livre de preconceitos. Mas os ingratos da terra com opressão e com guerra negam os nossos direitos.

¹⁵⁹ Os três benditos que abrem o espetáculo foram recolhidos em Izáira no município de Barbalha (Baixas Cabeceiras), quando esta professora realizou junto a um grupo de penitentes um trabalho de imersão etnográfica.



(mudando de atitude o coral canta, de Patativa do Assaré, “a lição do pinto”¹⁶⁰)

CORAL – CANTANDO

Vamos meu irmão
A grande lição
Vamos aprender
É belo o instinto
do pequeno pinto
Antes de nascer

O pinto dentro do ovo
Está ensinado ao povo
Que é preciso trabalhar
Bate o bico, bate o bico
Bate o bico tico-tico
Pra poder se libertar

Vamos minha gente
Vamos para frente
Arrastando a cruz
Atrás da verdade
Da fraternidade
Que pregou Jesus

O pinto prisioneiro
Pra sair do cativeiro
Vive bastante a lutar
Bate o bico tico-tico
Pra poder se libertar

Se direito temos
Todos nós queremos
Liberdade e paz
No direito humano
Não existe engano
Todos são iguais

O Pinto dentro do ovo
Aspirando um mundo novo
Não deixa de beliscar
(...)No direito humano

¹⁶⁰ Poema e Música de Patativa do Assaré em arranjo vocal de Izáira Silvino.

Não existe engano
Todos são iguais

(Ao final de “a lição do pinto” o coral todo junto, numa massa humana, diz com agressividade a quarta estrofe do poema de Patativa)

CORAL – FALANDO: Não é Deus que nos castiga nem é a seca que obriga sofrermos dura sentença. Não somos nordestinados. Nós somos injustiçados tratados com indiferença.



(Após a fala do grupo que termina com todos apontando o dedo em riste para a platéia, uma outra personagem diz a quinta estrofe do poema que conduz o espetáculo)

PERSONAGEM 2: Sofremos em nossa vida uma batalha renhida do irmão contra o irmão. Nós somos subordinados, nordestinos explorados mas nordestinados não.

(como que se despedindo de sua terra natal, o Coral Anda pelo palco, acenando adeuses enquanto canta “Guacyra”¹⁶¹)

CORAL – CANTANDO:

Adeus Guacyra, Meu pedacinho de terra,
Meu pé de serra, Que nem Deus sabe, onde está
Adeus Guacyra, Onde a Lua pequenina,
Não encontra na colina, Nem um lago pra se oiá.
Eu vou-me embora, Mas eu volto outro dia
Virgem Maria, Tudo há de permitir
E se eu não voltar, Eu vou morrer cheio de fé
Pensando em ti.

¹⁶¹ Música de Heckel Tavares, Letra de Joracy Camargo. Arranjo de Orlando Leite



(após a despedida toma a palavra a Carpideira grávida, com uma criança ao colo, para dizer mais uma estrofe do poema. Enquanto isso o coral continua vagando pelo palco até que após a fala da carpideira todos se voltam para a criança que ela trás no colo e cantam o “Acalanto Para Helena”¹⁶²).

CARPIDEIRA: “há muita gente que chora vagando de mundo afora sem terra, sem lar sem pão. Crianças esfarrapadas, famintas, escaveiradas, morrendo de inanição.

CORAL- CANTANDO:

Dorme minha pequena
 Não vale a pena despertar
 Eu vou sair
 Por aí afora
 Atrás da aurora
 Mais serena
 Dorme minha pequena
 Não vale a pena despertar

¹⁶² Letra e Música de Chico Buarque de Holanda. Arranjo de Tarcísio José de Lima



(Após cantar o acalanto uma vez o coral repete a primeira parte deste, sem texto com boca cerrada¹⁶³. A Carpideira, sobre o som do coral, prossegue com a poesia de Patativa).

CARPIDIRA: Sofre o neto, o filho, o pai, para onde o pobre vai sempre encontra o mesmo mal. Essa miséria campeia desde a cidade a aldeia, do sertão a capital.

(O coral retoma a segunda parte do acalanto afastando-se da carpideira-mãe. Ao final da segunda parte param todos numa “cena congelada” para ouvir-se a personagem 1)

CORAL – CANTANDO (e andando)

Eu vou sair
Por aí afora
Atrás da aurora
Mais serena

PERSONAGEM 1: Aqueles pobres mendigos vão à procura de abrigo cheios de necessidade. Nessa miséria tamanha se acabam numa terra estranha sofrendo fome e saudade

CORAL - CANTANDO (de volta para a criança nos braços da carpideira)

Dorme minha pequena
Não vale a pena despertar

NORDESTINADO NÃO: instala-se um clima de feira com feirantes, comprantes, pedintes e dois cantadores que improvisam melodias para as próximas estrofes do poema, intercaladas com um refrão de Gilberto Gil e Caetano Veloso¹⁶⁴.

CANTADOR 1 – CANTANDO:

Mas não é o pai celeste
Que faz sair do nordeste
Legiões de retirantes
Os grandes martírios seus
Não é permissão de Deus

¹⁶³ Em italiano *bocca chiusa*. Em inglês *Humming*: Ato de cantar com os lábios cerrados produzindo um som de “m” ou “hum”.

¹⁶⁴ Canção tropicalista “Divino e Maravilhoso”.

É culpa dos governantes

CORAL – CANTANDO (em uníssono)

É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte



CANTADOR 2 – CANTANDO

Já se sabe muito bem
De onde nasce e de onde vem
A raiz do grande mal
Vem da situação crítica
Desigualdade política
Econômica e social

CORAL – CANTANDO (em uníssono)

É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

(a feira prossegue sua movimentação enquanto o coral canta “Asa Branca”¹⁶⁵)

CORAL - CANTANDO

Quando olhei a terra ardendo qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu por que tamanha judiação

¹⁶⁵ Música de Luiz Gonzaga, Letra de Humberto Teixeira. Arranjo José Gomes.

Que braseiro, que fornalha, nenhum pé de plantaço
 Por falta d'água perdi meu gado, morreu de sede meu alazão
 Inté mesmo a Asa Branca bateu asas do sertão
 Entonce eu disse: adeus Rosinha, guarda contigo meu coração
 Hoje longe muitas léguas nessa triste solidão
 Espero a chuva cair de novo pra eu voltar pro meu sertão
 Quando o verde dos teus olhos se espaiá na plantaço
 Eu te asseguro, não chores não, viu
 Que eu voltarei, viu, meu coração.

(após Asa Branca o Coral em bloco retoma o poema, dizendo a metade da próxima estrofe).

CORAL: “Somente a fraternidade nos traz a felicidade, precisamos dar as mãos”.

(O coral dá as mãos e avança agressivamente em direção a uma personagem, que continua o poema)

PERSONAGEM 3 – “Pra que vaidade, orgulho, guerra, questão, barulho dos irmãos contras os irmãos?”



(o espaço cênico torna-se caótico com os cantores andando apressadamente imitando os barulhos e os movimentos de uma metrópole. Após algum tempo o barulho diminui e ouve-se o “Lamento Sertanejo”¹⁶⁶).

CORAL – CANTANDO

Por ser de lá
 do Sertão, lá do Serrado
 lá do interior do mato
 da caatinga do roçado.
 Eu quase não saio
 eu quase não tenho amigos
 eu quase que não consigo
 ficar na cidade sem viver contrariado.

¹⁶⁶ Música de Dominginhos, Letra de Gilberto Gil. Arranjo Izaíra Silvino

Por ser de lá
 na certa por isso mesmo
 não gosto de cama mole
 não sei comer sem torresmo.
 Eu quase não falo
 eu quase não sei de nada
 sou com rês desgarrada
 nessa multidão boiada caminhando a esmo.

(após o lamento segue-se uma cena romântica, como se o grupo de retirantes estivesse em um baile, namorando e dançando. O Coral executa “Nova Ilusão”¹⁶⁷).

CORAL CANTANDO

Foi o destino talvez
 Causador deste sonho feliz
 Ter você junto a mim outra vez
 Relembrar todas as juras que fiz
 Tão satisfeito fiquei
 Ao sentir nosso amor reviver
 Eu não sei se sorri, se chorei
 Cheguei até mesmo a crer
 Recomeçamos assim
 A nossa felicidade
 Jamais alguém pensaria
 Que aquela amizade
 Viesse de novo a ter fim
 Mas durou pouco afinal
 Esta nova ilusão terminou
 Eu não sei se por bem ou por mal
 Você foi e não voltou
 Você foi e não voltou
 Nova Ilusão

¹⁶⁷ Música de José Menezes, Letra de Luiz Bitencourt. Arranjo: Orlando Leite



(após a cena do baile, o coral contempla o luar cantado “Lua, lua, lua, lua”¹⁶⁸)

CORAL – CANTANDO

Lua, lua, lua, lua
 Por um momento meu canto contigo compactua
 E mesmo o vento canta-se compacto no tempo
 Estanca
 Branca, branca, branca, branca
 A minha a nossa voz
 A tua sendo o silêncio
 Meu canto não tem nada a ver com a lua

(após o final da cena contemplativa um personagem 4 Interfere dizendo um fragmento do poema condutor. Logo em seguida, após mais uma citação, desta feita incompleta, do refrão de Caetano Veloso, três outros personagens completam e finalizam o poema)

PERSONAGEM 4: “O direito do banqueiro é o mesmo do trapeiro que apanha os trapos na rua”

CORAL CANTANDO:

É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer...

PERSONAGEM 4: (o político da abertura): “E uma vez que o conformismo faz crescer o egoísmo e a injustiça aumentar, em favor do bem comum é dever de cada um pelos direitos lutar.”

PERSONAGEM 5: “Por isso vamos lutar. Nós vamos reivindicar o direito e a liberdade, procurando em cada irmão justiça, paz, união, amor e fraternidade.”

PERSONAGEM 6: “Somente o amor é capaz e dentro de um país faz um só povo bem unido. Um povo que gozará porque ali já não há opressor nem oprimido.”

(o coral, logo após a fala do personagem 4 ataca o “Poema da Necessidade”¹⁶⁹)

CORAL – CANTANDO

¹⁶⁸ Letra e Música de Caetano Veloso. Arranjo: Marcos Leite.

¹⁶⁹ Composição para coral realizada por Oswaldo Lacerda sobre poema de Carlos Drummond de Andrade

É preciso casar João,
é preciso suportar, Antônio,
é preciso odiar Melquíades
é preciso substituir nós todos.

É preciso salvar o país,
é preciso crer em Deus,
é preciso pagar as dívidas,
é preciso comprar um rádio,
é preciso esquecer fulana.

É preciso estudar volapuque,
é preciso estar sempre bêbado,
é preciso ler Baudelaire,
é preciso colher as flores
de que rezam velhos autores.

É preciso viver com os homens
é preciso não assassiná-los,
é preciso ter mãos pálidas
e anunciar O FIM DO MUNDO.

(Ao final da peça os cantores erguem os braços enquanto cantam as últimas notas e subitamente caem no chão como se atingidos por uma bomba).



(Aos poucos o coral vai se levantando e dirige-se para a platéia cantando trechos do Poema da Necessidade. O espetáculo termina com todos junto ao público dizendo com convicção: “é preciso”; “não assassina-los”; “o fim do mundo” (...)

2.REDESCOBRINDO A AMÉRICA

CENA 1

DA EUROPA PARA A AMÉRICA: Do lado de dentro do teatro (auditório) o público aguarda a apresentação. Os cantores do coral se espalham por entre os expectadores. A atmosfera lembra os suaves sons de pássaros e bichos como quem escuta uma floresta tropical ao alvorecer. De súbito o coro entoa o cânone Jesus, Jesus (autor anônimo)

Jesus, Jesus, eu agora venho a ti
Tu me dardes tuas riquezas
Eu te amo tanto.



Mais uma vez os sons da natureza tomam conta do espaço. O Coral, ainda na platéia canta um madrigal do século XVI, “Jesu Rex Admirabilis” (G.P. Palestrina).

Jesu Rex Admirabilis et triumphatpr nobilis
Dulcedo ineffabilis
Totus desiderabilis¹⁷⁰

Subindo pra o palco o Coral canta com boca cerrada (emitindo um som de hum) o primeiro canto: Jesus Jesus. Depositam na boca de cena os lençóis que nos cantos religiosos foram usados como mantos e véus. O Som de floresta é mixado com Jesus, Jesus. No palco cantam Venid a Sospirar (do cancionero de Hortência). Na cena alguns jogam cartas, outros observam. Há um cartaz na esquerda do palco no qual se vê escrito: “Redescobrimdo a América: Aonde você quer ir meu bem?”.

Venid a sospirar al verde prado
Comigo zagalejos y vos pastores
Pues muero sin morir de mal d’amores¹⁷¹.

¹⁷⁰ Jesus rei admirável e triunfo nosso. Doçura inefável

¹⁷¹ Vem suspirar no verde prado comigo zagalejos e vossos pastores, pois morro sem morrer de mal de amores,



Dando prosseguimento o Coral canta a pavana atribuída a Thoinot Arbeau, editada em 1589, “Belle que tiens ma vie”. Um casal de cantores dança.

Belle qui tiens ma vie
 Captive dans tes yeux,
 Qui m'as l'ame ravie
 D'un soubz-ris gracieux,
 Viens tost me secourir
 Ou me fauldra mourir

Approche donc ma belle
 Approche toy mon bien,
 Ne me sois plus rebelle
 Puis que mon coeur est tien,
 Pour mon mal appaiser,
 Donne moy un baiser.¹⁷²

¹⁷² Bela que tens minha vida teus olhos me cativam. Que minha alma revive com sorriso tão gracioso. Venha me socorrer ou deixe- morrer/ Aproxime- se minha bela, aproxime-se meu bem. Não seja tão rebelde pois meu coração é teu. Para apaziguar meu mal dá-me um beijo.



Após esta cena de dança o coral encena uma serenata Expressam-se através da canção Oh Occhi Manza Mia (Orlando di Lassus).

O occhi, manza mia, cigli dorati!
 O faccia d'una luna stralucante!
 Tienimi a mente, gioia mia bella,
 Guardam'un poc'a me, fa mi contento.¹⁷³



NO BRASIL: A chegada no solo brasileiro é apresentada através do xote “Severina Xique-Xique” (Genival Lacerda)

Quem não conhece Severina Xique-xique,
 que montou uma boutique para a vida melhorar.
 Pedro Caroço, filho de Zefa Gamela,
 passa o dia na esquina fazendo aceno para ela.

¹⁷³ Oh, os olhos de minha amada de cílios dourados. O face resplandecente como a lua. Tenha-me em sua mente minha bela jóia, olha-me e me faz feliz.

Ele tá de olho é na butique dela!
 Ele tá de olho é na butique dela!
 A Severina não dá confiança a Pedro,
 eu acho que ela tem medo de perder o que arranhou.
 Pedro Carçoço é insistente, não desiste,
 na verdade ele persiste, finge que se apaixonou.
 Ele tá de olho é na butique dela!
 Ele tá de olho é na butique dela!

Um dos cantores diz o seguinte texto:

Aonde você quer ir meu bem? Afinal quem tem uma alma de todas as raças pode ir qualquer lugar basta conhecer-se. É, pensando bem antes de você ir a qualquer lugar você precisa viajar. Viajar hoje no ontem que não é sempre. Descobrir cantares, lugares, objetos, saberes, descobrindo fortalezas que nos protegem com espíritos que vem de perto e longe. Aonde você quer ir meu bem?¹⁷⁴

Neste momento, após o texto, o Coral agitando lenços coloridos, no centro do palco, canta “O Circo” (Batatinha)

*“Todo mundo vai ao circo
 Menos eu, menos eu.
 Como pagar ingresso,
 Se eu não tenho nada?
 Fico de fora escutando a gargalhada!
 A minha vida é um circo,
 Sou acrobata na raça.
 Só não posso é ser palhaço,
 Porque eu fico sem graça.”*



A viagem entra numa atmosfera reflexiva em torno da invasão, guerra, tomada de terras alheias. Neste momento uma criança¹⁷⁵ interpreta juntamente com o coral a canção Imagine (Toquinho)

¹⁷⁴ Texto escrito especialmente para o espetáculo por Elvis Matos, sob orientação de Izáira Silvino Moraes.

¹⁷⁵ Davi Silvino Moraes, filho da Professo Izáira, então com oito anos de idade.



Imaginem todos vocês
 Se o mundo inteiro vivesse em paz.
 A natureza talvez
 Não fosse destruída jamais.
 Russo, cowboy e chinês
 Num só país sem fronteiras.
 Armas de fogo, seria tão bom,
 Se fossem feitas de isopor.
 E aqueles mísseis de mil megatons
 (Se) Fossem bombons de licor.

Neste momento o Coral expressa o desejo de retorno à “pátria europeia”. A cena da viagem, na qual alguns jogam cartas é reconstituída para que o Coral possa cantar “Vira Virou” (Kleiton e Kledir Ramil)

Vou voltar na primavera
 Que era tudo que eu queria
 Levo terra nova daqui
 Quero ver o passaredo
 Pelos portos de Lisboa
 Voa, voa que eu chego já
 Ai se alguém segura o leme
 Dessa nave incandescente
 Que incendeia minha vida
 Que era viajante lenta
 Tão faminta da alegria
 Hoje é porto de partida

Ao invés de retornar às terras europeias o Coral adentra mais ainda no terreno latino americano, cantando e dançando “La Cana”. (folclore argentino).



Quien no conoce la caña que en el trapiche se muele
 Y que se retuerce e llora y que tan sabrosa huele
 Es que la caña es hermana del hombre que sufre y gime
 Y en las palmas de la vida
 Poco a poco su alma exprime
 Caña dulce de mi tierra
 Caña buena e resignada
 Cuando te harem el alma no te sientes maltratada
 Yo también tengo mis penas y mi tortura el dolor
 Pero hay algo mas hermosos que inmolar se por amor?¹⁷⁶

Após a dança folclórica da Argentina o Coral canta um acalanto brasileiro de domínio público:
 Dorme meu anjo (folclore goiano). Logo em seguida retornam os sons de florestas e coral canta
 Cunhataiporã (Geraldo Espíndola)¹⁷⁷

*Dorme meu anjo lindo
 Lá na cama dormindo lá lá lá laia
 Dorme que a noite é de lua
 A minha alma é tua lá lá lá laia
 Dorme sonha comigo
 Sou teu doce amigo lá lá lá laia*

¹⁷⁶ Quem não conhece a cana que se mói no trapiche e que moída chora e é tão saborosa. É que a cana é irmã do homem que sofre e geme e nas palmas da vida, pouco a pouco exprime sua alma. Cana doce da minha terra, cana boa e resignada. Quando te ferem a alma não te sentes maltratada. Eu também tenho minhas penas e a dor me tortura, porém há algo mais belo que imolar-se por amor?

¹⁷⁷ A regência é realizada pelo então estudante de música e coralista Erwin Schrader.



Onde você quer ir meu bem?
Diga logo pra eu ir também
Você quer pegar aquele trem?
É naquele trem que eu vou também
É pra ponta-porã?
Cunhataiporã chero rai rô
É pra Corumbá?
É lá que eu vou pegar um barco
E descer o rio Paraguai
Cantando as canções que não se ouvem mais

3.BORANDÁ BRASIL



ABERTURA: Ainda com as cortinas fechadas ouve-se um som de flauta. Surge das cortinas (ainda fechadas) a mão de um palhaço que dança ao som da flauta. De súbito a flauta para, o palhaço entra em cena com uma mala. Sem dizer texto, apenas com mímica, o palhaço convida a todos para uma viagem: abrem-se as cortinas e o coral canta “Chegança” (Oduvaldo Vianna Filho e Edu Lobo).



Estamos chegando daqui de dali
E de todo lugar que se tem pra partir
Trazendo na chegança foice velha, mulher nova
E uma quadra de esperança

Ah, se viver fosse chegar!
 Chegar sem parar. Parar pra casar
 Fazer os filhos e espalhar
 Por um mundo num tal de rodar.

Após chegada, ainda num clima de abertura, iluminação predominantemente branca, um solista diz um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha e o Coral canta Tropicália:

“21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra os quais eram muita quantidade de ervas compridas, No dia seguinte, a horas de véspera, houemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à terra A Terra de Vera Cruz!



Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés, os caminhões
 Aponta contra os chapadões, meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central do país
 Viva a bossa, sa, sa
 Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga,
 Estreita e torta
 E no joelho uma criança sorridente,
 Feia e morta,
 Estende a mão
 Viva a mata, ta, ta
 Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro, brisa e fala nordestina
 E faróis

Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E no jardim os urubus passeiam
 A tarde inteira entre os girassóis
 Viva Maria, ia, ia
 Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração

Balança a um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores
 Ele põe os olhos grandes sobre mim
 Viva Iracema, ma, ma
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém, o monumento
 É bem moderno
 Não disse nada do modelo
 Do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
 Viva a banda, da, da
 Carmen Miranda, da, da, da, da

ENTRE MATAS, RIOS E ÍNDIOS: após a abertura o coral entra, em uma formação que sugere um barco, na paisagem verde do Brasil cantando “cunhataiporã” (Geraldo Espíndola)

Onde você quer ir meu bem?
 Diga logo pra eu ir também
 Você quer pegar aquele trem?
 É naquele trem que eu vou também
 É pra ponta-porã?
 Cunhataiporã chero rai rô
 É pra corumbá?
 É lá que eu vou pegar um barco
 E descer o rio Paraguai
 Cantando as canções que não se ouvem mais



Dando prosseguimento ao momento verde um grupo de cantoras se destacada do coral para cantar “Cara de Índio” (Djavan)

Índio cara pálida,
 cara de índio.
 Índio cara pálida,
 cara de índio.
 Sua ação é válida, meu caro índio.
 Sua ação é válida, válida ao índio.
 Nessa terra tudo dá,
 terra de índio.
 Nessa terra tudo dá,
 não para o índio.
 Quando alguém puder plantar,
 quem sabe índio.
 Quando alguém puder plantar,
 não é índio.
 Índio quer se nomear,
 nome de índio.
 Índio quer se nomear,
 duvido índio.
 Isso pode demorar,
 te cuida índio.
 Isso pode demorar,
 coisa de índio.
 Índio sua pipoca,
 tá pouca índio.
 Índio quer pipoca,
 te toca índio.
 Se o índio se tocar,
 touca de índio.
 Se o índio toca,
 não chove índio.
 Se quer abrir a boca,
 pra sorrir índio.

Se quer abrir a boca,
na toca índio.
A minha também tá pouca,
cota de índio.
Apesar da minha roupa,
também sou índio.



Finalizando o momento verde o coral canta Kikiô (Almir Sater)

Kikiô nasceu no centro
Entre montanhas e o mar
Kikiô viu tudo lindo
Todo índio por aqui
Índia América deu filhos
Foi Tupi foi Guarani
Kikiô morreu feliz deixando
a terra para os dois
Guarani foi pro sul Tupi pro norte
E formaram suas tribos
cada um em seu lugar
Vez em quando se encontravam
Pelos rios da América
E lutavam juntos contra o
branco em busca de servidão
E sofreram tantas dores acuados no sertão
Tupi entrou no Amazonas
Guarani ainda chama...
Kikiô na lua cheia quer Tupi,
quer Guarani...

NO AGRESTE: em sua viagem imaginária pelo Brasil o coral chega ao Nordeste. A luz torna-se amarela e o naipe de baixos, destacando-se do coral, canta “Candeiro Encantado (Lenine).

Lá no sertão cabra macho não ajoelha
Nem faz parelha com quem é de traição

Puxa o facão, risca o chão e sai centelha
 Porque tem vez que só mesmo a lei do cão
 É lampião
 Meu candeeiro encantado
 Enquanto a faca não sai toda vermelha
 A cabroeira não dá sossego não
 Revira bucho, estripa corno, corta orelha
 Que nem já fez Virgulino, o capitão
 Já foi-se tempo do fuzil papo amarelo
 Pra se bater com o poder lá no sertão
 Mas Lampião disse que contra o flagelo
 Tem que lutar de parabelo na mão
 Falta o cristão aprender com São Francisco
 Falta tratar o Nordeste como o Sul
 Falta outra vez
 Lampião, Trovão, Corisco
 Falta feijão invés de mandacaru, falei?
 Falta a nação acender seu candeeiro
 Falta chegar mais Gonzagas lá de Exu
 Falta o Brasil de Jackson do Pandeiro
 Maculelê, Carimbó, Maracatu

Surge um momento noturno. Um grupo de cantores canta “Maracatu Pulsante”
 (Fabiano dos Santos)

Rio riso raso
 Vazio viso no vaso minha dor
 Plantada no não tempo
 Fincada na terra
 Levada ao som do vento
 Flor floriu flores
 Corto risco risco cores
 Na cor pintada de meu sentimento
 Preto em branco
 Na alegria de meu sofrimento
 Vou num impulso
 No pulo do pulso
 Tramo e traço
 Vou num viso
 Vazando embaraço
 Braço e abraço de meu amor
 Corto rio riso raso
 Corre o sangue encarna a cor
 Vazio viso no vaso
 O sorriso de minha dor



Ainda Em pleno sertão o Coral canta um momento de festejo executando de “Xaxado” (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil).



BLACK-OUT: FIM DA PRIMEIRA PARTE!

A segunda parte do espetáculo inicia-se com uma cena de êxodo. Uma solista anuncia:

Vambora andar que a terra já secou borandá!
É, borandá andar que a chuva não chegou borandá!

Sopranos e contraltos deslocam-se para o proscênio e cantam “Borandá” (Edu Lobo)

Vamborandá que a terra já secou, borandá
 É borandá, que a chuva não chegou, borandá
 já fiz mais de mil promessas
 Rezei tanta oração
 Deve ser que eu rezo baixo
 Pois meu Deus não ouve não
 Vou-me embora vou chorando
 Vou me lembrando do meu lugar
 É borandá, que a terra já secou, borandá
 É borandá, que a chuva não chegou, borandá
 Quanto mais eu vou pra longe
 Mais eu penso sem parar
 Que é melhor partir lembrando
 Que ver tudo piorar

Após borandá, formando uma procissão, o coral apresenta o drama do êxodo cantando “Procissão da Chuva” (Cacilda Barbosa)



Nosso senhor
 Senhor das águas
 Senhor das plantas
 Senhor do verdes
 Senhor dos ar
 Nosso Senhor
 Senhor das águas
 Senhor das chuvas
 Senhor da gente
 Chuva nos dá
 Chove chuva
 Chove chuva

CHUVA CHOVEU!

NA CIDADE: No último verso (chuva choveu) inicia-se um som de chuva e o coral sob luz azul ouve, juntamente com a platéia, um quarteto cantar “Sonora Garoa” (Passoca). A partir deste ponto o coral está num ambiente urbano.

Sonoro sereno
serena garoa
pela madrugada
não faço nada que me condene
a sirene toca
bem de manhãzinha
quebrando o silêncio
sonorizando a madrugada
Passa o automóvel
na porta da fábrica
o radinho grita
com voz metálica
uma canção
Sonora garoa
sereno de prata
sereno de lata
reflete o sol
bem no caminhão

Do clima noturno da garoa paulistana o coral passa para uma situação iluminada cantando, como num bar, “Alvorada” (cartola)

Alvorada
Lá no morro, que beleza
Ninguém chora, não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorindo
É tão lindo, é tão lindo
E a natureza sorrindo
Tingindo, tingindo
Você também me lembra a alvorada
Quando chega iluminando
Meus caminhos tão sem vida
Mas o que me resta
É bem pouco, quase nada
Do que ir assim vagando
Numa estrada perdida



No mesmo clima de samba, morro, pagode e bar, o Coral canta “Pecado Capital” (Paulinho da Viola).

Dinheiro na mão é vendaval
 É vendaval
 Na vida de sonhador
 De um sonhador
 Quanta gente aí se engana
 E cai da cama como toda ilusão que sonhou
 E a grandeza se desfaz
 Quando a solidão é mais
 Alguém já falou
 Mas é preciso viver
 E viver não é brincadeira não
 Quando o jeito é se virar
 Cada um trata de si
 Irmão desconhece irmão
 E aí dinheiro na mão é vendaval
 Dinheiro na mão é solução
 E solução
 E aí dinheiro na mão é vendaval
 Dinheiro na mão é solução
 E solidão

Os coralistas saem do samba e caem no caos urbano. Soa uma sirene a luz diminui bastante e adquire um tom avermelhado. O Coral canta “Construção” (Chico Buarque).

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
 Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público
 Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado

Ao final da canção o coral todo joga-se no chão, encenando a queda do operário do qual fala a canção anterior. Três coralistas, no entanto, permanecem de pé e anunciam cantando “Fantasia” (Chico Buarque) a utopia.

UTOPIA FINAL:

E se de repente
 A gente não sentisse
 A dor que a gente finge e sente
 Se de repente
 A gente distraísse
 O ferro do suplício
 Ao som de uma canção
 Então eu te convidaria
 Pruma fantasia do meu violão

Cantando o restante de “Fantasia o Coral se levanta:



Canta, canta uma esperança
 Canta, dando uma alegria, canta mais
 Revirando a noite, revelando o dia
 Noite, dia, noite, dia
 Canta a canção do homem
 Canta a canção da vida, canta mais
 Trabalhando a terra
 Entornando o vinho
 Canta, canta, canta, canta
 Canta a canção do gozo
 Canta a canção da graça, canta mais
 Preparando a tinta, enfeitando a praça
 Canta, canta, canta, canta
 Canta, canta, canta, canta

Convidando a todos que assistem para a utopia do canto o coral, no proscênio, executa “Canta, canta mais” (Tom Jobim).

Canta, canta
 Sente a beleza e
 Canta, canta
 Esquece a tristeza
 Tanta, tanta
 Tanta tristeza
 Canta Ah ...
 Canta, canta
 Canta, vai, vai
 Segue cantando em paz
 Canta, canta
 Canta mais

Lançado o germe da utopia o coral retorna ao tema da brasilidade. Um solista, o mesmo da carta de Pero Vaz de Caminha, canta um trecho de Aquarela do Brasil (Ary Barroso).



Oh, essas fontes murmurantes
 Onde eu mato a minha sede
 E onde a lua vem brincar
 Oh, esse Brasil lindo igueiro
 É o meu Brasil brasileiro
 Terra de samba e pandeiro
 Brasil pra mim, Brasil pra mim

O Coral finaliza o espetáculo com a alegria da ciranda “Redescobrir” (Luiz Gonzaga Jr.) Todos os cantores usam, neste final, o nariz de palhaço, representando a magia do palco.

Como se fora brincadeira de roda, memória
 Jogo do trabalho na dança das mãos, macias
 O suor dos corpos na canção da vida, história
 O suor da vida no calor de irmãos, magia

Como um animal que sabe da floresta, perigosa
 Redescobrir o sal que está na própria pele, macia
 Redescobrir o doce no lamber das línguas, macias
 Redescobrir o gosto e o sabor da festa, magia

Vai o bicho homem fruto da semente, memória
 Renascer da própria força, própria luz e fé, memória
 Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós, história
 Somos a semente, ato, mente e voz, magia

Não tenha medo, meu menino bobo, memória
 Tudo principia na própria pessoa, beleza
 Vai como a criança que não teme o tempo, mistério
 Amor se fazer é tão prazer que é como se fosse dor, magia

Como se fora brincadeira de roda, memória
 Jogo do trabalho na dança das mãos, macias
 O suor dos corpos na canção da vida, história
 O suor da vida no calor de irmãos, magia



Ao final, com o regente em cena, todos cantam: Brasil pra mim, BRASIL!



4.GONZAGAS

PREÂMBULO: A cena inicial já está exposta quando o público entra na sala. No palco três mulheres (Três Marias) parecem flutuar. Cada uma destas segura um dos instrumentos do “trio pé de serra”: sanfona, triângulo e zabumba. Cada das Marias-musas executa seu instrumento como que querendo acordar Coral adormecido ou embalar seu sono que:na cena os cantores estão deitados no chão. Quando o público termina de entrar na sala onde ocorrerá o espetáculo as Marias descendo para o plano dos mortais adormecidos, cantam trechos da obra de Luiz Gonzaga:



(Maria 1) “Eu te asseguro não chore não, viu!”
 (Maria 2) “Já faz três noite que pro Norte relampeia”
 (Maria 3) “Tu que andas pelo mundo...”

ABERTURA NO NÃO-LUGAR: As Marias, na esquerda baixa do palco, cantam em uníssono um trecho de “Viver, Amar Valeu” (Gonzaguinha).



“Quando a atitude de viver
 É uma extensão do coração.”

Inicia-se um caos ruidoso executado pelos “cantores adormecidos”. Alguns rapazes acordam do sono e cantam, sobre a massa sonora criada, os primeiros versos de “Gás Néon” (Gonzaguinha).

Viver essa longa avenida de gás néon
Portas de ouro e Prata
Falsos sonhos nessas noites de verão.

O coral, como que acordando mas ainda emitindo o som caótico que cresce, subitamente faz silêncio e prossegue, de imediato, a execução da música iniciada pelo grupo solistas (“Gás Néon”). À execução desta canção junta-se “Um Homem Também Chora” (Gonzaguinha).



Faces coloridas, farsas de alegria
Beijos sem sabos
Gestos clandestinos
Tontos e sedentos de amor
Espinhas, rosas, riso pranto e tanto desamor
Cortes cicatrizes, gritos engasgados
Lágrimas de dor
Mascaras no rosto continua a festa
No sorriso o sal
A orquestra geme as dores do palhaço
Triste marginal.
Ai de quem mergulhar nesse mar de veneno
Nessa lama enfeitada
Nesse sangue das taças
Temendo sofrer
Ai de quem quer negar esse mar de veneno
Mil vezes maldito na inconsciência
Das vidas à margem há de ser.

Viver essa longa avenida de gás néon...



Um homem também chora
 Menina morena
 Também deseja colo
 Palavras amenas
 Precisa de carinho
 Precisa de ternura
 Precisa de um abraço da própria candura
 Guerreiros são pessoas
 São fortes São frágeis
 Guerreiros são meninos no fundo do peito
 Precisam de um descanso
 Precisam de um remanso
 Precisam de um sono que os torne refeitos
 É triste ver meu homem guerreiro menino
 Com a barra de seu tempo por sobre o seus ombros
 Eu vejo que ele berra
 Eu vejo que ele sangra
 A dor que traz no peito pois ama e ama
 Um homem se humilha se castram seu sonho
 Seu sonho é sua vida e vida é trabalho
 E sem o seu trabalho um homem não tem honra
 E sem a sua honra se more se mata
 Não dá pra ser feliz, não dá pra ser feliz...

Ao final da canção tenores e contraltos cruzam o palco. De súbito surgem três moleques, cada um com brinquedos de madeira, grandes: pernas de pau; carinho de rolimã e um outro brinquedo que originalmente era feito com latas sobre as quais o brincante andava. Os moleques não falam, usam apitos para se comunicar e parecem procurar algo ou alguém na platéia. Desistem da busca e rapidamente afastam-se para que o Coral cante “Questão de Fé” (Gonzaguinha).

Cidade Lugares
 Pessoas Saudades
 Lembranças Estradas Bandeiras
 Amigo Irmãos Companheiros Comparsas
 Do Bando Da Vida Guerreira
 A força do teu coração É A força do meu coração
 Nossa voz Estamos todos pelaí
 Questão de fé

O Abraço Apertado
 O Beijo Na Boca O brinde Ao Sangue E ao Suor
 Os Olhos Nos Olhos Sorrindo Chorando
 Na dança da dor E do Amor
 A força do meu amor É A força do teu coração
 Nossa voz
 Estamos todos pelaí
 Questão de fé



Ao termino de “questão de fé” o Coral se desloca para direita do palco cantando a introdução de “noites brasileiras” (Luiz Gonzaga) e arrumando as malas. Um quarteto canta toda a música com inserções do coral no intermezzo e no final.



Ai que saudade que eu tenho
 Das noites de São João
 Das noites tão brasileiras
 Nas fogueiras sob o luar do sertão
 Meninos brincando de roda

Velhos soltando balões

....

Durante a execução, nos momentos em que interfere cantando, o Coral monta a cena da viagem de volta.

VOLTANDO AO LUGAR: Já a bordo do veículo que levará o Coral de volta ao sertão de sua memória, o coral canta “Estrada de Canindé” (Luiz Gonzaga)



(Canindé do sertão. Do povo andando a pé)

Ai, ai, que bom
 Que bom, que bom que é
 Uma estrada e uma cabocla
 Cum a gente andando a pé
 Ai, ai, que bom
 Que bom, que bom que é
 Uma estrada e a lua branca
 No sertão de Canindé
 Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié
 Quem é rico anda em burrico
 Quem é pobre anda a pé
 Mas o pobre vê nas estrada
 O orvaio beijando as flô
 Vê de perto o galo campina
 Que quando canta muda de cor
 Vai moiando os pés no riacho
 Que água fresca, nosso Senhor
 Vai oiando coisa a grané
 Coisas qui, pra mode vê
 O cristão tem que andá a pé

Ao descer do veículo o Coral entra numa quermesse. As pessoas se encontram, conversam e numa radiadora distante soa “Forró de Cabo a Rabo” (Luiz Gonzaga e João Silva).

Eu fui dançar um forró, lá na casa do Zé Nabo
 Nunca ví forró tão bom, Essa noite quase me acabo
 Tinha um mundão de muié, Sanfoneiro como o diabo
 O forró tava gostoso, era forró de cabo a rabo.

Vige como eu tô feliz, olha só como eu tô pago
 Nunca mais eu vô perder o forrozão lá do Zé Nabo
 Vige como eu tô feliz, olha só como eu tô pago
 Nunca mais eu vô perder o forrozão lá do Zé Nabo

Disperso pela feira-quermese, exercendo o jogo da paquera, o Coral canta “Sabiá” (Luiz Gonzaga).



A todo mundo eu dou psiu
 Perguntando por meu bem
 Tenho um coração vazio
 Vivo assim a dar psiu
 Sabiá vem cá também
 A todo mundo eu dou psiu
 Perguntando por meu bem
 Tenho um coração vazio
 Vivo assim a dar psiu
 Sabiá vem cá também
 Tú que andas pelo mundo (Sabiá)
 Tú que tanto já voou (Sabiá)
 Tú que cantas passarinho (Sabiá)
 Alivia a minha dor
 Tem pena d'eu (Sabiá)
 Diz por favor (Sabiá)

Na mesma situação de quermese-feira o coral se arruma diante de um palco pra ouvir as Maria cantarem a história de um certo Zé Matuto em “Deixa a Tanga Voar”.



Zé matuto foi a praia só pra ver como é que é
mas voltou ruim da bola de ver tanta rabichola
nas cadeiras das muié

Zé matuto matutou matutou
escreveu pra Clodovil
ele logo respondeu e atacou
isso é atraso do Brasil

Uma tanga minitanga
tão pequena piquitinha miudinha
não precisa amarrar
hora tanga hora bola de ver tanta rabichola
e deixa a tanga voar
e deixa a tanga voar e deixa a tanga voar
hora tanga hora bola de ver tanta rabichola
e deixa a tanga voar

Debochando das Marias com as quais paqueram e das quais levaram um fora, os moloques interferem na cena enquanto o Coral se arruma para cantar uma sxequência: Vem Morena (Luiz Gonzaga), Festa (Gonzaguinha) e Baião (Luiz Gonaga). Nesta cena a dança emerge no espetáculo com um número de sapateado.

Vem morena pros meus braços
vem morena, vem dançar
quero ver tu requebrando
quero ver tu requebrar
quero ver tu remexendo
no resfolêgo da sanfona
até o sol raiar

esse teu fungado quente

bem no pé do meu pescoço
 arrepia o corpo da gente
 faz o velho ficar moço
 e o coração da gente
 bota o sangue em alvoroço

esse teu suor salgado
 é gostoso e tem sabor
 pois o teu corpo suado
 com esse cheiro de fulô
 Tem O Gosto Temperado



Sol vermelho é bonito de se ver
 Lua nova no alto que beleza
 Céu de azul bem limpinho é natureza
 Em visão que tem muito de prazer
 Mas o lindo pra mim é céu cinzento
 Com clarão entoando seu refrão
 Prenuncio que vem trazendo alento
 Das chegadas das chuvas no sertão
 Ver a terra rachada amolecendo
 A terra antes pobre enriquecendo
 O milho pro céu apontando
 O feijão pelo chão enramando
 E depois pela safra de alegria
 Ver o povo subindo num vulcão
 A negrada caindo na folia
 esquecendo das magoas sem rancor
 Belo é o sertão pegando fogo
 Na pisada gostosa do baião

eu vou mostrar prá voces
 como se dança o baião
 quem quiser aprender
 favor prestar atenção
 morena chegue prá cá
 bem junto ao meu coração
 agora é só me seguir
 que eu vou dançar um baião

eu já dancei balancê
 xamego, samba e xerém
 mas o baião tem um que
 que as outras danças não tem
 quem quiser é só dizer
 pois eu com satisfação
 vou dançar cantando baião
 eu já dancei no Pará
 toquei sanfona em Belém
 cantei lá no Ceará
 e sei o que me convém
 e quem quiser é só dizer
 pois eu com satisfação
 vou dançar cantando baião

No auge da festa um sino lúgubre soa. A cena pinta-se de vermelho e surgem dois cantores que anunciam “A Morte do Vaqueiro” (Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho).



Numa tarde bem tristonha
 Gado muge sem parar
 Lamentando seu vaqueiro
 Que não vem mais aboiar
 Não vem mais aboiar
 Tão dolente a cantar
 Tengo, lengo, tengo, lengo,
 tengo, lengo, tengo
 Ei, gado, oi
 Bom vaqueiro nordestino
 Morre sem deixar tostão
 O seu nome é esquecido
 Nas quebradas do sertão
 Nunca mais ouvirão
 Seu cantar, meu irmão
 Tengo, lengo, tengo, lengo,
 tengo, lengo, tengo
 Ei, gado, oi
 Sacudido numa cova
 Desprezado do Senhor

Só lembrado do cachorro
 Que inda chora
 Sua dor
 É demais tanta dor
 A chorar com amor

Diante da morte a seca, a fome e todas as agruras do sertão surgem no discurso dramático. O Coral canta “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).



Quando olhei a terra ardendo qual fogueira de São João
 Eu perguntei a Deus do céu por que tamanha judiação
 Que braseiro, que fornalha, nenhum pé de plantação
 Por falta d'água perdi meu gado, morreu de sede meu alazão
 Inté mesmo a Asa Branca bateu asas do sertão
 Entonce eu disse: adeus Rosinha, guarda contigo meu coração
 Hoje longe muitas léguas nessa triste solidão
 Espero a chuva cair de novo pra eu voltar pro meu sertão
 Quando o verde dos teus olhos se espaiá na plantação
 Eu te asseguro, não chores não, viu
 Que eu voltarei, viu, meu coração.

BLACK-OUT: FIM DA PRIMEIRA PARTE

EM ALGUM LUGAR: o encontro consigo mesmo e com o outro se expressam num número de dança solo e de canto também solo. Neste ponto estamos “De Volta Ao Começo” (Gonzaguina).



E o menino com o brilho do sol
 Na menina dos olhos
 Sorri e estende a mão
 Entregando o seu coração
 E eu entrego o meu coração
 E eu entro na roda
 E canto as antigas cantigas
 De amigo irmão
 As canções de amanhecer
 Lumiar e escuridão
 E é como se eu despertasse de um sonho
 Que não me deixou viver
 E a vida explodisse em meu peito
 Com as cores que eu não sonhei
 E é como se eu descobrisse que a força
 Esteve o tempo todo em mim
 E é como se então de repente eu chegasse
 Ao fundo do fim
 De volta ao começo
 Ao fundo do fim

De volta ao começo No espaço indefindo da memória um grupo de cantoras, sob
tênue luz azul, canta assum preto (Luiz Gonzaga).



Tudo em vorta é só beleza
 Sol de Abril e a mata em frô
 Mas Assum Preto, cego dos óio
 Num vendo a luz, ai, canta de dor
 Talvez por ignorança
 Ou mardade das pió
 Furaro os óio do Assum Preto
 Pra ele assim, ai, cantá de mió
 Assum Preto veve sorto
 Mas num pode avuá
 Mil vez a sina de uma gaiola
 Desde que o céu, ai, pudesse oiá
 Assum Preto, o meu cantar
 É tão triste como o teu
 Também roubaro o meu amor
 Que era a luz, ai, dos óios meus
 Também roubaro o meu amor
 Que era a luz, ai, dos óios meus.

Surge, no canto das Marias o real, o luar do canto. Elas iniciam e o Coral segue dizendo “Viver, Amar Valeu” (Gonzaguinha) e logo em seguida, no proscênio, carinhosamente pedem: “Espere por mim morena” (Gonzaguinha).



Quando a atitude é viver
 É uma extensão do coração
 É muito mais que um prazer
 É toda a carga de emoção
 Que era um encontro com o sonho
 Que só pintava no horizonte
 E de repente diz presente
 Sorri e beija nossa frente

E abraça e arrebenta a gente
 É bom dizer: viver, valeu!
 Ah! Já não é nem mais alegria
 Já não é nem felicidade
 É tudo aquilo que eu preciso
 É tudo aquilo paraíso
 Não há palavra que explique
 É só dizer: viver, valeu!
 Ah! Eu me ofereço esse momento
 Que não tem paga nem preço
 Essa magia eu reconheço
 Aqui está minha sorte
 Me descobrir tão fraca e forte
 Me descobrir tão sal e doce
 E o que era amargo acabou-se
 É bom dizer: viver, valeu
 É bom dizer: amar, valeu
 Amar, valeu!



Espere por mim, morena
 Espere que eu chego já
 O amor por você, morena
 Faz a saudade me apressar
 Tire um sono na rede
 Deixe a porta encostada
 Que o vento da madrugada
 Já me leva pra você
 E antes de acontecer
 O sol, a barra vir quebrar
 Estarei nos seus braços
 Para nunca mais voar

E nas noites de frio
 Serei o teu cobertor
 Quentarei teu corpo
 Com meu calor
 Ah! minha santa, te juro
 Por Deus, nosso senhor
 Nunca mais, minha morena
 Vou fugir do teu amor

Espere por mim, morena
 Espere que eu chego já
 O amor por você, morena
 Faz a saudade me apressar

Apressados em voltar para o lugar que está em cada um, para suas morenas e morenos o Coral canta “Caminhos do Coração (Gonzaguinha)



Há muito tempo que eu saí de casa
 Há muito tempo que eu caí na estrada
 Há muito tempo que eu estou na vida
 Foi assim que eu quis, e assim eu sou feliz

Principalmente por poder voltar
 A todos os lugares onde já cheguei
 Pois lá deixei um prato de comida
 Um abraço amigo, um canto prá dormir e sonhar

E aprendi que se depende sempre
 De tanta, muita, diferente gente
 Toda pessoa sempre é as marcas
 Das lições diárias de outras tantas pessoas

E é tão bonito quando a gente entende
 Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
 E é tão bonito quando a gente sente
 Que nunca está sozinho por mais que pense estar

é tão bonito quando a gente pisa firme
 Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
 É tão bonito quando a gente vai à vida
 Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração

“ Volta da Asa Branca” celebra com festa o retorno ao lugar do riso, da festa junina, da canjica, do aluá e da quadrilha



Já faz três noites
 Que pro norte relampeia
 A asa branca
 Ouvindo o ronco do trovão
 Já bateu asas
 E voltou pro meu sertão
 Ai, ai eu vou me embora
 Vou cuidar da prantação

A seca fez eu desertar da minha terra
 Mas felizmente Deus agora se alembrou
 De mandar chuva
 Pr'esse sertão sofredor
 Sertão das muié séria
 Dos homes trabaiaador

Rios correndo
 As cachoeira tão zoando
 Terra moiada
 Mato verde, que riqueza
 E a asa branca
 Tarde canta, que beleza
 Ai, ai, o povo alegre
 Mais alegre a natureza

Sentindo a chuva
 Eu me arrescordo de Rosinha
 A linda flor
 Do meu sertão pernambucano
 E se a safra
 Não atrapaiá meus pranos
 Que que há, o seu vigário
 Vou casar no fim do ano.

EPÍLOGO: Naípe por naípe, o Coral despede-se dizendo em canções de Gonzaguinha que “Sangrando” foi e é “Feliz” e quem em cada espetáculo há um “Mundo Novo, Vida Nova” e que por isso “Começaria Tudo Outra Vez”.

Baixos: Quando eu soltar a minha voz
 Por favor entenda
 Que palavra por palavra
 Eis aqui uma pessoa se entregando

Contraltos: Para quem bem viveu o amor
Foi foi foi
Foi bom e pra sempre será

Tenores: Buscar um mundo novo: vida nova
E ver se dessa vez faço um final feliz

Sopranos: Começaria tudo outra vez
Se preciso fosse meu amor



ANEXOS

FUSAS DIFUSAS EM DIÁLOGOS VÍNCULOS ENCONTRADOS

“Não adianta nem tentar me esquecer, durante muito tempo em sua vida eu vou viver. Detalhes tão pequenos de nós dois são coisas muito grandes pra esquecer” (Roberto & Erasmo Carlos)

Nestes pontos anexados há nexos complementares que conferem e finalizam a narração: esta narração, em seus sonoros anexos, faz a conferência das sonoras trilhas anexadas: pegadas da memória narrada. São, assim, os anexos sonoros, parte essencial do ascensorista que em si narra bemóis e sustentidos pelos andares da vida musical.

Junto com a sonoridade explícita dos anexos sonoros está anexada a sonoridade vinculada nos projetos de tentativa e realização da institucional implantação do conhecimento musical na Universidade Federal do Ceará: o Projeto de Criação do Departamento de Artes da UFC, elaborado entre os anos de 1988 e 1989, mas não implantado, e o Projeto de implantação do Curso de Licenciatura em Educação Musical, efetivamente implantado em 2005.

Fechando os nexos anexados encontra-se o documento realizado em DVD pelo Professor Ralf Streibl, que, com intensa sensibilidade em seu encontro com o Coral da UFC, em 2006, capturou preciosos momentos da vida curricular contida no processo de montagem do espetáculo “Gonzagas”.

Os anexos que se seguem são mais alguns indícios que tento deixar para que a volúpia de pesquisar, conhecer e reconhecer continue aquecendo-nos nesses tempos onde tudo se descarta, descola-se e dissolve-se.

1. ANEXOS SONOROS

Obra	Intérprete
1. Dois pra lá dois pra cá	Elis Regina
2. Everybody is talking	Harry Nilson
3. Coruja	Deny e Dino
4. Senhor da Floresta	Maria Bethânia
5. Sertaneja	Orlando Silva
6. Vinte e Poucos Anos	Fábio Jr.
7. Sítio do pica-pau amarelo	Gilberto Gil
8. Il Girasoli	Henry Mancini Orchestra
9. Vaca estrela e boi fubá	Luiz Gonzaga e Fagner
10. Gás Néon	Maria Bethânia
11. Assombrações	Maria Bethânia
12. Mucuripe	Elis Regina
13. Lua, lua, lua, lua	Cobra Coral
14. Memórias de um vôo interrompido	Coral Zoada
15. Zoada de rua	Coral Zoada
16. Serenata 1	André Vidal
17. Sonora Garoa	Quarteto do Coral da UFC
18. Acalanto 1	Coral Zoada
19. Canto Triste	Grupo Vocal Macho Pero No Mucho
20. Maninha	Grupo Vocal Macho Pero No Mucho
21. Folia no matagal	Grupo Vocal Macho Pero No Mucho
22. Homem com H	Grupo Vocal Macho Pero No Mucho

2. PROJETO DO DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFC – 1988/89

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Projeto - CRIAÇÃO E IMPLANTAÇÃO DE DEPARTAMENTO DE ARTE DA UFC

1988/1989

Projeto - CRIAÇÃO E IMPLANTAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE ARTE DA UFC

1 DADOS GERAIS

1. Períodos - 1988/1989 em diante

o Etapas - I. Implantação do setor de SEMIOLOGIA.
1988 - Semestre II

II. Implantação do Centro de atividades Lúdicas
1988 - Semestre II (em Convênio com Secretarias de Educação do Estado e do Município de Fortaleza e Departamento de Arte da (Uece).

1. Implantação do Setor de Educação Artística
1989 - I

1. Pessoal envolvido -
Coordenação do Projeto:

Prof^a. Luiza de Teodoro Vieira (UFC)
Prof. Orlando Vieira Leite (UNB)
Prof^a. Elba Braga Ramalho (Uece)
Prof^a. M^a Izáira Silvino Moraes (UFC)
Prof^a. Vanda Ribeiro Costa (da comunidade)
Prof^a. Guaraciara Barros Leal (Séc. Educação CE)
Prof. Hans Joachin Koellreutter (USP)
Prof^a. Emília Martins Velloso (UFC)

ELABORADO POR:

MARIA IZAÍRA SILVINO DA SILVA
Regente do Coral da UFC

CONSULTORIA:

Prof. Orlando Vieira Leite

Prof. H. J. Koellreuter

COLABORADORES:

Elba Braga Ramalho
Prof^a. de Música da Uece

Luiza de Teodoro Vieira
Prof^a. de HISTÓRIA da UFC

Leilah Carvalho Costa
Prof^a. de Técnica Vocal da UFC

Vanda Ribeiro Costa
Prof^a. de Harmonia e Comunicação Musical

DOCUMENTO 1: VERSÃO PRELIMINAR ELABORADA E APROFUNDADA PELA EQUIPE NO DECORRER DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO PROJETO.

JUSTIFICATIVA

Usaremos, como fundamentos de nossa justificativa, palavras do educador e compositor de nome internacional, professor H.J.Koellreutter, por corresponderem elas às aspirações do grupo que propõe este Projeto e, principalmente, por corresponderem, no nosso entender, às aspirações, conscientes ou não, da nossa comunidade.

a) "Por Cultura entende-se, hoje, a totalidade dos esforços e empenhos dos seres humanos, dos seus objetivos de vida a serem determinados e realizados dentro de um determinado ambiente natural e social.

O homem fixa esses objetivos - em parte consciente, em parte inconscientemente - para melhorar sua situação ou suas circunstâncias vitais, sendo que esse melhoramento pode ter lugar na área da ética, da estética, do material ou do social".

(H.J.Koellreutter, em "Educação Musical no Terceiro Mundo: Função, problemas e possibilidades".)

Dentro dessa perspectiva, resta-nos fazer notar a oportunidade histórica de projetos culturais que respondam à crescente demanda das organizações populares que marcam a vida social do Brasil, bem como à crescente desvitalização das escolas de nosso sistema educacional.

Todos os dias, nesta cidade de Fortaleza e demais cidades da Região Nordeste, pela qual somos indiretamente responsáveis, nascem grupos que se propõem aos mais variados objetivos que, muitas vezes, se esgotam na procura de soluções imediatistas. Isso os transforma em alvos fáceis de explorações demagógicas e de duvidosos interesses, disfarçados ou não. Interessa-nos, enquanto educadores profissionais, incentivar os participantes desses grupos populares à criação e aproveitamento de situações que promovam um desenvolvimento humano mais amplo e mais livre.

Dói em nós, e muito, a situação de nossas escolas, sobretudo das escolas públicas. Seus objetivos se limitam, falta

à escola um horizonte mais largo, fruto de uma maior consciência de seu papel de "animadora da comunidade". Essa abertura, acreditamos, seria a única saída e da eficiência verdadeira do sistema escolar.

b) "Estou convencido de que, nas culturas de massa, somente a transformação de Arte em Arte funcional - aplicada a atividades extra artísticas - arte utilitária, portanto, poderá assegurar sua função social no Terceiro Mundo e contribuir para a supe-

ração da crise que caracteriza todos os períodos de transição.

(Idem)

Sentimos, diante da realidade deste "cultura de crise" (convém não esquecer que os ideogramas chineses para crise significam "perigo" e "oportunidade"), que a Universidade não pode mais se omitir de abrir seus horizontes para a percepção de seu papel de "animadora cultural". Cabe-nos, a nosso ver, a tarefa de, na área de educação, integrar a Arte, sistemática e profundamente, como instrumento privilegiado de fornecimento de meios de expressão, de comunicação e coesão grupal, de alargamento e clarificação de consciência, não só para o serviço dos grupos, institucionalizados ou não, da comunidade exterior, como para a própria comunidade universitária.

Daí propormos a planejarmos a criação de um Departamento de Arte, com a seguinte estrutura:

a) Um setor de SEMIOLOGIA - este setor, tipicamente universitário, servirá de fundamento aos que desejarem refletir em profundidade sobre suas atividades de músicos, ou artistas plásticos, ou dançarinos, ou dramaturgos, ou pessoas ligadas ao trabalho de teatro ou de cinema, ou artesões. Um objetivo especial do Departamento é a fundamentação do trabalho de professores de crianças e jovens que desejem fazê-lo tendo como principal. O mesmo objetivo inclui os animadores culturais de grupos populares.

b) Um setor de EDUCAÇÃO PELA ARTE, com cursos livres em todas as áreas, visando complementar a formação de professores de Educação Artística, de Comunicação e Expressão, de Estudos Sociais, Professores Polivalentes, artistas, animadores culturais que não queiram ou não possam fazer o curso regular. Nesse setor, queremos dar relevo a um Projeto de Treinamento Permanente para Extensão Universitária.

c) Um setor de Atividades Lúdicas, permanentemente aberto ao povo em geral, atuando em convênios com Secretarias de Educação, de Cultura e de Ação Social, por exemplo.

"Uma verdadeira mudança no ensino e na educação do jovem brasileiro não pode ser realizada por mais uma assim chamada "reforma do ensino". Não basta multiplicar a quantidade das escolas disponíveis, dos equipamentos escolares e dos professores ou compra de televisão ou computadores para sala de aula.

Urge uma definição nova, clara e convincente dos objetivos da educação, uma mudança radical no conteúdo dos programas, no sentido de uma atualização de conceitos e idéias, de avaliação e de atuação pedagógica."

(Ibidem)

Como se pode sentir e perceber, nossa proposta para um Departamento de Artes é essencialmente pedagógica. Queremos ajudar, com uma fundamentação científica e uma prática educativa, a criar uma nova

mentalidade e uma nova pedagogia, onde a Arte exerça o papel que lhe cabe: o de ajudar o ser humano a crescer mental e espiritualmente, integrado com a maior consciência possível na sua história, transformando-a na medida de suas reais necessidades. Portanto, sentimos que seria bastante proveitoso e harmonioso um trabalho em conjunto com o setor da Universidade diretamente ligado ao que mais se assemelha à nossa ótica. Propomos a criação de um Departamento de educação e arte.

“Como instrumento de libertação, A Arte poderia tornar-se um meio indispensável de educação, pois oferece uma contribuição essencial à formação do ambiente humano. Assim, através de sua integração na sociedade, A Arte poderia tornar-se um fator central da nova sociedade para que, pela integração, ela vença a sua alienação e sobreviva à sua crise atual”

(Ibidem)

Ao lado dessas considerações, resta acrescentar que a história da Universidade Federal do Ceará vem se encaminhado para a necessidade de uma resposta institucional a uma expectativa gerada por inúmeras realizações no setor artístico. Os “Encontros Musicais Nordeste”, o Curso de Canto Coral, bruscamente interrompido em 1966, o Curso de Arte Dramática, que sobrevive em difíceis condições, os Festivais de Cinema, tudo isso, em sucessivas avaliações, nos levou a constatar que:

-há carência de profissionais qualificados em relação as necessidades apresentadas, sobretudo tendo em vista a multiplicação grupos comunitários com animadores improvisados, o forte e crescente interesse na formação de grupos de canto coral e a necessidade que se percebe de uma formação musical e pedagógica mais apurada para a maioria dos regentes. O mesmo se pode verificar em relação a outras formas de atividades artísticas que se manifestam em grande escala;

-nem na Cidade de Fortaleza, nem no Estado e nem na região existe instituição de ensino superior voltada para esses estudos;

Um departamento de Arte é viável e exequível porque:

-vem preencher lacunas existentes no campo da educação em que a Arte seja um caminho de crescimento harmônico para ser humano;

-vem complementar e aprofundar ações já desenvolvidas na UFC: Coral, Camerata, Cinema Universitário, Curso de Arte Dramática, Teatro Universitário, Museu de Arte, Murais Didáticos e outras, que tanto projetam a Universidade no contexto cultural da região;

-não implica em contratação de pessoal para suas primeiras etapas, já que a UFC tem o pessoal necessário para o funcionamento dos primeiros cursos a serem ativados.

ESTRATÉGIA

1 - Criação do Departamento de Arte, com atividades permanentes e eventuais, para formar animadores culturais de grupos especializados, de escolas e de grupos comunitários e incentivar e orientar atividades de extensão universitária de artistas, professores e pessoas em geral, no Estado do Ceará e, provavelmente, da região Norte e nordeste;

2 - Desenvolvimento de estudos, pesquisas e vivências de Arte, com uma metodologia que concilie os princípios científicos com a expectativa e nível das diferentes clientelas;

3 - Instalação de um Centro de Atividades Lúdicas para a população local, com apresentação e colaboração de artistas, debates, oficinas de arte e demais atividades que orientem ou iniciem os interessados de quaisquer níveis.

PROCEDIMENTO

1 - Criação de um grupo de trabalho técnico-administrativo, responsável pela identificação de toda e qualquer atividade ou pessoa que possa alimentar os diferentes setores, no campo de definição da metodologia e/ou do conteúdo programático;

2 - Implantação de um Curso permanente de Extensão Universitária, de Treinamentos e de Cursos Livres de atualização para professores da rede de ensino de 1º grau, líderes comunitários e animadores de grupos especializados (Regentes de Corais, principalmente);

3 - Instalação do setor de Semiologia, com dois cursos de graduação: Regência de Coro e Animação Cultural;

4 - Implantação de projetos de Aplicação (laboratórios para os alunos - educadores) quer na Escola de Aplicação da Universidade, quer em escolas públicas, mediante convênios com as Ses.

FASES DE IMPLANTAÇÃO

1 - Instalação do Grupo de Trabalho para a implantação do Departamento;

2 - Definição, preparação e montagem dos espaços institucional e físico, necessários para o funcionamento do departamento;

3 - Escolha das equipes de Coordenação e Fiscalização dos trabalhos de implantação;

4 - Criação e aprovação de Regimento, Currículos, Cronogramas e Calendário de Atividades da Escola;

5 - Formação do quadro de professores a partir de remanejamento de alguns professores dos diversos Departamentos da Universidade;

6 - Legalização do departamento, dentro da estrutura da UFC;

7 - Fixação de normas e abertura de inscrições para os Cursos e Atividades.

DIRETRIZES

1 - O que virá caracterizar as atividades, Estudos e Pesquisas desenvolvidas no Departamento de Arte, além de

adequada fundamentação teórica, será a experimentação e aplicação e a busca de uma metodologia baseada em técnicas mais adequadas para o "fazer artístico";

2 - Aluno e Professor ensinar-se-ão; o 1º, sendo parte de um contexto sócio-cultural, com as limitações impostas por esse contexto, mas com um potencial artístico já definido, exigirá uma adequação dos conteúdos programáticos, métodos ou pedagogia à sua realidade individual e coletiva; o 2º, com capacidade artística mais desenvolvida (tanto pela prática do fazer quanto os conhecimentos adquiridos) funcionará como orientador e animador: "aquele que aprende como o aluno ensinar o que ele quer aprender";

3 - O aluno leigo (mas que se interessa, que é diletante), o autodidata, o simples amante, o experimentador, o criador (por hobby) terão espaço no Centro de Atividades Lúdicas, que funcionará nos três turnos, obrigará qualquer tendência ou estilo, será "laboratório" dos professores e alunos da Escola celeiro de valores. Não há seleção preliminar para entrada neste Centro, mas poderá haver seleção posterior para encaminhamento de valores aos demais setores do Departamento ou outras escolas especializadas, principalmente nos primeiros momentos, quando será dada ao Professor de Educação Artística atenção prioritária;

4 - No setor de Educação Artística, aquele que já é Professor no sistema escolar, ou pretende sê-lo, vivenciará todo o processo ensino x aprendizagem, a ser desenvolvido com o aluno de 1º e/ou 2º graus. Os cursos Livres de atualização serão "vivos", dinâmicos. Neste setor, haverá uma Escola de Aplicação, onde jovens e crianças viverão as atividades, produzirão propostas artísticas com o acompanhamento do Professor-Animador. O Professor-aluno do setor, além de viver tais experiências (como método de aprendizagem), poderá visualizar e acompanhar a mesma experiência na Escola de Aplicação que, no caso, será também, "laboratório" do Professor-estudante;

5- O setor de Semiologia cuidará do embasamento teórico dos cursos oferecidos. Para isso, são necessárias cadeiras específicas e matérias ligadas a formação integral do artista como profissional e como ser humano;

6 - Todos os setores estarão interligados através de atividade contínuas (tanto para os alunos dos Cursos Superiores como para o grande público) que serão desenvolvidas através de um programa, denominado "ENCONTROS COM A ARTE". Todos esses encontros (em forma de Debates, Tira-dúvidas, Recitais, Consertos, Conferências, Audição comentada de discos, vídeos, shows, etc.) serão de natureza didática, em local amplo, de fácil acesso, com divulgação maciça anterior. Antes de cada encontro, haverá uma pesquisa em determinados setores da comunidade, para detectar as carências e dar uma linha de prioridades aos assuntos a serem tratados. Alunos e Professores do Departamento e Cursos Livres, e/ou Grupos ou Pessoas convidadas, realizarão os programas.

DOCUMENTO DOIS, COMPLEMENTO OU CONTINUIDADE DO DOCUMENTO 1**2. JUSTIFICATIVA**

Em 1982, com o "NORDESTE 82 - I Encontro Musical da UFC", evento patrocinado pela FUNARTE - Instituto Nacional de Música, sob a orientação do Prof. Hans Joachin Koellreutter, a Universidade Federal do Ceará iniciou a 1ª etapa para implantação do seu Departamento de Arte.

Os "NORDESTES - Encontros Musicais da UFC" (este ano, em julho, a UFC realizará, na Faculdade de Educação, o VI Encontro Musical) funcionarão como termômetro para medir os interesses e necessidades da comunidade e diagnosticarão o campo de ação do Departamento de Arte a ser criado. Também seria uma forma de retomar a História do Ensino da Arte na UFC, interrompida bruscamente em 1968, quando foi fechado o Curso de Canto Coral, deixado ao abandono o Curso de Arte Dramática e acabado o Madrigal da Universidade (considerado, na época, um dos melhores do Brasil, com prêmios internacionais em sua caminhada).

De 1982 a 1985, através dos Encontros "NORDESTE" e da política de Extensão traçada (ajuda a grupos, movimentos e artistas do Estado, em substituição ao trabalho de secretária de Cultura do Estado, quase inoperante), ficou constatado que, pelo menos no que diz respeito à Fortaleza, as necessidades da comunidade prendem-se a:

- Fazer música vocal em grupo;
- Para os que têm já um embasamento teórico, um interesse crescente pelo conhecimento ligado a Harmonia Musical;
- Um vazio em tudo que tenha relação com o trabalho de Animação Cultural (em bairros, escolas, Secretarias, associações outras, grupos de jovens etc.) - que tipo de trabalho deve ser desenvolvido, visando que tipo de clientela, buscando que objetivos, visando fomentar qual política de desenvolvimento etc, são perguntas jogadas neste vazio.

Ficou também constatado, durante o período citado, que:

- A comunidade é carente de profissionais qualificados para desenvolver ações principalmente nas áreas de Canto Coral e Animação Cultural;
- Que há um número crescente de clientes interessados, não só interessados, mas já em plena atuação;

1. Na Cidade/Estado, e até na Região, não existe nenhuma instituição de ensino superior voltadas para esses estudos;

2. Todos aguardam com ansiedade uma ação da UFC neste sentido (inclusive, no final do Encontro "NORDESTE 85", foi enviado documento neste sentido ao então Reitor, assinado por participantes artistas e pessoas da comunidade - cerca de 1.000 assinaturas).

Ficou, ainda, patente o grande vazio cultural que ocorreu a partir da época que a UFC deixou de atuar institucionalmente na formação de artistas habilitados a atuar, especificamente no Setor de Canto Coral (os atuais Regentes do Ceará, de uma certa maneira, habilitaram-se e

qualificaram-se após passarem pelo Madrigal da Universidade ou pelo Curso de Canto Coral da UFC).

O Projeto inicial - chamado Projeto Escola Livre de Música da UFC, de 1982 - apresentava a seguinte justificativa:

A ESCOLA LIVRE DE MÚSICA DA UFC não virá somente formar o músico, mas, e principalmente, atuar na formação de uma mentalidade mais consciente do valor da Arte Musical no desenvolvimento do homem (desde a infância), vendo este homem como ser participante de uma realidade cultural definida: homem que atuará como Professor, Músico ou amante da Arte Musical e que deverá desenvolver seu potencial criativo desde a infância, consciente de realidade de sua comunidade, conhecedor da cultura de seu povo e elemento transformador e/ou continuador desta cultura. Baseada nesta filosofia, a ESCOLA LIVRE DE MÚSICA DA UFC teria como clientela o Professor ou aspirante a Professor do Sistema Escolar de 1º e 2º Graus (principalmente o de Educação Artística e Recreado), o estudante destas Escolas, o músico, o leigo interessado e a comunidade infanto-juvenil.

São estas, ainda hoje, as razões que justificam o Projeto que tomando como base a realidade do Estado, apresenta-se ampliado para a criação e implantação de um Departamento de Arte, com a seguinte estrutura inicial:

a) Um setor de SEMIOLOGIA - voltado para a formação de Regentes e Animadores Culturais.

b) Um Setor de EDUCAÇÃO ARTÍSTICA - com cursos Livres em todas as áreas, visando complementar a formação de Professores de Educação Artística, de Comunicação e Expressão, de Estudos Sociais, Professores Polivalentes, artistas etc.

1. Um Setor de Animação Cultural-chamado CENTRO DE ATIVIDADES LÚDICAS, para atuar em Convênio com Secretarias de Cultura, voltado para o povo.

O primeiro Setor seria especificamente ligado ao Ensino e Pesquisa, os demais setores seriam EXTENSÃO do primeiro.

O uso de uma Metodologia embasada na realidade regional, resultante de uma análise comparativa do "FAZER" das Escolas e Conservatórios e de pesquisa das manifestações populares, será, também, uma preocupação do Departamento como um todo.

Tal Projeto faz-se viável e exequível, por que:

1. vem preencher lacunas existentes no campo da Educação básica para a arte (componente fundamental no crescimento harmônico do ser humano);
2. vem complementar a ação já desenvolvida na Universidade (Coral, Camerata, Cinema Universitário, Curso de Arte Dramática, Teatro Universitário, Museu de Arte, Murais Didáticos etc.), ação esta que tanto valoriza a Universidade como a projeta no contexto cultural da Região;

3. não implica em novas contratações de pessoal, já que a universidade tem, dentro dela, todo o pessoal que atuará no Departamento.

3. OBJETIVOS

3.1. Geral:

- criar um espaço formal para a ARTE, dando ênfase à música, dentro da estrutura universitária.

1. Específicos:

- Dar embasamento técnico-pedagógico às atividades artísticas já existentes na UFC (Camerata, Coral, Cinema Universitário, Teatro Universitário, Museu de Arte etc.) ou artística ao contexto cultural do Estado.
- Oferecer oportunidade a profissionais e/ou interessados que testarem a função e a destinação de nossa atividade artística, dentro de nossa realidade, num contínuo feedback entre sua reprodução no Departamento e a pesquisa experimental de campo.
- Integrar todos os esforços locais que vêm sendo desenvolvido em todas as áreas artísticas para reconhecimento dos nossos valores reais e/ou potenciais e para maximização dos recursos.
- Desenvolver atividades de educação básica, internamente e nas comunidades circundantes (Escolas, Bairros etc.) com vistas à formação de uma nova geração, onde o processo harmônico do artista presente em todo ser humano.
- Aperfeiçoar e vivificar a ação de professores do sistema escolar e de artistas locais, através de atualização de conhecimento e de maior presença de suas atividades na comunidade.
- Criar dois cursos de Graduação - em Regência Coral (Bacharelado) e Animação Cultural (Licenciatura).

4. METAS

1. . Quanto ao Objetivo Geral:

- criação de um Departamento de Arte que desenvolva atividades permanentes e eventuais para escolares e crianças, artistas, professores e leigos em geral, do Estado do Ceará.

4.2. Quanto aos Objetivos Específicos:

- desenvolvimento de estudo e pesquisa experimentais da Arte através de uma metodologia de ensino que concilie os princípios científicos com a expectativa e nível das diferentes clientelas.
- Instalação de um Centro de Atividades Lúdicas para professores de arte, líderes de bairros ou movimentos etc. e para interessados na apresentação, debates, orientação e/ou iniciação de suas tendências ou interesses artísticos

em quaisquer níveis.

- criação de um grupo de trabalho técnico-administrativo responsável pela identificação de toda e qualquer atividade ou pessoa que possa alimentar diferentes setores, no campo de definição de metodologia e/ou conteúdo programático.
- instalação de um Setor de Educação Artística com treinamentos e Cursos Livres de Atualização (a nível de Extensão) sistemáticos e eventuais, para Professores do Sistema Escolar (principalmente os de Educação Artística e Recreação, para atuar nas Escolas e Centros de Educação Básica de Fortaleza e Interior do Estado.
- Implantação de uma Escola de Aplicação para o Setor de Educação Artística, com atividades Lúdico-artística para a crianças e jovens da comunidade e que, também, seja "laboratório" para professor-estudante.*
- realização de um programa-série "ENCONTROS COM A ARTE" para atuação junto ao grande público, em Teatros, Praças Públicas, Igrejas, Escolas, Jardins etc, a partir das atividades já existentes na UFC.
- Instalação do Setor de Semiologia, com dois Cursos de Graduação: Regência de Coro e Animação Cultural.
- Utilização das atividades artísticas, principalmente as de Canto Coral e Música Instrumental desenvolvidas por alunos ou professores dos setores do Departamento, para complementar a formação integral de alunos e o atendimento direto ao grande público (recitais, concertos, aulas públicas etc.).

5. PROCEDIMENTO OPERACIONAL

5.1. De ordem físico-administrativa:

- definição, preparação e montagem dos espaços institucional e físico necessários para o funcionamento do departamento.
- escolha de Equipes de Coordenação e Fiscalização dos trabalhos de implantação.
- Criação e aprovação de Regimento, Currículos, Cronograma e Calendário de Atividades da Escola.
- Formação do Quadro de Professores a partir do remanejamento de alguns Professores de diversos Departamentos da Universidade.
- Legalização do Departamento dentro da estrutura da UFC.
- Divulgação (com o uso de todos os meios de comunicação existentes) dos Cursos e Atividades a serem oferecidos.
- Seleção dos candidatos inscritos, quando necessário.

* Há uma alternativa para esta meta - o uso de uma Escola Pública, mediante convênio, em Escola de Aplicação, podendo mudar de Escola de 2 em 2 anos, por exemplo.

- Início das Aulas e Atividades, obedecendo ao Cronograma planejado.

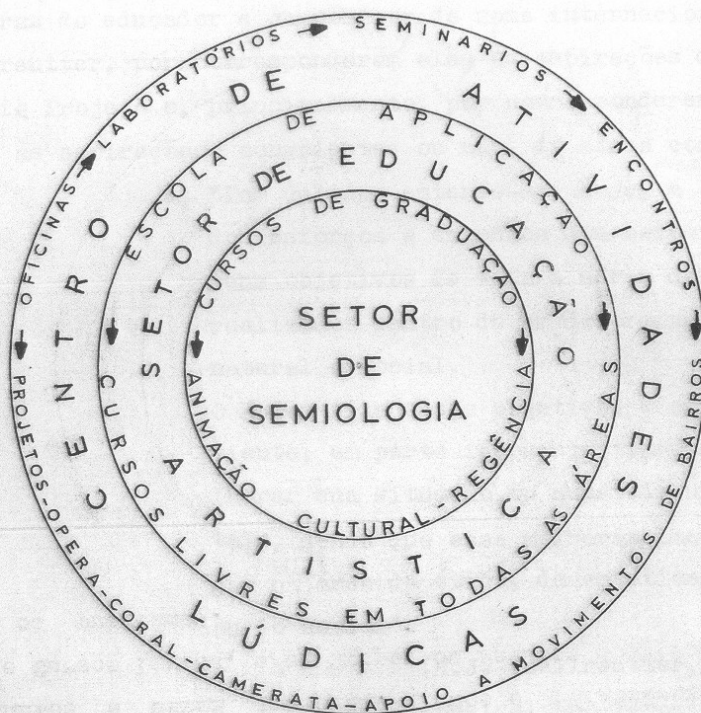
5.2. De ordem Pedagógica:

- o que virá caracterizar as Atividades, Estudos e Pesquisas desenvolvidas no Departamento de Arte, além da adequada fundamentação teórica, será experimentação, o não academicismo e a busca de uma metodologia baseada em técnicas mais adequadas para o "fazer artístico".
- Aluno e Professor ensinar-se-ão; o 1º, sendo parte de um contexto sócio-cultural, com as limitações impostas por esse contexto, mas como um potencial artístico já definido, exigirá uma adequação dos conteúdos programáticos, métodos ou pedagogia à sua realidade individual e coletiva; o 2º, com capacidade artística mais desenvolvida (tanto pela prática do fazer quanto por conhecimentos adquiridos) funcionará como orientador e animador: aquele que "aprende com aluno para ensinar o que ele quer aprender".
- O aluno leigo (mas que se interessa, que é diletante), o autodidata, o simples amante, o experimentador, o criador (por hobby) terão espaço no Centro de Atividades Lúdicas, que funcionará nos 3 turnos, abrigará qualquer tendência ou estilo, será "laboratório" dos Professores da Escola e celeiro de valores. Não há seleção preliminar para entrada neste Centro, mas poderá haver seleção posterior para encaminhamento de valores, aos demais setores do Departamento ou outras escolas especializadas, principalmente nos primeiros momentos, quando será dada ao Professor de Educação Artística atenção prioritária.
- No setor da Educação Artística - aquele que já é Professor no Sistema Escolar, ou pretende sê-lo, vivenciará todo o processo ensino aprendizagem - a ser desenvolvido com o aluno de 1º e/ou 2º graus. Os Cursos Livres, de atualização, serão "vivos", dinâmicos. Neste Setor, haverá uma Escola de aplicação, onde os jovens e crianças viverão as atividades, produzirão propostas artísticas com o acompanhamento do Professor-Animador. O Professor-aluno do Setor, além de viver tais experiências (como método de aprendizagem) poderá visualizar e acompanhar a mesma experiência na Escola de Aplicação que, no caso, será, também, "laboratório" do Professor-estudante.
- O setor de Semiologia cuidará da Formação do Regente e Animador Cultural, dando-lhes o embasamento teórico. Para isso, são necessárias cadeiras específicas (teoria das Artes, Regência, Harmonia Musical, Técnicas de Expressão Corporal e Vocal, Pedagogia etc.) e matérias ligadas à formação integral do artista (História, Sociologia, Antropologia, Estética, Psicologia de Aprendizagem, Integração Cultural e Didáticas Especiais).
- Todos os setores estão interligados através de atividades contínuas (tanto para os alunos dos Cursos Superiores como para o grande público) que serão desenvolvidas através de um programa denominado "ENCONTROS COM A ARTE". Todos estes encontros (em forma de Debates, Tira-Dúvidas, Recitais, Concertos, Conferências, Audição comentada de discos, vídeos, shows etc.) serão de natureza didática, em local amplo, de fácil acesso, com divulgação maciça anterior. Antes de cada Encontro, haverá uma pesquisa em determinados setores da comunidade, para detectar as

carências e dar uma linha de prioridades aos assuntos a serem tratados. Alunos e Professores do Departamento e Cursos Livres, e/ou Grupos ou pessoas convidados, realizarão os programas.

- O "GRUPO DE TRABALHO" é outro elemento que interligará os setores. Terá um trabalho de natureza técnico-administrativa e funcionará como "detectador" da memória popular artística dos diversos centros rurais do Estado. O fato, ato, evento, costume, pessoas, grupos importantes etc, detectados, serão "Alimento" para o desenvolvimento da metodologia e formação de conteúdos e programas dos diversos setores. Este grupo terá atuação constante e contínua, será o retro alimentador da Escola e o " termômetro" que medirá o grau de atuação da mesma dentro da realidade sócio-cultural do meio; será constituído por Professores Pesquisadores. O trabalho desenvolvido por este Grupo poderá ser utilizado em todos os campos de estudo da UFC.

M O D E L O D O D E P A R T A M E N T O



- 1 - Setor de Semiologia - iniciando com Cursos Superiores de Regência de Coro (Bacharelato) e Animação Cultural (Licenciatura e/ou Bacharelato);
- 2 - Setor de Educação Artística - com Cursos Livres em todas as áreas, cursos sistemáticos de formação do ator, Escola de Aplicação (Jardim infante-juvenil de Arte);
- 3 - Setor de Apoio à Comunidade - com um Centro de Atividades Lúdicas

3 . PROJETO DE IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA
EM EDUCAÇÃO MUSICAL – UFC/2005



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

CURSO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
MODALIDADE LICENCIATURA

PROJETO DE CRIAÇÃO

FORTALEZA, MAIO de 2005

1. APRESENTAÇÃO

O presente projeto trata da implantação de um Curso de Educação Musical na Universidade Federal do Ceará, a ser implantado a partir do primeiro semestre letivo do ano de 2006.

Na perspectiva de contemplar as recentes resoluções do Ministério da Educação para cursos de licenciatura, o Curso de Educação Musical – licenciatura plena – terá tempo ideal de permanência do aluno de quatro anos, oito semestres, período no qual, após a conclusão de três mil duzentas e vinte e seis horas de aula, o estudante obterá o grau de licenciado em Educação Musical. A permanência máxima do estudante no curso será de sete anos.

A carga horária total será dividida de maneira a contemplar as atividades teóricas e práticas, sendo, nessa divisão, mil quatrocentas e sessenta e duas horas para a parte teórica e mil cento e cinquenta e seis horas para as atividades de caráter prático. Ao estágio curricular serão destinadas quatrocentas e oito horas distribuídas a partir do quinto semestre do curso. Além da carga horária acima citada ainda serão integralizadas duzentas horas para as atividades acadêmicas de caráter complementar.

Além das quatro disciplinas obrigatórias de estágio, na integralização curricular constarão trinta e sete disciplinas de caráter obrigatório e dezesseis de cunho opcional.

O Curso será implantado no período diurno, com aulas acontecendo no horário compreendido entre 7 e 12 horas e 14 e 18 horas, a serem realizadas na Faculdade de Educação (FACED) onde se dá a convivência com outros cursos de licenciatura e por este espaço dispor de um acervo bibliográfico e um Programa de Pós-Graduação que poderá apoiar a formação docente que se pretende viabilizar; de forma intensiva, caracterizada como uma residência musical, apontamos a Casa de José de Alencar como o local mais viável para a instalação das vivências do Curso de Educação Musical, por apresentar condições favoráveis- isolamento e a inexistências de outras atividades acadêmicas naquele sítio, favorecendo o bom funcionamento do curso e ao mesmo tempo permitindo o exercício pedagógico de atividades complementares (extensão/pesquisa) - passíveis de serem desenvolvidas beneficiando a comunidade da área. Ao mesmo tempo, considerando a distância geográfica existente entre a Casa de José de Alencar e a Faculdade de Educação, apontamos como alternativa de espaço físico, parte do andar térreo do bloco 3

dos anexos da Reitoria da UFC que se situam na Rua Paulino Nogueira. Naquele local há um auditório (auditório da Pró-Reitoria de Extensão) que hoje já abriga as atividades do Coral da UFC sendo, portanto, um local vocacionado para atividades musicais ao mesmo tempo em que dispõe de área não construída na qual poderá ocorrer, à posteriori, a expansão dos espaço físico para o Curso de Educação Musical.

2. JUSTIFICATIVA

2.1. A música na UFC – um breve histórico

As atividades musicais da Universidade Federal do Ceará viveram um período muito fértil quando, na década de 80, havia na Pró-Reitoria de Extensão uma Casa de Cultura Artística que era o ponto de aglutinação de todas as atividades artísticas da UFC. Estava, A Casa de Cultura Artística, dividida em vários setores, dentre eles o Setor de Música, que era encarregado do funcionamento da Camerata e do Coral da UFC.

O Setor de Música da Casa de Cultura Artística dedicava-se à promoção de cursos e seminários para os integrantes da Camerata e do Coral, tais cursos também atendiam a demanda de significativa parcela da comunidade de Fortaleza que não estava vinculada às atividades musicais da UFC.

A maioria desses eventos ocorria no mês de julho quando, em convênio com a Funarte (Fundação Nacional de Arte), a Pró-Reitoria de Extensão promovia um grande encontro musical denominado Nordeste.

Foram realizadas cinco edições do referido encontro: Nordeste 82; Nordeste 83; Nordeste 84; Nordeste 85 e Nordeste 86. Durante esses encontros, que seguiam os modelos dos festivais de férias como os que acontecem em Brasília, Campos do Jordão e Curitiba, só para citar alguns, os músicos da UFC, viveram, talvez, os momentos de maior efervescência musical desta Universidade e, certamente, os amantes e praticantes da arte musical que não se vinculavam nem ao Coral nem a Camerata, também se beneficiaram.

Em sua última edição (Nordeste 86) o encontro já contava com a participação de vários músicos oriundos de estados vizinhos, uma vez que aquele era o único evento do tipo na região. Normalmente, no encerramento do encontro, acontecia uma apresentação conjunta da Camerata e do Coral da UFC que se via ampliado por todos os participantes do curso de Ambientação Coral. A regência do "Concerto de Encerramento" ficava a cargo do maestro que havia ministrado o curso de Ambientação Coral. O mesmo maestro ministrava, também durante o encontro, o Curso de Regência. A partir de 1987 os Encontros Musicais da UFC deixaram de ocorrer e, paulatinamente, o Setor de Musica e a Casa de Cultura Artística deixaram de existir e, conseqüentemente, as atividades musicais da Universidade Federal do Ceará sofreram um considerável enfraquecimento.

Fazendo-se uma análise dessa recente história, será possível observar que não houve como evitar alguns fenômenos que muito contribuíram para o arrefecimento da vida musical fomentada, no Ceará, pela UFC. Dentre eles destacamos o "êxodo" de vários músicos da Camerata para orquestras de outros estados e mesmo de outros países. Isso significa que a UFC formou e exportou músicos instrumentistas sem, contudo, conseguir solidificar a sua própria orquestra.

Por sua vez, o Coral da UFC formou vários dos regentes que hoje atuam no Movimento Coral do Estado do Ceará e que acabaram por viabilizar a existência de um Movimento Coral interno na UFC que, apesar da falta de lastro institucional, existe e atua com destaque no cenário musical local e internacional.

2.2. O canto coral na UFC – um breve histórico

Nos anos noventa, além do Coral da UFC, existiam mais outros seis grupos de canto coral dentro da Universidade: Coral da ADUFC; Coral PROJETO - CCS UFC; Coral do DCE-UFC; Coral da FACED; Coral do NUCOM e Coral da FACULDADE DE DIREITO. Tais grupos surgiram por iniciativa dos estudantes que os viabilizaram através da ação cultural dos Centros Acadêmicos e do DCE/UFC, sempre com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão.

A efervescência da ação coral coletiva na UFC, atingiu seu ápice nos anos 90 quando foi criado o CORAL UNIVERSITÁRIO que buscava congregiar todos os cantores da UFC, dos diferentes corais, em um único coro, para executar um repertório compatível com as diferentes possibilidades técnicas dos vários grupos já citados. A coordenação do CORAL UNIVERSITÁRIO era compartilhada pelos regentes que atuavam, à época, no âmbito da UFC.

Ao CORAL UNIVERSITÁRIO juntaram-se também dois grupos independentes: Coral Zoadá e Grupo Vocal Etc. e Tal. Em suas apresentações o CORAL UNIVERSITÁRIO reunia uma média de 170 cantores. Dentre tais momentos de conagração musical destacou-se lançamento do CD do Coral Zoadá, realizado no Espaço Cultural da ADUFC (Associação dos Docentes da Universidade Federal do Ceará, no dia 27 de junho de 1995).

Os fatos aqui relatados revelam, de forma sucinta, o poder de formação musical inerente aos grupos corais, que são de baixíssimo custo financeiro. Entretanto, é necessário que a UFC crie uma estrutura que garanta a existência e

multiplicação destes grupos. Essa mesma estrutura poderá, também, criar condições para que a Camerata seja fortalecida e ampliada e para que novos grupos de música instrumental se formem.

A antiga Casa de Cultura Artística é hoje o INSTITUTO DE CULTURA E ARTE (ICA). Sob a responsabilidade do ICA encontram-se o Curso de Arte Dramática, a Casa Amarela Eusélio Oliveira, o Museu de Arte da UFC, o Coral da UFC e a Camerata da UFC e o CURSO DE EXTENSÃO EM MÚSICA que, em seu interior abriga um coral de alunos, um grupo de flautas e uma camerata de violões.

O CURSO DE EXTENSÃO EM MÚSICA, carinhosamente chamado CEM por seus alunos e professores, fornece uma formação musical básica para jovens que intentam, em suas histórias pessoais, incluir a música como prática profissional. Pedagogicamente o CEM possui um núcleo de disciplinas comuns e três núcleos de disciplinas específicas para as práticas de flauta, violão e canto coral.

Após oito anos de funcionamento do CEM é possível avaliar alguns de seus efeitos. O principal destes é o destino de muito de seus ex-alunos. Uma parcela significativa de estudantes oriundos do CEM, procura aperfeiçoamento e espaço para atuação como professores de música seja na escola formal ou em projetos educacionais não formais, organizações não governamentais, igrejas etc.

Todavia, o CEM é um curso de extensão e, como tal, deveria estar vinculado a atividades de ensino e pesquisa nucleadas em um centro ou faculdade da UFC. As atividades do CEM, devido a falta de um lastro acadêmico mais sólido acabam fragilizadas ,e ao mesmo tempo, apontam para questões importantes:

A) Seria uma das vocações da UFC fornecer uma sólida formação na área de música, para que o conhecimento musical nela gerado alcance vãos mais altos e mergulhos mais profundos?

B) A UFC, tendo uma sólida reputação nas discussões sobre Educação Brasileira, poderia solidificar uma formação de professores de música para a comunidade de Fortaleza, através de um Curso de Licenciatura em Educação Musical?

C) Estaria a UFC, tendo em seu corpo docente músicos, alguns destes com mestrado e um com doutorado, perdendo por omissão a oportunidade de propiciar no Ceará o “alavancamento” de um processo de democratização do conhecimento musical?

2. A especificidade do conhecimento musical

Dentre as diversas formas de expressão em arte, a música apresenta a singular qualidade de manifestar-se por escrito através de um conjunto de signos específicos: a partitura. Diferente da literatura ou do teatro que tem como matéria prima a palavra escrita e falada, a criação sonora ocidental possui uma escrita específica e, desta forma, solicita processos de alfabetização que permitam o uso dessa linguagem de forma mais democrática.

No Brasil encontram-se muitos dos mais competentes músicos da Cultura Ocidental e, paradoxalmente, a maioria desses músicos não consegue ler e escrever música através do sistema de notação musical tradicional. Isto acarreta, certamente, problemas para o exercício da profissão de músico onde, cada vez mais, se exige competência, criatividade, e, sobretudo, agilidade.

Ao mesmo tempo, dada as deficiências de sua formação, o músico não consegue entender a trama social na qual está inserido e, desta forma, exerce, na maioria dos casos, sua profissão de forma alienada.

O músico pode atuar profissionalmente em três frentes. Há os que se dedicam à execução, os que se dedicam ao ato criativo e aqueles que optam pela docência, ou seja, pela formação de pessoas que adquirem ao longo de suas vidas intimidade com a linguagem da música. É importante salientar que alguns dos jovens que passam hoje por processos de musicalização tornar-se-ão músicos, porém, a maioria dos futuros instrumentistas e compositores do Brasil, ainda continuarão manipulando a matéria sonora de forma intuitiva.

Nos interessa, sobretudo, entender o processo de formação do professor de música, quais as competências que este precisa ter, quais os espaços que solicitam a sua intervenção.

Tradicionalmente, no Brasil, existem duas modalidades de formação do músico em nível de graduação: a licenciatura e o bacharelado. Nos cursos de bacharelado forma-se prioritariamente o executante, podendo este ser também um compositor nos casos de bacharelado em composição e regência. Nos cursos de licenciatura forma-se o professor de música, contudo esta formação

menospreza os aspectos pedagógicos enfatizando a aquisição da competência de ler e escrever música através de um estudo de caráter quase que exclusivamente teórico.

O paradigma da formação dos músicos nos cursos de graduação no Brasil ainda é o da música europeia de concerto (Música Erudita). O estudo realizado quase que unicamente sobre obras de autores como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy e tantos outros, acarreta, normalmente, uma espécie de abordagem europeia quando o músico se dedica ao ensino ou mesmo à interpretação de obras brasileiras. Recentemente juntou-se ao repertório europeu, no processo de formação de músicos em nível superior, o repertório norte-americano, especialmente o Jazz, enquanto as questões relativas à cultura musical do Brasil quase não são enfocadas nesses cursos.

Um dos sintomas mais graves deste tipo de limitação imposta pela abordagem tradicional, europeia, são os arranjos musicais, principalmente corais, que não reconhecem qualidades sonoras de nossa cultura: questões rítmicas e melódico-harmônicas.

No caso dos professores de música ainda prevalece a tentativa de realizar trabalhos de musicalização através do cerebral ensino de teoria musical, mesmo que esta abordagem já tenha há muito tempo mostrado-se ineficiente.

Perdura, portanto, uma prática de ensino musical que não desenvolve a criatividade e que não concorre para a formação de um senso crítico quanto às manifestações sonoras da atualidade.

A Universidade Federal do Ceará, fundada em 1954, ainda não contemplou em seu elenco de cursos de graduação a formação de profissionais das áreas artísticas mesmo que atualmente já disponha em seu corpo docente de nove docentes que poderiam contribuir para com a formação de profissionais artistas – criadores, recriadores ou professores -. Na área de música. O espaço profissional para músicos na UFC é reflexo de um antigo desejo de seu primeiro reitor, o Professor Antônio Martins Filho que, como um homem de cultura e visão, em seu projeto universitário tentou reservar um espaço para o conhecimento artístico.

Os docentes artistas da UFC estão lotados na Pró-Reitoria de Extensão, a maioria, ou na Faculdade de Educação. São profissionais que apresentam qualificação ao nível de pós-graduação (lato e stricto senso) e, além disso, trazem em seus currículos valiosas experiências estéticas.

A reunião desses docentes em torno de uma proposta de formação do músico/professor num Curso de Educação Musical (licenciatura), curso este cuja proposta contemplará e, em alguns momentos, dará prioridade às conquistas estéticas nacionais, comportando uma ampla reflexão sobre a atuação do músico na sociedade contemporânea, desencadeará a formação de professores de música capazes de propiciar não apenas o domínio dos requisitos necessários à leitura e à escrita musical, mas colocará também a questão das artes e sua inserção na vida cotidiana num patamar mais realista, longe das “românticas idealizações” que ainda permeiam de forma pejorativa o exercício da profissão de esteta do som.

Tornar-se-á possível, através da criação de um Curso de Educação Musical, desencadear um processo de democratização do conhecimento musical, criando mão de obra criativa e crítica para explorar um mercado de trabalho que hoje esta sendo utilizado, na maioria dos casos, para reiterar tabus e preconceitos.

A UFC já deu um importante passo em direção ao preenchimento da lacuna que existe em relação ao ensino da arte musical. Em 1996 criou-se na Pró-Reitoria de Extensão o Curso de Extensão em Musica que, com duração de dois anos, tem guiado muitos jovens na aquisição de conhecimentos musicais teóricos e práticos.

Compete, neste momento, à Universidade Federal do Ceará o desafio de estabelecer um novo paradigma na formação do músico, através da formação de professores de música criteriosos e competentes, o que seria uma ampliação do trabalho que hoje se desenvolve no Curso de Extensão em Música.

3. OBJETIVO DO CURSO

Formar o professor de música, em nível superior, com conhecimentos da pedagogia e linguagem musical, capaz de atuar de maneira crítica e reflexiva interagindo com o meio em que atua enquanto educador musical.

4. CAMPOS DE ATUAÇÃO

Escolas de Ensino Fundamental e Médio, escolas livres de música, conservatórios de música, escolas especiais, Organizações Não Governamentais etc.

5. PERFIL PROFISSIONAL

O Curso de Educação Musical visa formar educadores musicais que dominem os conteúdos, métodos e técnicas relativos aos processos de ensino e aprendizagem da música, que tenham conhecimento acerca da linguagem musical e que possam se expressar com desenvoltura através do instrumento musical natural do Ser Humano: a voz.

A ação do Educador em Música que será formado na UFC receberá complementação instrumental por meio da prática de flauta-doce e/ou violão e/ou teclado. O Curso de Educação Musical formará profissionais da Educação comprometidos com o fazer musical da realidade na qual estão inseridos, incentivando nestes uma postura crítica, participativa, criativa e utópica, de maneira que a música possa ser compreendida como uma atividade fundamental para o desenvolvimento do ser humano em todas as suas dimensões.

6. PROPOSTA PEDAGÓGICA

6.1. Fundamentação e síntese da proposta pedagógica

Na perspectiva de formar um profissional de música capaz de exercer a docência no ensino fundamental e médio, assim como em espaços não formais de educação, elaboramos a presente proposta pedagógica que consolidará uma integralização curricular flexível para um curso de graduação, modalidade licenciatura, com duração de oito semestres (quatro anos).

A formação do profissional cujo perfil é aquele onde a criatividade e o reconhecimento de seu ambiente cultural, assim como a consciência das possibilidades da música como elemento essencial de comunicação e de expressão são as principais características, é o que tentamos permitir através da presente proposta, ao mesmo tempo em que, reconhecendo a pertinência das recentes discussões sobre formação de professores nos cursos de licenciatura, realizadas na UFC, buscamos contemplar os saberes essenciais para a formação docente, de acordo com documento da Coordenação das Disciplinas Pedagógicas das licenciaturas – Referenciais para Elaboração dos Projetos Pedagógicos das Licenciaturas, quais sejam:

- Saber: conhecimento dos conteúdos de formação: específico, pedagógico, integrador;

- Saber ser: pautar-se por princípios éticos (democracia, justiça, diálogo, sensibilidade, solidariedade, respeito à diversidade, compromisso);
- Saber pensar: contextualizar, problematizar, criticar, questionar, refletir sobre a prática;
- Saber intervir: transformar/mudar/melhorar sua própria prática, propor soluções, atuar crítica e criativamente.

A organização dos saberes acima elencados levará em consideração dois aspectos fundamentais:

a) a compreensão de que o fazer musical não é algo restrito a pessoas dotadas ou superdotadas sendo, portanto, um conhecimento compatível e viável para uma formação humana ampla, na qual o espaço para o reconhecimento e fortalecimento das identidades dos educandos esteja garantido.

b) a experiência vocal coletiva da Universidade Federal do Ceará, consubstanciada na atividade coral que nela existe desde os primeiros anos de sua criação e que ao longo de quase cinqüenta anos, foi responsável pela formação de significativa parcela de Educadores Musicais, especialmente regentes de coral, que hoje atuam em Fortaleza.

6.2. Perfil do docente

O músico docente formador dos futuros professores de Educação Musical a serem titulados pela UFC, deverá estar comprometido com a proposta de formação docente que se delinea neste projeto. Uma formação que vise unicamente o desenvolvimento de capacidades de expressão musical não se coaduna com o objetivo maior do Curso de Educação Musical da UFC.

Toda a prática docente deverá sempre estar baseada no pressuposto de que a aprendizagem da musical é, ao contrário de toda a mitificação que existe no seio da sociedade brasileira com relação a esta forma de comunicação e expressão humana, algo não apenas viável, mas, sobretudo, algo que precisa ser implementado com urgência nas escolas brasileiras.

Assim, o docente do curso de Educação Musical deverá primar pela prática pedagógica rigorosa, criativa e ética que eleve a auto-estima do estudante, inculcando nesses o espírito investigador e o desejo essencial de socializar a música no seio da comunidade em que vive.

6.3. Fluxo curricular

A estrutura curricular do Curso de Educação Musical é composta de 2448 horas para disciplinas obrigatórias perfazendo um total de 153 créditos obrigatórios. 416 horas serão destinadas para as disciplinas optativas (26 créditos livres) e 200 horas para as atividades de caráter complementar. Nesta estrutura um crédito equivale a dezesseis horas/aula.

As disciplinas optativas podem ser ofertadas dentro da integralização curricular e ou em módulos. Os módulos funcionarão como disciplinas intensivas, com carga horária distribuída em um período de duas a quatro semanas. No caso dos módulos poderá haver uma reserva de vagas para alunos de outros cursos que queiram cursá-los como atividade complementar e para a comunidade que terá acesso aos mesmos como atividade de extensão universitária.

A cada semestre será ofertada pelo menos uma disciplina optativa. É importante salientar que a disciplina optativa intensiva (modular) poderá funcionar como uma via de articulação do curso com a comunidade sempre tão ávida por cursos relativos ao conhecimento musical.

6.4. A voz como instrumento essencial de trabalho do professor

A prática de expressão vocal coletiva será o eixo condutor da formação do Licenciado em Educação Musical na UFC e, portanto, terá caráter de obrigatoriedade. Além das razões históricas já apontadas, é importante perceber que a voz é um instrumento natural e complexo, sendo, portanto, mais um aspecto do corpo do estudante que deverá ser aprimorado ao mesmo tempo em que este desenvolverá suas capacidades de leitura e escrita através dos signos musicais da tradição ocidental.

Durante dois anos, quatro semestres, os professores em formação deverão utilizar suas vozes como possibilidade de expressão e de conhecimento da produção musical de diferentes épocas e culturas, com ênfase para aquele repertório de origem brasileira e latino-americana, sem, contudo, deixar de contemplar o repertório europeu, em especial a música dos séculos XV, XVI e XVII¹.

¹A música produzida nesses séculos é predominantemente vocal e sua arquitetura sonora favorece o desenvolvimento das habilidades vocais concorrendo também para o desenvolvimento da leitura musical: o solfejo.

Em conjunto com a disciplina de Canto Coral haverá nos dois semestres iniciais a disciplina de Técnica Vocal onde o aluno além de adquirir conhecimentos para lidar com o seu próprio instrumento, também estará adquirindo a fundamentação para realizar, em sua prática profissional, a educação vocal de seus alunos.

6.5. A prática instrumental como apoio ao exercício da docência

O aluno egresso do Curso de Licenciatura em Música da UFC deverá ser capaz de trabalhar a expressão musical através da voz em contextos de coletividade: corais. Tais corais poderão ser infantis, juvenis e/ou adultos e, para tanto, a solidificação dos saberes inerentes à voz é a meta principal da formação do educador. Os Instrumentos artificiais (flauta-doce, violão e teclado), serão estudados de acordo com o interesse dos alunos permitindo-se inclusive que o aluno assista, ao longo de sua formação, aulas de todos os instrumentos.

Ao ingressar no Curso de Licenciatura em Educação Musical, da Universidade Federal do Ceará, o aluno encontrará a possibilidade de, escolher dentre as três práticas instrumentais obrigatórias (flauta, violão e teclado) aquela que estará mais de acordo com as suas necessidades, sendo esse instrumento o seu amparo para quando do exercício da docência. Desta forma o curso respeitará a história instrumental individual de cada aluno sem impor a execução de um instrumento pré-determinado.

Dentre as várias possibilidades de instrumentos musicais da cultura ocidental, elegemos o teclado eletrônico, o violão e a flauta-doce para serem as primeiras possibilidades de escolha a serem oferecidas ao aluno que ingressa no curso. No primeiro semestre do curso a disciplina Prática Instrumental I será o espaço pedagógico para que aluno, uma vez feita a sua opção, dê início a um trabalho de aprofundamento de sua técnica instrumental ao mesmo tempo em que se insere num contexto coletivo de execução.

A opção por um instrumento eletrônico, o teclado, deve-se não apenas ao interesse que se pode verificar no seio da sociedade por este instrumento, mas também por este ser, ao contrário do piano, um instrumento de aquisição menos dispendiosa, podendo ser um valioso aliado do futuro professor de música por suas possibilidades harmônicas^{II}.

^{II} Os instrumentos de teclas podem executar vários sons simultâneos, acordes. Tais sons permitem o acompanhamento de melodias gerando uma execução musical rica.

O violão, instrumento que alguns consideram como sendo “o instrumento brasileiro”, também oferece também a possibilidade de execução de sons simultâneos e, da mesma forma que o teclado, poderá amparar o futuro professor na execução de acompanhamentos para canções que venham a ser executadas por seus alunos.

Ao mesmo tempo, mesmo sendo um instrumento polifônico, o violão se presta a formação de duos, trios, quartetos, quintetos e até mesmo pequenas orquestras (cameratas). Em virtude do grande interesse dos jovens pelo Rock and Roll, que tem na guitarra elétrica seu principal protagonista, o violão, sendo uma guitarra acústica, ainda desperta muito interesse na juventude brasileira.

Das possibilidades instrumentais disponíveis para o estudante do Curso de Licenciatura em Música da UFC, a flauta-doce é o único instrumento melódico^{III}. Todavia esse instrumento, por ter uma embocadura mais fácil de ser conseguida do que outros instrumentos de sopro, tornou-se o grande protagonista dos processos de musicalização em nosso país. Além de oferecer mais rapidamente o prazer da execução musical, a flauta-doce não é um instrumento muito caro o que possibilita, cada vez mais, a sua difusão nas escolas de ensino fundamental e médio.

O incentivo a práticas musicais coletivas é uma das principais metas da proposta que aqui apresentamos. Em todas as práticas de instrumentos, mesmo naquelas realizadas com instrumentos polifônicos, os alunos deverão descobrir possibilidades de expressão musical coletiva, tentando, de algum modo, minimizar os efeitos da competitividade individualista que caracteriza o atual momento histórico do mundo ocidental.

O estímulo ao espírito cooperativo é um dos fundamentos desta proposta estando reiterado nas disciplinas de canto coral e práticas instrumentais. Tal espírito também se fará perceber nas Oficinas de Música e Oficinas de Percussão. Tais oficinas, no caso das de percussão, buscarão a explorar expressividade da ampla gama de instrumentos percussivos que existe na cultura brasileira, sempre numa perspectiva coletiva. As Oficinas de Música, por sua vez, serão espaços para que se possa dar vazão à criatividade musical de alunos e professores, num processo de enriquecimento mútuo.

Considerando também que os recursos financeiros destinados à educação pública no Brasil são poucos, o Curso de Licenciatura em Educação Musical da

^{III} Não executa sons simultâneos.

UFC prevê, em sua integralização curricular, a realização de duas disciplinas sobre construção de instrumentos para que, de alguma forma, a prática musical possa ser garantida mesmo que professores e alunos tenham que construir seus próprios instrumentos. Busca-se com esses seminários minimizar ou anular o falso argumento da adversidade, que muitas vezes serve como alibi para práticas docentes não rigorosas, principalmente no campo das artes.

Ainda no tocante a práticas musicais coletivas, na perspectiva de garantir que o professor de música formado na UFC possa viabilizar esse tipo de prática, propomos a inclusão das disciplinas de regência, harmonia, contraponto, arranjo musical e composição musical que formam o instrumental teórico e prático necessário para a formação (arregimentação e regência) de grupos musicais, permitindo também a elaboração de arranjos e composições específicas, de acordo com as possibilidades técnicas dos grupos que, por ventura, o aluno venha a formar quando do exercício de sua profissão como professor de música. As disciplinas de arranjo musical e composição musical representam, neste sentido, um avanço pois não apenas preparam o aluno para a compreensão da arquitetura musical de outros arranjadores e compositores, mas também o levarão a criar suas próprias partituras para, como já dissemos, contemplar as possibilidades sonoras específicas de seus grupos.

Percepção e Solfejo é uma disciplina que acompanhará os alunos por dois anos com o objetivo de desenvolver sua capacidade de ler e escrever música sem depender de um instrumento como apoio. A questão da aquisição da capacidade de leitura e escrita musical é um dos pontos mais controversos do ensino de música no Brasil. Propomos que esse “letramento musical” seja conquistado de forma prática não apenas na disciplina de percepção e solfejo, mas também em todas as outras práticas musicais que serão realizadas ao longo do curso. É importante perceber que o processo de aquisição do conhecimento musical desenvolvido ao longo do curso de graduação aqui proposto irá ter ressonâncias profundas na prática profissional dos docentes que nesse curso serão formados e, por isso mesmo, a aquisição da possibilidade de decodificar os signos da escrita musical ocidental não deverá se revestir de uma mitificação que gera medo e prejudica a autoconfiança dos alunos. Tal aquisição deverá ser prazerosa e rigorosa, respeitando-se os ritmos de aprendizagem de cada estudante.

Buscando uma compreensão do fenômeno musical ao longo da história da humanidade, além das tradicionais disciplinas de História da Música que constam em todas as propostas curriculares de cursos que formam músicos e professores de música no Brasil, propomos para o curso de Licenciatura em Música da UFC a inclusão de disciplinas que aprofundem as reflexões sobre a música e o músico nos contextos sócio-históricos da humanidade. Cultura e Antropologia Musical, disciplina incluída nesta proposta, procura, ampliar as reflexões sobre as implicações culturais do fazer musical, buscando focar a percepção dos alunos, futuros professores de música, para as questões de caráter sociológico e antropológico. Esta disciplina estará firmemente conectada com as disciplinas de História da Música, Etnomusicologia, Música contemporânea e Estética.

Por se tratar de um curso de formação de professores, o Curso integra em sua estrutura curricular disciplinas de fundamentação e aprofundamento sobre as questões educacionais. Para o aluno do curso de licenciatura em Educação musical da UFC tais matérias serão fundamentais para que este se reconheça e se instrumentalize como um trabalhador da educação e não como um músico que dá aulas. Nesse sentido é fundamental que o aluno se inteire dos debates atuais em torno das questões educacionais do nosso país contextualizados em ambientes reais de ensino-aprendizagem. Complementando e reforçando a identidade do aluno como um futuro professor de música, propomos as disciplinas Educação Musical Brasileira: metodologia e tendências e Metodologia e Prática do Ensino de Música no Ensino Fundamental e Médio, além daquelas que estão previstas nos documentos do Ministério da Educação.

Mesmo não sendo um músico que dá aulas, mas um professor de música formado por uma instituição ciosa da qualidade dos profissionais que forma, ainda faz parte da formação desse profissional, disciplinas como Análise Musical, Musicoterapia, Prosódia Musical e Música e Informática. Tais campos de saberes tentarão consolidar os conhecimentos musicais adquiridos ao longo do curso e, ao mesmo tempo, apontarão para novas possibilidades de intervenção docente, ou, pelo menos, lhes propiciarão uma visão introdutória de questões como as que se relacionam ao caráter terapêutico da atividade musical ou as possibilidades das novas tecnologias para a democratização da música.

Finalmente sendo este um curso de graduação que pode dar estímulo para aqueles que desejam prosseguir com seus estudos na academia, propomos as disciplinas relativas à pesquisa, salientando também que nenhuma prática

docente pode acontecer sem que o professor e seus alunos adquiram a postura de investigador. Tal concepção já estará presente no Seminário de Introdução ao Curso e será aprofundada nas disciplinas de Projeto de Pesquisa e Introdução à Pesquisa em Música.

Esta proposta tenta contemplar a expectativa de formação de um profissional para o exercício do ensino da música que seja detentor de rigoroso cabedal de conhecimentos musicais que lhe propicie uma atuação crítica e criativa diante de uma sociedade em constante processo de transformação.

6.6. A prática como componente curricular

A formação de um músico, seja este criador-compositor, executante-intérprete ou professor-musicalizador, não pode prescindir de atividades de caráter prático nas quais o estudante manipula a matéria sonora. Nestes processos o estudante se familiariza com as relações que os sons estabelecem entre si, desenvolvendo capacidades de compreensão e expressão musical.

O trabalho prático consolidado em 1120 (hum mil cento e vinte horas horas) estará sempre visando o desenvolvimento de um metodologia de trabalho didático que o estudante empregará quando do exercício profissional da docência. Nesse sentido uma postura crítica e reflexiva sobre os procedimentos didáticos empregados no curso será o fundamento da ação dos docentes formadores e dos docentes em formação. Imprescindível tornar-se-á que o professor de música formado na UFC desenvolva a criatividade e seu senso profissional baseado nos pressupostos da autonomia e da ação ética e conseqüente.

6.7. Estágio Supervisionado

Para que o aluno a partir do quinto semestre do curso passe a tomar contato com a realidade escolar na qual deverá trabalhar, será necessário que a UFC firme convênios de parcerias com as escolas, prioritariamente públicas de ensino fundamental e médio para que os estudantes de Educação Musical tenham um campo de estágio fértil, reiterando assim a prática como componente curricular.

Numa perspectiva ideal o estudante deverá permanecer durante todo o período de estágio na mesma escola e nesta deverá implantar um projeto de musicalização que será acompanhado e avaliado pelos docentes da escola no qual o mesmo se desenvolve em conjunto com os docentes do Curso de Educação Musical da UFC.

Os convênios e a permanência por longo prazo de estudantes de Educação Musical em uma instituição escolar pública visará o incremento da vida musical dos estudantes de baixa renda e ao mesmo tempo contribuirá para o reconhecimento por parte da sociedade do valor do músico, da musica e dos professores que são responsáveis pela democratização do conhecimento musical.

7. CONDIÇÕES DE OFERTA DO CURSO:

7.1 Recursos Humanos:

7.1.1. Professores efetivos

Professora Ana Cléria Rocha – Curso de Extensão em Música/ICA – Especialista

Professor Erwin Schrader – Curso de Extensão em Música/ICA – Mestre

Professor Elvis de Azevedo Matos – Departamento de Teoria e Prática do Ensino/FACED – Mestre e doutorando em Educação

Professor Francisco José Colares de Paula - Departamento de Teoria e Prática do Ensino/FACED – Mestre

Professor Luiz Botelho de Albuquerque - Departamento de Teoria e Prática do Ensino/FACED – Doutor

Professor Marco Túlio da Costa – Curso de Extensão em Música/ICA – Mestre

7.1.2. Professores substitutos

Professora Márcia Mirella Cavalcante – Curso de Extensão em Música/ICA - Graduada

Professora Simone Santos Sousa – Curso de Extensão em Música/ICA – Especialista

7.1.3. Técnicos

Tarcísio José de Lima – Técnico em harmonia musical – Curso de Extensão em Música/ICA

O curso contará também com a contribuição de outros professores da Faculdade de Educação que ministrarão as disciplinas relativas às discussões mais específicas do campo da pedagogia e poderá ainda contar com a participação de outros professores de departamentos cujas áreas de conhecimento estejam em conexão com a formação do educador musical que se vislumbra nesta proposta.

7.2. Infra-estrutura:

- **Ambientes Didáticos:** Salas de aula da FACED; Salas de Aula e auditório do bloco 3 dos anexos da reitoria; Salas de Aulas da Casa José de Alencar e demais ambientes (jardins, auditórios, cantinas, refeitório e alojamentos etc).

- Recursos Materiais – Instrumentos musicais: Flautas Doce; Teclados e Violões (o laboratório deverá ter exemplares de reserva pois cada aluno deverá adquirir seu instrumento – de uso pessoal. Será desenvolvido um projeto especial para aquisição de instrumentos de apoio ao ensino (demonstração/vivências) para os casos alunos que não possam adquiri-los – redimensionado no Projeto de Inclusão Social, anunciadas pela gestão pública da educação superior.

Atualmente a universidade dispõe em seu patrimônio dos seguintes instrumentos musicais e equipamentos: 10 violões Giannini, 05 violões Cataluña, 01 violão Eagles, 01 violão Yamaha, 01 teclado Yamaha PSR-50, 01 teclado Roland B50, 03 triângulos, 03 eggshake, 01 pandeiro, 01 tamborim, 01 carrilhão, 01 tantan, 01 surdo, 01 djembe, flautas doce Yamaha (02 baixos, 02 tenores, 01 soprano e 01 sopranino), 15 estantes p/ partituras, 03 suportes p/ violão, 01 caixa amplificadora Ciclotron, 01 microsystems Phillips, 01 videocassete Phillips, 01 televisor Phillips, 01 DVD Gradiente, 01 system Phillips, 01 computador (completo), 01 armário Grande, 01 arquivo, 02 expositores, 01 mesa p/ computador, 01 birô, 02 cadeiras acolchoadas e 300 cadeiras c/ braço

- **Laboratórios de Apoio ao Ensino:** Laboratório de Informática da FACED - LACON; Sala de Multimeios; Laboratório de Apoio a Residência Musical e Auditórios da FACED, da Biblioteca da FACED e Humanidades e da Casa José de Alencar.

- **Ambientes Didáticos Coordenados pelo ICA** - Museu de Arte (MAUC), Casa Amarela Eusélio Oliveira, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno e FM Universitária.

8. ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS COMPLEMENTARES:

8.1. Ações conjuntas da Graduação e Pós-Graduação :

A articulação do curso de Graduação com o programa de Pós-Graduação manifestar-se-á de diversas formas: participação no desenvolvimento/elaboração de projetos culturais/atividades complementares; participação em atividades conjuntas dentro das linhas de pesquisas e temas do programa de Pós-Graduação, que possibilitem a integração e consolidação dos graduandos, tais como: **Seminários** - promovidos pela Pós-Graduação com a finalidade de apresentar reflexões, conhecimentos, experiências, andamento de pesquisas, que orientarão os futuros profissionais; **Grupos de estudos e de leitura** - discussão de temáticas possibilitando a ampliação de eixos temáticos não abordados nos Programas da Graduação; **Pesquisas integradas** - participação do graduando no acompanhamento dos projetos desenvolvidas por mestrandos e doutorando que tem como objetos de investigação a educação musical.

8.2 Núcleo de Pesquisas e Estudos em Educação Continuada (HUMANAS)

O HUMANAS, órgão liderado pela UFC, participa da Rede Nacional de Centros de Pesquisa e Desenvolvimento de Educação (REDE), com vistas ao desenvolvimento de tecnologias voltadas para a educação básica, busca aportar importantes subsídios de estratégias pedagógicas para as redes de ensino, visando integrar as políticas públicas de formação continuada dos professores das escolas básicas, buscando assim alcançar um padrão de qualidade esperado para a excelência da formação do universo infanto-juvenil. Sua criação recente não nos permite ainda um juízo avaliativo de seus resultados. Porém, sua natureza e objetivos propostos nos permitem aquilatar a importância e magnitude da iniciativa, como preciosa estratégia didático-pedagógica para os profissionais em formação da área das humanidades, destacando as contribuições do educador musical para construção de uma cultura musical – textos e contextos/imagens/sons a serem disponibilizados na REDE.

8.3. Projeto de Graduação Integrada (PROGRADI)

Dentro do princípio de flexibilização e interdisciplinaridade contida nas Diretrizes Curriculares do MEC dos cursos de graduação, o CEPE, mediante a

Resolução nº 09 (31/10/03), instituiu o PROGRADI, com vistas a integrar diferentes áreas de saberes em torno de temáticas comuns de trabalho, com o objetivo de fomentar a constituição de grupos de pesquisas entre professores de Departamentos distintos e grupos de estudos entre estudantes de diferentes cursos de graduação, cujas ações podem estar articuladas às três dimensões do universo acadêmico, a saber, o ensino, a pesquisa e a extensão.

O PROGRADI se constitui como um conjunto de estudos e atividades desenvolvidas em forma de seminários e de pesquisa orientada pelo Grupo de Pesquisa Integrada, correspondente a um plano de ensino e programa desenvolvidos em um período letivo, apresentando-se como modalidade eletiva da atividade acadêmica para a integralização curricular dos diversos cursos de Graduação da UFC.

8.4. Laboratório de Apoio ao Ensino (residência musical)

Espaço destinado a realização de encontros didáticos, apoio as disciplinas de instrumentação para o exercício da docência em música e produção de instrumentos musicais passíveis de utilização junto aos programas e projetos educacionais propostos para as escolas e instituições governamentais e não governamentais conveniadas. Este terá uma forte articulação com os demais Cursos de Licenciatura da FACED - Educação Física e Pedagogia, com destaque para as áreas de lazer e recreação e arte e educação. Este exigirá uma sala ambiente que poderá ser adaptada nos espaços didáticos da **Casa José de Alencar** ou no **Bloco 3 dos anexos da reitoria**.

8.5. Seminário de Introdução ao Curso

Este será organizado no contexto da FACED e integrado aos alunos recém ingressos dos cursos de Pedagogia e Educação Física, encerrado com a proposição de um Evento Cultural, na Casa José de Alencar, momento em que dar-se-á a apresentação dos professores artistas do Curso – integrando na programação professores de Educação Física e Pedagogia responsáveis pelas oficinas didáticas e ensaios didáticos de recreação e lazer e discussões temáticas específica para formação pedagógica.

8.6 Educação Musical no Espaço Cultural do BENFICA

Este Programa será desenvolvido com o apoio do **Instituto de Arte Cultural** (ICA) com a participação de Professores e alunos do Curso de Educação Musical (Licenciatura), do Curso de Comunicação Social (Jornalismo), do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Curso de Licenciatura em Filosofia. Os espaços culturais de apoio didático serão: **Rádio FM Universitária, Casa Amarela Eusélio Oliveira, Museu de Arte da UFC (MAUC) e Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno.**

9. ESTRUTURA FORMAL DO CURRÍCULO

9.1. Esclarecimentos preliminares

- 1) Ao ingressar no curso o aluno deverá optar por desenvolver habilidades musicais em um instrumento. As opções deverão ser feitas na disciplina Prática Instrumental I, ofertada no primeiro semestre e a opção permanecerá, salvo casos especiais, até o final do curso. As opções de escolha inicialmente serão: Teclado, Violão e Flauta Doce.
- 2) As disciplinas de Prática Instrumental e Canto Coral implicarão na formação de grupos musicais. Os grupos instrumentais serão formados com os instrumentos mencionados no item 1 : Grupo de Flautas, Camerata de Violões e Orquestra de Teclados.
- 3) As disciplinas de prática instrumental serão divididas em três turmas: A (teclado), B (violão) e C (flauta doce).

9.2. Integralização Curricular

1º Período		Carga Horária Semanal				Pré-Requisito
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	
	Prática Instrumental I A, B e C		64		64	
	Canto Coral I		64		64	
	Percepção e Solfejo I	32	32		64	
	História da Música I: música ocidental	32			32	
	Cultura e Antropologia Musical	64			64	
	Técnica Vocal I		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					320	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

2º Período		Carga Horária Semanal				
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	Pré-Requisito
	Prática Instrumental II A, B e C		64		64	
	Canto Coral II		64		64	
	Percepção e Solfejo II	32	32		64	
	História da Música II: música brasileira	32			32	
	Estética	64			64	
	Técnica Vocal II		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					320	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

Legenda: AT-Aulas Teóricas; AP- Aulas Práticas; TOT -Total de horas da disciplina; EST- Estágio

3º Período		Carga Horária Semanal				
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	Pré-Requisito
	Prática Instrumental III A, B e C		64		64	
	Canto Coral III		64		64	
	Percepção e Solfejo III	32	32		64	
	História da Música III: música brasileira do século XX	32			32	
	Estudos Sócio-Históricos e Culturais da Educação	64			64	
	Técnica Vocal III		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					320	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

4º Período		Carga Horária Semanal				
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	Pré-Requisito
	Prática Instrumental IV A, B e C		64		64	
	Canto Coral IV		64		64	
	Percepção e Solfejo IV	32	32		64	
	Educação Musical Brasileira: metodologias e tendências	32			32	
	Psicologia do Desenvolvimento e da Aprendizagem na Adolescência	64			64	
	Regência I		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					320	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

5º Período		Carga Horária Semanal				
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	Pré-Requisito
	Estágio Supervisionado I			100	100	
	Harmonia I	64			64	
	Contraponto I	32			32	
	Regência II		32		32	
	Didática I	64			64	
	Oficina de Música I		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					324	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

6º Período		Carga Horária Semanal				Pré-Requisito
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	
	Estágio Supervisionado II			100	100	
	Harmonia II	64			64	
	Contraponto II	32			32	
	Regência III		32		32	
	Estrutura, Política e Gestão Educacional	64			64	
	Oficina de Música II		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					324	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

Legenda: AT-Aulas Teóricas; AP- Aulas Práticas; TOT -Total de horas da disciplina; EST- Estágio

7º Período		Carga Horária Semanal				Pré-Requisito
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	
	Estágio Supervisionado III			100	100	
	Análise Musical I	64			64	
	Harmonia III	64			64	
	Metodologia e Prática do Ensino de Música no Ensino Fundamental e Médio I		32		32	
Horas totais obrigatórias do período					324	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

8º Período		Carga Horária Semanal				Pré-Requisito
Código	Disciplinas Obrigatórias	AT	AP	EST	TOT	
	Estágio Supervisionado IV			100	100	
	Análise Musical II	64			64	
	Projeto Especial em Ed. Musical	64			64	
	Metodologia e Prática do Ensino de Música no Ensino Fundamental e Médio II		32		32	
	Atividades Complementares	AT	AP	EST	TOT	Pré-requisito
Horas totais obrigatórias do período					196	
Horas necessárias p/ o semestre					350	

Ao longo do curso serão ofertadas disciplinas optativas. Um estudo inicial aponta o seguinte elenco de disciplinas desta natureza.

	AT	AP	EST	TOT	Pré-requisito
• Oficina de Percussão I		32		32	
• Oficina de Percussão II		32		32	
• Oficina de Construção de Instrumentos		32		32	
• Música e Informática I	32			32	
• Música e Informática II	32			32	
• Prosódia Musical	32			32	
• Etnomusicologia	32			32	
• Música Contemporânea	32			32	
• Arranjo Musical I		32		32	
• Projetos de Pesquisa I	32			32	
• Composição Musical	32			32	
• Musicoterapia	32			32	
• Meditação e Educação	32			32	
• Arranjo Musical II		32		32	
• Folclore e Cultura Popular	64			64	
• Introdução à Pesquisa em	64			64	

Música				
• Pedagogia de Paulo Freire	64			64
• Sociologia da Música	64			64
• Educação Para uma Cultura de Paz	64			64
• Cultura Brasileira	64			64
• Recreação e Ludicidade	64			64
• Corporeidade e Educação	64			64
• Educação Sexual nas Escolas	64			64
• Teoria Curricular	64			64
• Educação popular	64			64

Carga Horária – Hora / aula : Teórica: 1408
: Prática: 1120
: Estágio Curricular: 400
: Atividade Acadêmica Complementar: 200

Carga Horária Total do Curso Hora / Aula : 3192
Quantidade de horas para Formatura : 2800
Número de disciplinas obrigatórias : 40 (2448 horas)
Número de disciplinas optativas : 26 (1229 horas)

10. EMENTÁRIO

10.1. DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS

Primeiro Semestre

- **Prática Instrumental I A** – Considerações gerais sobre o instrumento. Cifras e sua realização. Estudo prático de encadeamentos harmônicos II, V, I em todas as tonalidades com tríades e tétrades conduzindo vozes e utilizando tensões. Estudo prático de ritmos brasileiros: baião, bossa-nova e samba. Prática musical em conjunto.
- **Prática Instrumental I B** – Considerações gerais sobre o instrumento. Desenvolvimento de técnicas de execução violonística. Leitura básica de cifras. Estudo ordenado e progressivo de exercícios e obras para violão. Prática musical em conjunto e prática de acompanhamento ao violão.
- **Prática Instrumental I C** – Considerações gerais sobre o instrumento. Técnicas de execução da flauta doce soprano e técnicas de controle da respiração. Estudo ordenado e progressivo de exercícios e obras para flauta doce. Prática musical em conjunto.
- **Canto Coral I** – Prática de canto em conjunto. Análise, leitura e execução de obras corais de diferentes gêneros, estilos e formas com ênfase para a música popular brasileira.
- **Percepção e Solfejo I** – Solfejo e percepção de ritmos e melodias. Memorização e classificação de intervalos harmônicos e melódicos. Audição de acordes de três sons no estado fundamental. Percepção de cadências harmônicas.
- **História da Música I: música ocidental** – Origens da música. Aspectos históricos, técnicos e estéticos desde a Antiguidade até o Século XIX. Estudo das relações entre as circunstâncias históricas dos grandes ciclos do caminho cultural ocidental e as expressões musicais contemporâneas a esses ciclos.
- **Cultura e Antropologia Musical** – As relações e inter-relações humanas com a realidade à luz de conceitos antropológicos e sociológicos. Fundamentos básicos da criatividade humana na geração de conhecimentos e na criação de obras artísticas musicais.
- **Técnica Vocal I** – Compreensão da anatomia e fisiologia do aparelho fonador. Atributos e possibilidades da voz. Exercícios de relaxamento, respiração, apoio (diafragmático, intercostal e torácico) e impostação (articulação) da voz em contextos individuais e coletivos.

Segundo Semestre

- **Prática Instrumental II A** – Desenvolvimento da prática instrumental I em nível crescente de complexidade. Introdução da relação entre acorde e compreensão da escala correspondente. Estudo prático de encadeamentos harmônicos IIm7(b5), V7(b9) em todas as tonalidades com tríades e tétrades conduzindo vozes e utilizando tensões. Estudo prático de ritmos brasileiros: maracatu e chorinho. Prática musical em conjunto.
- **Prática Instrumental II B** – Desenvolvimento da prática instrumental I em nível crescente de complexidade. Estudo da técnica violonística brasileira, suas raízes, matizes, autores e repertório. Prática musical em conjunto e prática de improvisação.
- **Prática Instrumental II C** – Desenvolvimento da prática instrumental I em nível crescente de complexidade. Técnicas de execução da flauta doce contralto. Estudo de ornamentações e articulações da música do período medieval, renascentista e barroco. Prática musical em conjunto.
- **Canto Coral II** – Prática de canto em conjunto. Análise, leitura e execução de obras corais de diferentes gêneros, estilos e formas com ênfase na música latino-americana.
- **Percepção e Solfejo II** – Desenvolvimento do solfejo e da percepção de ritmos, melodias e harmonias em nível crescente de complexidade. Memorização e classificação de intervalos harmônicos e melódicos e de acordes de quatro e cinco sons no estado fundamental. Percepção de cadências harmônicas.
- **História da Música II: Música Brasileira** – Aspectos históricos, técnicos e estéticos da música brasileira das origens até o século XIX.
- **Estética** – Introdução ao mundo conceitual e teórico da filosofia estética. A arte como experiência de expressão humana. O belo como categoria da ação humana. Definições da obra de arte. A função estética da arte na educação.
- **Técnica Vocal II** – A utilização da voz na educação e reeducação vocal. Fundamentação e estruturação de exercícios de técnica vocal. Junção de aspectos técnicos e interpretativos da emissão vocal através da prática de canto solo e em grupo.

Terceiro Semestre

- **Prática Instrumental III A** – Desenvolvimento da prática instrumental II em nível crescente de complexidade. Desenvolver a compreensão da relação dos acordes com as diferentes escalas musicais. Estudo prático de encadeamentos com dominantes substitutos, dominantes secundários e dominantes estendidos em todas as tonalidades com tríades e tétrades conduzindo vozes e utilizando tensões. Estudo prático de ritmos brasileiros: afoxé, partido alto e frevo. Prática musical em conjunto.
- **Prática Instrumental III B** – Desenvolvimento da prática instrumental II em nível crescente de complexidade. Estudo de arranjos de música popular brasileira para violão solo. Estudos básicos de harmonia aplicados à prática violonística. Prática musical em conjunto.
- **Prática Instrumental III C** – Desenvolvimento da prática instrumental II em nível crescente de complexidade. Técnicas de execução da flauta doce tenor. Estudo de ornamentações e articulações da música do período clássico e romântico. Prática musical em conjunto.
- **Canto Coral III** – Prática de canto em conjunto. Análise, leitura e execução de obras corais de diferentes gêneros, estilos e formas com ênfase na música folclórica e popular brasileira infantil.
- **Percepção e Solfejo III** – Desenvolvimento do solfejo e da percepção de ritmos, melodias e harmonias em nível crescente de complexidade. Memorização e classificação de intervalos harmônicos e melódicos, como também de acordes invertidos. Percepção de cadências harmônicas e das resoluções naturais dos acordes na música popular brasileira.
- **História da Música III: música brasileira do século XX** – Aspectos históricos, técnicos e estéticos da música brasileira do século XX até a atualidade. A música popular brasileira.
- **Estudos Sócio-Históricos e Culturais da Educação** - Conceitos fundamentais à Sociologia, História e Antropologia para a compreensão da relação entre Educação e Sociedade. A interdisciplinaridade do pensamento pedagógico. Multiculturalismo e políticas educacionais de ação afirmativa.
- **Técnica Vocal III** – O canto coral e a música popular brasileira. Problemas técnicos de emissão vocal do repertório coral brasileiro e da música popular brasileira arranjada para coro. Prática interpretativa da Música Popular Brasileira (solo e em grupo).

Quarto Semestre

- **Prática Instrumental IV A** – Desenvolvimento da prática instrumental III em nível crescente de complexidade. Tensões disponíveis e sua relação com a escala, grau, do acorde. Encadeamentos com acordes dominantes alterados e acordes de estruturas híbridas. Prática de harmonização e reharmonização de um tema. Estudo prático de ritmos aplicados ao teclado: salsa, jazz, blues, ritmos cubanos, e outras modalidades brasileiras. Prática musical em conjunto.
- **Prática Instrumental IV B** – Desenvolvimento da prática instrumental III em nível crescente de complexidade. Dimensões técnicas e didáticas para a formação de grupos camerísticos de violão. Prática musical em conjunto.
- **Prática Instrumental IV C** – Desenvolvimento da prática instrumental III em nível crescente de complexidade. Técnicas de execução da flauta doce baixo e soprano. Estudo de ornamentações e articulações da música contemporânea e brasileira. Dimensões técnicas e didáticas para a formação de grupos camerísticos de flauta doce. Prática musical em conjunto.
- **Canto Coral IV** – Prática de canto em conjunto. Análise, leitura e execução de obras corais de diferentes gêneros, estilos e formas com ênfase para a música erudita européia (renascença e barroco) e música contemporânea do Brasil.
- **Percepção e Solfejo IV** – Desenvolvimento do solfejo e da percepção de ritmos, melodias e harmonias em nível crescente de complexidade. Memorização e classificação de intervalos harmônicos e melódicos e de acordes alterados. Percepção de cadências harmônicas e das resoluções naturais dos acordes na música popular brasileira.
- **Educação Musical Brasileira: metodologias e tendências** – História e tendências da educação musical no Brasil. Panorama dos métodos e propostas de ensino de música empregadas no Brasil e estudo das principais características dos processos de musicalização.
- **Psicologia do Desenvolvimento e da Aprendizagem na Adolescência** – Conceções básicas sobre o desenvolvimento e aprendizagem do ser humano. Conceito e características da adolescência. Desenvolvimento sócio-afetivo e cognitivo. Crises na adolescência. Fatores psicológicos no processo ensino/aprendizagem: percepção, atenção, motivação, memória e inteligência. Distúrbios na aprendizagem. Avaliação da Aprendizagem
- **Regência I** – Estudo prático do gestual de regência e suas implicações técnicas na execução de diferentes gêneros estilos e formas musicais. Técnicas de marcação para compassos simples e compostos. Técnicas de ensino, de análise estrutural e de estudo de repertório na forma cânone e a duas vozes. Função social do regente e sua missão enquanto educador musical. Interpretação de repertório folclórico e infantil brasileiro.

Quinto Semestre

- **Estágio Supervisionado I** – Análise e avaliação de uma experiência de ensino musical efetivamente realizada, envolvendo investigação sobre aspectos do cotidiano escolar. Reflexão em torno das políticas educacionais e sobre a organização do trabalho na escola e sobre a prática pedagógica.
- **Harmonia I** – Encadeamento das funções harmônicas da primeira e segunda lei tonal, em arranjos para três ou quatro vozes mistas. Extensão das vozes do quarteto vocal clássico. Uso de notas estranhas aos acordes: bordaduras, apogiaturas, retardos, antecipações e notas de passagem.
- **Contraponto I** – Estudo da polifonia do Século XVI, em suas várias espécies, através da criação de estruturas polifônicas e análise de madrigais e motetos renascentistas.
- **Regência II** – Estudo prático, em nível crescente de complexidade, do gestual de regência e suas implicações técnicas na execução de diferentes gêneros estilos e formas musicais. Técnicas de marcação para compassos alternados e mistos. Técnicas de ensino, de análise estrutural e de estudo de repertório a três vozes. Princípios de organização e estratégias de ensaio para a formação de coros e outros grupos musicais. Interpretação de repertório popular brasileiro.
- **Oficina de Música I** – Prática e vivência dos diversos e diferentes gêneros e estilos da música brasileira. Formação de grupos vocais e instrumentais. Prática em conjunto com interação de expressões instrumentais e vocais.
- **Didática I** - Educação e Didática na Realidade Contemporânea: O Professor, O Estudante e O Conhecimento; A Natureza do trabalho Docente; Conceções de Ensino; A Sala de Aula e seus Eventos; Planejamento e Gestão do Processo de Ensino-Aprendizagem.

Sexto Semestre

- **Estágio Supervisionado II** – Programação, execução e avaliação de uma proposta de estágio compreendendo: diagnóstico da realidade escolar, participação nas atividades culturais da unidade escolar e direção do processo ensino-aprendizagem. Análise e avaliação das experiências de ensino musical realizadas.
- **Harmonia II** – Encadeamento das funções harmônicas da terceira e quarta lei tonal. Realização de arranjos sobre temas folclóricos para vozes mistas e iguais. Estudo dos caminhos harmônicos da música brasileira.
- **Contraponto II** – Estudo do contraponto Bachiano e suas formas de realização: prelúdios, fugas, corais. Composição de estruturas polifônicas tonais geradas a partir de temas populares.
- **Regência III** – Estudo prático, em nível crescente de complexidade, do gestual de regência e suas implicações técnicas na execução de diferentes gêneros estilos e formas musicais. Técnicas de movimentos de expressão. Técnicas de ensino, de análise estrutural e de estudo de repertório a quatro vozes e com acompanhamento. O regente como criador / re-criador de uma obra musical. Interpretação de repertório contemporâneo brasileiro.
- **Estrutura, Política e Gestão Educacional** – A Educação no contexto sócio, econômico, político, histórico e legal brasileiro; Conceito de Sistema e organização escolar – o Sistema Educacional Brasileiro; A legislação educacional; As políticas públicas para a educação; Gestão educacional; Financiamento da educação; Formação do profissional da educação; A estrutura e a política para a educação no Estado do Ceará.
- **Oficina de Música II** – Prática e vivência dos diversos e diferentes gêneros e estilos da música brasileira. Prática em conjunto com interação de expressões instrumentais e vocais. Estudos dos procedimentos de execução musical em conjunto. Criação e improvisação musical.

Sétimo Semestre

- **Estágio Supervisionado III** – Aprofundamento da experiência vivida em Estágio Supervisionado I, incluindo uma intervenção na formação de professores no contexto urbano e rural.
- **Análise Musical I** – Estudo dos idiomas, texturas e formas musicais da música ocidental, enfatizando a compreensão dos processos de composição num estudo comparativo entre o processo de criação musical e a realidade que o abriga.
- **Metodologia e Prática do Ensino de Música no Ensino Fundamental e Médio I** – As abordagens psicológicas aplicáveis em educação musical. Reflexão da realidade escolar a partir da observação. Estruturação e elaboração de planos de ensino de música para o ensino fundamental e médio. Seleção e organização de conteúdos, metodologia, recursos auxiliares e processos de avaliação de aprendizagem.
- **Harmonia III** – Estudo prático da quinta lei tonal em realizações vocais e instrumentais. Estudo de arranjos de música brasileira com especial atenção para as questões rítmicas nas execuções à capela.

Oitavo Semestre

- **Estágio Supervisionado IV** – Intervenção pedagógica concatenada com as vivências realizadas nas disciplinas de estágio I, II e III buscando um aprofundamento do trabalho realizado e uma avaliação deste como um todo: Pesquisa sobre aspectos didáticos, sociais e políticos da prática escolar.
- **Análise Musical II** – Estudo de obras musicais de caráter pluri-instrumental no que concerne sua estruturação idiomática, textura, arquitetura musical. Compreensão das relações entre a chamada “música de concerto” e a “música popular” (folclórica).
- **Metodologia e Prática do Ensino de Música no Ensino Fundamental e Médio II** – Sistemas e processos em educação musical: vivência, análise e aplicabilidade nas escolas brasileiras. A criatividade nos processos de ensino-aprendizagem da música. Processos de avaliação no ensino da música no ensino fundamental e médio. Aplicação de planos de ensino. Trabalhos práticos supervisionados.
- **Projeto Especial em Educação Musical** - Planejamento, execução e avaliação de um projeto educativo em instituições não escolares. Estado, terceiro setor, organizações não governamentais e organização da sociedade civil.

10.2. DISCIPLINAS OPTATIVAS

- **Oficina de Percussão I** – Estudo da estrutura acústica (física) e cultural do instrumental tradicional brasileiro de percussão e suas práticas musicais. Técnica e execução dos instrumentos de percussão. Prática de execução musical em conjunto.
- **Oficina de Percussão II** – Desenvolvimento da percussão no século XX. Instrumentos de percussão de outras culturas. Pesquisa e prática de novos meios de expressão instrumental percussiva. Percussão corporal. Técnicas de execução em conjunto.
- **Oficina de Construção de Instrumentos** – Experimentação e organização sonora de materiais diversos aplicados à música. Construção e manipulação de instrumentos musicais alternativos. Membranofones, cordofones, Idiofones e aerofones . Elaboração e execução de repertório p/ orquestra de instrumentos alternativos.
- **Música e Informática I** – Conhecimento básico das diversas tecnologias de codificação sonora no computador. Exploração dos principais softwares de Seqüenciamento de Sons. Noções Básicas de Editoração de Partituras utilizando programas de computador.
- **Informática em Música II** – As Técnicas de Manipulação e Edição de Sons com os recursos de software. Editoração avançada de partituras utilizando programas de computador. As concepções metodologias subjacentes aos principais softwares de Educação Musical.
- **Prosódia Musical** – Análise comparativa da dimensão ritmo-musical na literatura poética. Estudo dos processos de ajustamento rítmico nas relações entre a literatura poética e a música.
- **Etnomusicologia** – Estudo da música das culturas e manifestações populares. Gêneros musicais brasileiros: vaneirão, candomblé, xangô, maracatus, caboclisto, frevo, desafio, coco, congada, forro, catimbó, samba entre outros. A música das culturas não ocidentais.
- **Música Contemporânea** – Estudo das tendências sonoras: atonalismo, serialismo, estruturalismo neo-clacissismo, música concreta, música eletrônica, música eletroacústica. Compreensão dos princípios filosóficos que norteiam a produção musical dos séculos XX e XXI.
- **Arranjo Musical I** – Aplicação de elementos harmônicos, rítmicos, melódicos, vocais e instrumentais na construção de arranjos com uma perspectiva de educação musical. Prática de elaboração de arranjos.
- **Projetos de Pesquisa I** – Conceituação de pesquisa. Problemas, hipóteses, variáveis, e métodos de pesquisa. Características da pesquisa nas diferentes áreas artísticas. Estrutura de projetos e relatórios de pesquisa.
- **Composição Musical** – Elementos constitutivos da formas musicais. A forma e a harmonia. Criação e execução de peças vocais e/ou instrumentais para uma ou mais partes, nos diferentes idiomas e texturas musicais.
- **Musicoterapia** – Compreensão das propriedades terapêuticas da experiência musical à luz do conhecimento psicológico.
- **Arranjo Musical II** – Princípios formais e estruturais comuns utilizados em arranjos musicais. Análise e prática de elaboração de arranjos e pequenas composições.
- **Meditação e Educação** - Introdução ao estudo prático-teórico da meditação enfocando algumas tradições do Oriente e Ocidente e na contemporaneidade. Os vários tipos de meditação e a vida cotidiana. Paradigmas emergentes na educação e a meditação como possibilidade didática para o auto-conhecimento, transformação da consciência e evolução do ser bio-psico-sócio-cultural e cósmico.
- **Folclore e Cultura Popular** - Estudo das manifestações do folclore e da cultura popular. Relações entre o processo de produção capitalista e o desaparecimento dessas manifestações. Folclores nacionais, regionais e locais.
- **Introdução à Pesquisa em Música** – Estudos orientados para elaboração de um projeto de pesquisa em música. Leitura e análise de trabalhos de pesquisa em música. A conduta e o método científico em música. Etapas para o desenvolvimento de um projeto de pesquisa musical. Trabalhos práticos e noções básicas para o desenvolvimento de uma pesquisa em música.
- **Pedagogia de Paulo Freire** - O pensamento de Paulo freire na história da educação brasileira. Concepções antropológicas: homem e cultura. Concepções epistemológicas e educacionais: conhecimento, educação, sociedade e escola. Práticas pedagógicas fundamentadas na Pedagogia freiriana.
- **Sociologia da Música** – Estudos sociológicos sobre o conhecimento musical desde o contexto europeu até a realidade brasileira.
- **Educação para uma cultura de paz** - Sociedade contemporânea e cultura da violência: guerra preventiva e terrorismo. Cuidar X Consumir. Ética planetária e superação do paradigma cartesiano. Valorização da vida e da dignidade humana. Cultura da não-

violência; os grandes pacifistas. Diálogo e esperança na prática pedagógica. Educar para a participação autônoma e solidária. Direitos e valores humanos. Experiências e programas para uma cultura de paz.

- **Cultura Brasileira** - Evolução da Cultura do povo brasileiro diante das contribuições das várias etnias que o compõem.
- **Recreação e Ludicidade** - Estudos e benefícios da recreação no bem estar do indivíduo e na melhoria de sua qualidade de vida. A recreação e a educação física. Atividades lúdicas para crianças, adolescentes, adultos e idosos. Planejamento de atividades lúdicas. Espaços lúdicos para prática da recreação: espaço, segurança e materiais lúdicos.
- **Corporeidade e Educação** - A corporeidade e a formação humana na contemporaneidade entre dualismo e visão unitária. Vivência e reflexão das dimensões da corporeidade: sensibilidade, motricidade, emoção, expressão, comunicação, criatividade e consciência. Novos paradigmas em educação e corporeidade: educação integral holística, paradigmas ecológicos, abordagens sócio-históricas. Vivência e construção de uma didática da corporeidade
- **Educação Sexual nas Escolas** - Educação sexual e orientação sexual. Morfologia e fisiologia sexual. Evolução psico-sexual do adolescente. Repressão, liberação e patologias sexuais. A Educação Sexual como tema transversal: orientações didáticas e práticas pedagógicas. Temas polêmicos e a atuação do educador. Colaboração família/escola: implicações e responsabilidades.
- **Teoria Curricular** - Concepções de Currículo: seleção de saberes, relação escola, cultura, sociedade, planejamento, avaliação.
- **Educação Popular** - Fundamentos sócio-econômicos, políticos e metodológicos; a questão do Estado e da Educação Popular; a política brasileira e a política de Educação Popular; o contexto, as primeiras iniciativas, as campanhas de Educação Popular; movimentos de Cultura e Educação Popular; Centro de Cultura Popular (UNE); Movimento de Cultura Popular (Recife-Natal); Movimento de educação de Base; pedagogia de Paulo Freire; Ação no âmbito da Educação popular; MOBREAL, CEBs, Fase, Tc; teorias e propostas no campo da Educação popular; a questão do saber e as classes populares.

12. ATIVIDADES COMPLEMENTARES

O leque de possibilidades de atividades complementares será amplo, na intenção de contemplar as iniciativas e interesses dos alunos do Curso de Licenciatura em Educação Musical. Todavia, elencamos algumas atividades que poderão ser consideradas pela coordenação de Curso como atividades complementares e de caráter não disciplinar, regida pela Resolução específica do CEPE: Coral da UFC; Grupo de Flautas da UFC; Camerata de Violões da UFC; Semana de Educação Musical; Projeto “Bolsa Arte” e Monitoria. A ampliação dessas atividades no espaço universitário (PICI, BENFICA e PORANGABUSSU), dar-se-á durante a implementação do Curso de Educação Musical que irá criando cotidianamente, espaços culturais dentro e fora da UFC -FACED/Casa José de Alencar, permitindo a inclusão/ampliação de vivências musicais e do Canto Coral – redimensionando o ambiente acadêmico da docência Universitária.

12. DOCUMENTOS QUE SUBSIDIARAM A ELABORAÇÃO DESTE PROJETO

6. Lei 9.394/96 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.
7. Parecer CNE/CP 009/2001 – Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena.
8. Parecer CNE/CP 027/2001 – Dá nova redação ao item 3.6., alínea c, do Parecer CNE/CP 009/2001.
9. Resolução CNE/CP 1/2002 – Institui Diretrizes Curriculares nacionais para Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena.
10. Resolução CNE/CP – Institui a duração e a carga horária dos cursos de licenciatura, de graduação plena, de formação de professores da Educação Básica em Nível Superior.

4.DOCUMENTO STREIBL

Em maio de 2005 o Coral da UFC apresentou-se em algumas cidades da Alemanha: Bremen, Hamburgo, Colônia, Rheinhausen, Elsenz, Pfaffenhofen e Nußbaun. Na primeira cidade o grupo foi recebido pelo Coral Franco-alemão de Bremen, um de seus integrantes, o Professor Ralf Streibl, foi o grande responsável pela articulação do intercâmbio com o Coral da UFC.

Em 2006, algumas semanas antes da estréia de “Gonzagas”, o Professor Streibl veio a Fortaleza juntamente com a presidente do Coral Franco-alemão de Bremen, Professora Renate Klempien-Hinrichs, para acompanhar os últimos preparativos do espetáculo e assistir a estréia do mesmo.

Aproveitando a ocasião, o Professor Streibl presenteou o grupo com um documento em DVD no qual é possível ver detalhes dos bastidores de “Gonzagas”.

O documento multimídia em questão contém dois shows de slides com fotos do espetáculo, (bastidores e apresentação), bem como um *vídeo clip* que também mostra o processo de construção de “Gonzagas”. Ali é possível assistir ao envolvimento dos cantores no processo de construção do cenário, adereços e objetos de cena, e ver outros elementos, como figurinos e estudos sobre a maquiagem. Transparece também no DVD a alegria e o empenho do grupo.

Para a incorporação deste documento nos anexos da presente tese, contamos com a gentil colaboração do autor que aquiesceu à nossa solicitação através de e-mail enviado em 04 de abril de 2007:

Dear Elvis,

*I feel really honored that you asked me about the slide shows I made last year before the Coral da UFC had it's first public performances of "Gonzagas". Yes, as a matter of course you can use this material for your thesis - after all it is an result of the fascinating work of your choir!
It was an incredible time for me last yeas in Fortaleza, where I saw that intensive engagement of all the people of your choir - the result was breathtaking. I am glad that in september 2007 there will*

be the opportunity for many people in Europe to watch "Gonzagas" live.

*Best regards*¹⁷⁸,

Ralf E. Streibl
Deutsch-Französischer Chor Bremen
(French-German Choir of Bremen, Germany)

¹⁷⁸ Prezado Elvis: Sinto-me honrado por você ter-me consultado sobre o “slide show” que fiz no ano passado antes que o Coral da UFC realizasse sua primeira performance pública de “Gonzagas”. Certamente você pode usar este material em sua tese – de qualquer maneira ele é um resultado do trabalho do Coral de vocês. Para mim estar em Fortaleza no ano passado foi um tempo incrível, quando vi o intenso engajamento de todas as pessoas do coral – o resultado é de tirar o fôlego – Estou feliz que em setembro de 2007 haja a oportunidade para que muitas pessoas na Europa vejam “Gonzagas” ao vivo. Saudações. Ralf Streibl.