

Avaliação musicalmente estruturada no ensino acadêmico em canto popular: um relato de experiência

Simpósio

Amanda Félix

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará

amanda.felix@ifce.edu.br

Resumo: Este artigo retrata uma experiência sobre a construção dos critérios de avaliação das disciplinas de Técnica e Expressão Vocal do curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Ceará *campus* Crateús a partir das reflexões desenvolvidas por Keith Swanwick (2003) acerca do ato de avaliar musicalmente. São abordados aspectos específicos do ensino/aprendizagem do canto popular dentro do contexto formal de ensino e os desafios percebidos na implementação de um processo avaliativo musical dentro do cenário institucional relatado. O trabalho culminou em uma possibilidade de apreciação do desenvolvimento dos estudantes de canto. Esta visa contemplar tanto as subjetividades presentes na performance vocal como parte do discurso simbólico musical - ainda que não de forma inesgotável - quanto os parâmetros objetivos da avaliação acadêmica.

Palavras-chave: canto popular, avaliação, ensino acadêmico.

Introdução

Canto popular e ensino acadêmico até meados do século XX eram entendidos em um consenso geral como campos diametralmente opostos, sem possibilidades de interligação (Machado, 2012, p. 166) Entretanto, por meio da entrada das tradições de música popular no ensino superior – ainda que tardia se consideramos que a existência da educação formal em música no Brasil ultrapassa cem anos – se viu como fundamental investigar e desenvolver meios de transmitir os conhecimentos ligados às vozes que ecoam nessas práticas culturais também na academia (Sandroni, 2017, p. 31).

Queiroz (2018, p. 136) aponta que as graduações em Música, enquanto espaços influenciados principalmente pelo *modus operandi* conservatorial¹ e seu repertório basilar, estão recém aprendendo a lidar com fenômenos culturais populares. Estamos

¹ O ensino conservatorial tem como objetivo a formação de músicos virtuosos. Ele recebeu esse nome por ter sido concebido dentro dos conservatórios, instituições que se estabeleceram como espaços de formação instrumental/vocal profissional. Dentre as características que fazem parte desse modelo de ensino, podemos citar a primazia pela técnica, separação entre teoria e prática musical e conservação dos repertórios canonizados na cultura europeia (Penna, 1995).

amadurecendo, com avanços significativos, no estudo dessas práticas musicais que muitas vezes não conseguem ser investigadas unicamente pela ótica de pesquisa e ensino/aprendizagem positivista (Queiroz; Dantas, 2021, p. 12).

Como professora de canto popular no curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal do Ceará *campus* Crateús (IFCE *campus* Crateús), vivenciei um grande desafio quando vi nas disciplinas de Técnica e Expressão Vocal a necessidade de conciliar os fenômenos subjetivos presentes no ensino/aprendizagem do canto popular solo com as demandas avaliativas formais cobradas pela instituição.

A partir das reflexões desenvolvidas em seu livro *Ensinando Música Musicalmente*, Keith Swanwick (2003) discorreu o que é e como pode ser estruturada uma avaliação que conceba os diversos elementos que perpassam pela essência do ato de fazer música. Portanto, o presente artigo intenciona relatar a estrutura de avaliação que implementei para os estudantes das disciplinas de Técnica e Expressão Vocal do curso de Licenciatura em Música do IFCE *campus* Crateús a partir de uma adaptação das considerações do autor acerca dessa importante etapa do ensino.

Desafios da convergência entre o canto popular e as práticas de ensino/aprendizagem dentro do contexto acadêmico

Os obstáculos encontrados em minha vivência na criação de um diálogo conciliador e produtivo entre o canto popular e a formação acadêmica possuem discussões que são importantes para compreender a complexidade da avaliação musical desse instrumento orgânico e multifacetado que é a voz cantada.

Dentre os pontos que indicam os desafios dessa importante interação e que dão base aos objetivos de ensino, procedimentos metodológicos e à avaliação das aulas de canto na universidade, quatro são importantes de abordar neste trabalho. Em primeiro lugar, está o fato de que a entrada do canto popular na graduação brasileira é recente. Hoje, trinta e cinco anos depois da criação do primeiro curso de canto popular na Unicamp em 1989, nós docentes da área somos considerados uma classe recém chegada na academia do nosso país (Mariz, 2017, p. 118).

Anteriormente, apenas as estéticas ligadas ao canto lírico eram investigadas e, conseqüentemente, ensinadas nas universidades (Sandroni, 2017, p. 30, 31). Por ser a tradição até então vigente nas instituições de ensino formais, muitos professores de canto

popular tiveram seu primeiro contato de estudo da voz cantada por meio de referências líricas. Essa interação ocorria de forma direta com outros profissionais da voz ou por escritos teóricos, como tratados e compêndios de exercícios técnicos específicos, que foram por eles ajustados posteriormente (Piccolo, 2006, p. 5).

Todavia, hoje se compreende por meio de diversos estudos² que o canto lírico e o canto popular possuem particularidades que fazem com que cada campo precise de sua própria pedagogia vocal. Assim, os professores e os alunos de canto popular são incentivados a investigar ferramentas que usem as características vocais e os gestos interpretativos dos cantores deste repertório de forma protagonista no processo de ensino/aprendizagem (Piccolo, 2006, p. 78).

A partir disso, compreendemos o segundo ponto que revela o complexo diálogo entre canto popular e o ensino acadêmico. Ele perpassa pela necessidade de captarmos os desenrolares culturais e sociais que culminaram no vasto repertório do canto popular brasileiro³ e os impactos que isso trouxe na construção de particularidades técnicas, expressivas e linguísticas. A nossa música popular se conferiu e até o presente é expoente de tradições culturais dinâmicas. Acerca desse fato, Freitas (2020, p. 262) discorre que:

A tradição, assim, opera como constructo capaz de organizar e provocar, como força integradora, o sentimento de pertença, tal como a ideia de identidade na “voz” de outras matrizes conceituais. Trata-se de agentes ordenadores do social, o que cria nexos de forma dinâmica, desempenhando a capacidade de dar sentido e adesão ao coletivo, seja pelas semelhanças compartilhadas, seja pelas distinções.

Assim como a música popular de nosso país se desenvolveu a partir de construções e reconstruções culturais realizadas ativamente pelos sujeitos que dela fazem parte, a voz cantada também assim o fez. A ideia de desenvolver moldes de reprodução estética a partir de engendramentos inflexíveis – ainda que estes possam soar adequados para o olhar de uma academia conservatorial – destoa dos desdobramentos que a voz popular brasileira sofreu e sofre em seus diversos formatos culturais. Isso reflete a necessidade de um olhar – e de uma

² Dentre eles, Piccolo (2006); Machado (2012); Mariz (2013).

³ Estão incluídos, a título de exemplo, os diversos cantos individuais e coletivos presentes na música popular brasileira urbana. Dentre os quais podemos citar as vozes solo e os grupos vocais presentes nas canções que eclodiram Brasil afora a partir dos meios de comunicação, os coros cênicos que crescem em universidades e Institutos Federais e as práticas de tradição oral das periferias. Também, estão nesse rol as abundantes tradições de canto individual e coletivo entoados pelos povos que habitam regiões rurais, indígenas e quilombolas, como os cantos de trabalho, os cantos ritualísticos, as modas, etc.

audição – sensível por parte do docente ao reconhecer os reflexos desse caminhar proativo na voz cantada de seus alunos.

Em terceiro lugar, está o respeito à tradição oral como elemento indispensável do fenômeno de ensino/aprendizagem do canto popular. Ao falar deste fenômeno, não estamos falando apenas de uma nomenclatura para os cantos ditos folclóricos presentes na cultura brasileira e sim o ato de transmissão de conhecimento a partir da oralidade. Essa marca é percebida em todas as tradições de canto popular.

Dentro da pedagogia vocal, esse traço marcante se reflete na importância da escuta e da imitação como ferramenta de ensino. Também, é percebida a necessidade de diálogo entre os conteúdos e técnicas ensinados e a prática de performance (Queiroz, 2010, p. 116, 117). Além disso, fica explícita a necessidade da manutenção equilibrada entre a ampliação de novos repertórios e a entrada ativa das músicas que perpassam o trabalho artístico que os estudantes já podem estar desenvolvendo fora da sala de aula. Afinal, eles também podem estar em atuação como agentes de seus contextos culturais.

Por último, o quarto ponto de desafio visto nesse diálogo entre o canto popular e o ensino acadêmico é a presença intrínseca da criação e da improvisação na preparação, no desenvolvimento e na culminância dessas performances vocais. Nas disciplinas de Técnica e Expressão Vocal, o processo criativo dos estudantes é discutido tanto em sala quanto de forma escrita. Entretanto, conforme aponta López Cano (2015, p. 79, 80):

Existem também uma série de “ações mentais” resistentes à verbalização que na maioria das vezes estão intimamente vinculadas à atividade motora produtora da interpretação musical e que, em ocasiões, constitui sua única via de expressão [...] Também me refiro a certas decisões interpretativas tomadas no preciso momento da leitura musical e da resolução de problemas técnicos específicos, não refletidos, pensados, conscientes ou verbalizados. Estes, por vezes, têm um componente pessoal altíssimo e ocupam um lugar fundamental na proposta de interpretação de uma obra específica.

O autor traz o componente da produção performática como um desafio da pesquisa artística. Porém, essa complexidade também é percebida na etapa de avaliação dos alunos, especialmente em um contexto institucional que cobra a conversão dessa experiência em uma nota numérica. Como fazer essa transformação? Esse foi mais um dos dilemas que vivenciei ao compor uma avaliação musicalmente estruturada em turmas de canto popular.

A avaliação musicalmente estruturada de Keith Swanwick

Em seu livro *Ensinando Música Musicalmente*, Keith Swanwick (2003) já traz em seu título uma interessante instigação. Se existe uma forma musical de se ensinar música fica suposto que existem formas não musicais de ensiná-la. Para compreendermos o que seria avaliar musicalmente precisamos primeiro entender o que é esse ensinar musical.

De acordo com o autor, a música é um processo de construção simbólica que lida com três níveis de produção metafórica:

- 1) Ao ouvirmos uma melodia ou qualquer outro elemento expressivo de uma música, por mais que ele seja formado a partir de uma junção de notas ou batidas isoladas (*materiais*), não ouvimos esses sons de forma individual. Captamos sempre o todo de cada unidade significativa. Portanto, as notas, por exemplo, são sempre ouvidas a partir da linha melódica que elas arquitetam;
- 2) Cada forma de *expressão* construída desenvolve conexões entre si que podem ser feitas por meio de “justaposição, realinhamento e associação” (Swanwick, 2003, p. 31). São essas relações que dão *forma* à música como um todo e é onde ela ganha vida de forma independente;
- 3) A forma estruturada, com todas as unidades de expressão intrínsecas nela, se comunica com o ouvinte transpondo para ele significância, ou seja, comunica sentimentos, emoções. É quando a música ganha *valor* para quem escuta.

O ato de ensinar musicalmente implica em permitir que os estudantes possam vivenciar essas três etapas metafóricas no processo de ensino/aprendizagem em música e conscientizá-las na medida do possível. Na prática de uma performance vocal, se o aluno consegue demonstrar domínio técnico em mudanças bruscas de registro, mas ele não entende qual efeito essa quebra sonora fará na construção significativa da canção, ele se comunicou musicalmente?

Logicamente, algumas dessas decisões de escolha de sonoridades para a interpretação são feitas em um campo inconsciente e intuitivo e é normal que isso aconteça (Machado, 2012, p. 48). A questão é que o foco exacerbado em transmitir as técnicas pode se afastar do ensinar musical. A técnica é sim importante e ela pode requisitar um bom tempo do decurso de aprendizagem, mas ela deve ser entendida como o meio e não como o fim no qual a experiência estética se consumará (Swanwick, 2003, p. 84).

Isso é verdadeiramente árduo de se fazer quando as instituições de ensino em música ultrapassam séculos de formação conservatorial, onde a técnica é protagonista na formação dos músicos (Penna, 1995, p. 133-134). Mesmo com o crescimento dos métodos de ensino ativos, ainda lidamos com os resquícios dessa filosofia. Um desses vestígios é visto no nome das disciplinas que estou investigando: Técnica e Expressão Vocal I, II e III. Por mais que elas lidem com noções de fisiologia da voz, higiene vocal, gesto interpretativo, história do canto popular e pedagogia da voz a primeira palavra que a nomeia é *técnica*.

A avaliação musicalmente estruturada deverá, portanto, analisar para além do desenvolvimento técnico do aluno. Swanwick desenvolveu critérios gerais para conduzir uma aferição do progresso dos alunos de música, conforme mostrado abaixo (QUADRO 01).

Quadro 01: Critérios de avaliação dos estudantes de música

Materiais	Nível 1	Identifica sonoridades, como variações de intensidade, altura, diferentes texturas, etc.
	Nível 2	Identifica e administra sons na voz e/ou em instrumentos
Expressão	Nível 3	Transmite a atmosfera e os gestos de expressividade musical ou pode representar isso por meio de palavras, imagens visuais ou movimentos
	Nível 4	Produz e afere a partir dos parâmetros do som, da textura e do silêncio, efeitos expressivos
Forma	Nível 5	Apresenta as mudanças que ocorrem nas conexões feitas na estrutura musical, como a forma com as quais as frases musicais se interligam ou destoam entre si
	Nível 6	Insere ou pode situar a música em um contexto estilístico específico, mostrando compreensão dos elementos idiomáticos e dos processos estilísticos, como efeitos e ornamentos
Valor	Nível 7	Mostra prova de dedicação pessoal por meio de uma interação contínua com certas áreas, composições ou músicos
	Nível 8	Compreende a música como discurso simbólico e elabora análises críticas da mesma levando isso em consideração

Fonte: Swanwick (2003, p. 82)⁴

Esses critérios são meus guias na construção da avaliação que os estudantes das disciplinas de Técnica e Expressão Vocal I, II e III vivenciam dentro do processo global de desenvolvimento artístico-vocal durante três semestres de aulas. Ao ler os parâmetros avaliativos defendidos pelo autor, percebi que ainda que não permita uma apreciação que

⁴ Quadro elaborado a partir da fonte.

totalize os fenômenos que se desdobram no ensino/aprendizagem de canto popular – algo inviável de alcançarmos – ele se aproxima desse fim. Assim, me restou ajustá-lo para a etapa final das disciplinas.

As disciplinas de Técnica e Expressão Vocal e o perfil dos estudantes

Divididos em três semestres, os programas de Técnica e Expressão Vocal compõem o eixo de Prática Instrumental/Vocal do curso de Licenciatura em Música do IFCE *campus* Crateús (PPC, 2020). Apesar dessa especificidade, as disciplinas lidam com uma variedade de campos do conhecimento ligados ao canto para além da prática vocal em si, conforme citado anteriormente.

O curso não utiliza o Teste de Habilidade Específica (THE) como requisito para entrada na graduação em Música de forma a democratizar o acesso ao ensino público formal de música já que ele era inexistente em Crateús. Por conta disso, o perfil dos estudantes é extremamente variado em nível de conhecimento prévio acerca dos estudos da voz cantada.

O contato com o ensino acadêmico em canto inicia já no primeiro semestre e, concomitante, o aluno também cursa Canto Coral – dividido em quatro semestres – onde ele lidará com as especificidades teóricas e práticas desse formato de canto coletivo. Os estudantes, portanto, saem do Ensino Médio, de outros cursos ou de um hiato no acesso ao ensino formal e adentram na graduação cursando a disciplina de Técnica e Expressão Vocal I ainda no primeiro semestre.

Por conta disso, os objetivos de ensino, os procedimentos metodológicos e a avaliação descrita nos programas precisam considerar o contexto social e educacional dos discentes que ingressam na graduação. Desse modo, pode ser esperado, em um campo teórico, que um estudante que possui dificuldades de afinação vocal por falta de aprofundamento auditivo-musical já consiga compreender e desenvolver ativamente em um ano e meio as três etapas metafóricas do canto. Mas na prática isso pode dispender mais tempo.

Esse não é o caso de todos que chegam na disciplina de Técnica e Expressão Vocal, porém é uma das realidades presentes no cenário educacional que trabalho. De toda forma, por ser um instrumento orgânico e interno, é importante compreender que cada estudante possuirá um tempo diferente na apreensão de conhecimento. É o panorama esperado em

turmas com tantas heterogeneidades e isso é levado em conta no acompanhamento que faço com os estudantes ao aplicar a avaliação.

Nas disciplinas de Técnica e Expressão Vocal I e II os conteúdos perpassam por estudos iniciais em fisiologia da voz, higiene vocal, estudos teóricos e práticos de canto popular acompanhados da experimentação de criação e improvisação com a voz. Além disso, fazemos apreciações de performances de cantores populares para analisar aspectos estéticos, técnicos, interpretativos e de contexto histórico das apresentações assistidas. Isto ocorre com auxílio da teoria publicada em estudos acadêmicos. Em Técnica e Expressão Vocal III se iniciam os estudos iniciais de pedagogia vocal em conjunto com o aprofundamento dos conteúdos tratados nos semestres anteriores.

Como o foco desse relato de experiência é a avaliação do desenvolvimento dos estudantes nas práticas de canto popular, não trarei os instrumentos avaliativos dos conteúdos que fogem desse tópico principal.

Adaptações da avaliação musicalmente estruturada de Keith Swanwick nas classes de Técnica e Expressão Vocal

No quadro abaixo (QUADRO 02) sistematizei as adequações que fiz dos parâmetros estabelecidos por Swanwick (2003) na estruturação de critérios de avaliação musical que levam em conta o desenvolvimento dos estudantes de canto popular. Os instrumentos avaliativos são adaptados de acordo com as condições da turma que trabalho durante o semestre. Por conta disso, em alguns níveis, há mais de um instrumento avaliativo. Isso me permite a possibilidade de flexibilização dessa etapa. Outras ferramentas podem ser pensadas por docentes que queiram aperfeiçoar esses critérios para suas realidades educacionais.

Quadro 02: Critérios de avaliação dos estudantes de canto popular

Processo Metafórico	Nível	Critérios	Instrumentos de avaliação e observações
Materiais	Nível I	Identifica na própria voz e na de outros sonoridades distintas, como variações de intensidade, de altura (afinação), diferentes efeitos sonoros, etc. Consegue reproduzir tais sons na própria voz.	Avaliação contínua e sistemática das atividades práticas executadas em sala (exercícios vocais, vivências em grupo de escuta, criação e improvisação vocal, etc.)

	Nível 2	Identifica sons que compõem o tratamento musical na voz cantada e consegue reproduzir na própria voz, tais como: glissandos, portamentos, apogiaturas, dentre outros ornamentos ou efeitos de fácil emissão mesmo sem associá-los à expressão musical.	Avaliação contínua e sistemática das atividades práticas executadas em sala (exercícios vocais, vivências em grupo de escuta, criação e improvisação vocal, etc.)
Expressão	Nível 3	Consegue descrever a partir de palavras, imagens ou movimentos a atmosfera sentimental, o humor e os gestos de expressividade musical na voz. Relaciona mudanças de intensidade e de velocidade, exigidas pela canção/arranjo ou manuseadas pelo cantor, com variações de expressão sem associá-los com a forma musical.	Avaliação contínua e sistemática das atividades de apreciação feitas em sala; relatório escrito ou descrição oral que inclua impressões pessoais sobre performance de um cantor ou do próprio processo criativo; performance cantada do estudante.
	Nível 4	Identifica o tratamento de sonoridades distintas feitas na voz cantada a partir de outros parâmetros do som para além da intensidade e da duração, como mudanças timbrísticas e mudanças de registro com a construção de expressividade musical da voz - mesmo sem ver relação com a forma estrutural. Demonstra reproduzir esse processo na própria voz.	Avaliação contínua e sistemática das atividades de apreciação ou de atividades práticas executadas em sala (exercícios vocais, vivências em grupo de escuta, criação e improvisação vocal, etc.); relatório escrito ou descrição oral que inclua impressões pessoais sobre performance de um cantor ou do próprio processo criativo; performance cantada do estudante.
Forma	Nível 5	Consegue identificar as mudanças expressivas que ocorrem na voz em frases musicais, refrões ou variações melódicas presentes na canção/arranjo e conscientiza como essas estruturas se interligam ou destoam entre si e se essas variações são súbitas ou gradativas. Demonstra essa conscientização em sua performance vocal e descreve como escolheu demonstrar certas expressividades em pontos da estrutura da canção.	Avaliação contínua e sistemática das atividades de apreciação feitas em sala; relatório escrito ou descrição oral que inclua impressões detalhadas das relações entre a expressão vocal e a estrutura da canção a partir da performance de outro cantor ou de si mesmo; performance cantada do estudante.
	Nível 6	Consegue identificar qual o	Avaliação contínua e

		contexto estilístico de um cantor pela forma global como este manipula ornamentos, efeitos, registros vocais, pontos de projeção em relação ao material sonoro e textual da canção, ou seja, a partir do gesto interpretativo; percebe quais referências estilísticas perpassam pelo seu desenvolvimento vocal pessoal.	sistemática das atividades de apreciação feitas em sala ou de diálogos de experiências pessoais com o canto; relatório escrito ou descrição oral que inclua a explicação das relações entre o gesto interpretativo de outro cantor ou de si mesmo com o contexto estilístico em que ele se encontra.
Valor	Nível 7	Demonstra envolvimento pessoal com gêneros, composições e intérpretes com os quais se identifica.	Avaliação contínua e sistemática de momentos de diálogo em sala; relatório escrito ou descrição oral – aqui o valor será observado em comentários onde o estudante relaciona um gênero, uma canção ou um intérprete a aspectos de sua vida pessoal ou faz apreciações críticas de forma autônoma.
	Nível 8	Compreende a voz como ferramenta na construção do discurso simbólico de uma canção, de um gênero ou de um período histórico musicalmente situado.	Avaliação contínua e sistemática de momentos de diálogo em sala; relatório escrito ou descrição oral – aqui o valor será observado em comentários onde o estudante demonstra de forma analítica e crítica como a voz cantada transmite a mensagem de uma canção, de um gênero ou de um período histórico musicalmente situado.

Fonte: Elaborado pela autora.

Os critérios expostos no quadro são propostos para serem aplicados ao longo do período base de três semestres. É importante ressaltar, entretanto, que as disciplinas de Técnica e Expressão Vocal são obrigatórias e estão inseridas dentro de uma licenciatura. Por mais que a visão pedagógica do curso entenda a importância do equilíbrio entre prática

artística e prática docente, o foco não é formar cantores profissionais, pelo menos não nesse momento inicial da graduação – e esse não é o interesse de parte dos que estão matriculados. Como citei anteriormente, por conta do curto período de tempo de um ano e meio, do vasto conteúdo do programa e do perfil heterogêneo dos estudantes, nem sempre consegui desenvolver avaliações do trabalho vocal que cumpram os oito níveis de critérios.

Nesses casos, a depender do desenvolvimento dos alunos, os critérios do nível 6, 7 e 8 podem ser analisados em outros momentos da formação, como por exemplo, em disciplinas obrigatórias do curso como História da Música Popular Brasileira e Cultura Musical Brasileira ou em disciplinas optativas como Apreciação Musical e Prática de Conjunto. Isso exige comunicação e trabalho em conjunto com os professores que ministrarem essas aulas. Espero que as oportunidades de ampliar essa experiência com o canto popular ocorram em breve a partir de cinco disciplinas optativas que criei: Correntes Estéticas da Voz Popular Brasileira I, II, III, IV e V.

Considerações finais

Desenvolver uma avaliação formal, com critérios institucionais e convertida em números a partir de um campo com tantas nuances culturais, sociais, técnicas e sensíveis como é a performance em canto popular não se constitui uma tarefa fácil. Entretanto, as reflexões e critérios avaliativos desenvolvidos por Swanwick me permitiram contemplar, ainda que não de forma inesgotável, as competências exigidas por esses dois campos que tão recentemente começaram a dialogar.

Meu relato tem como objetivo descrever e analisar questões ligadas ao complexo processo que é avaliar a prática artística de canto de um discente em Música – ainda que sem pretensão de esgotar as variadas demandas que abarcam esse assunto. Todavia, o desenvolvimento de adaptações dos critérios de Swanwick me permitiu manter até a última etapa dos programas o objetivo principal de ensinar a cantar musicalmente. Prioridade essa que deve integrar a prática de todos os docentes que levantam a bandeira da educação ativa.

Portanto, espero que a partir da possibilidade avaliativa apresentada, outros docentes se sintam incentivados a pensar em formas de conduzir uma avaliação musicalmente estruturada. Ainda que seja uma etapa muitas vezes menosprezada nos planejamentos, ela é fundamental para apreciarmos o cumprimento de nossos objetivos de ensino. Se devemos ensinar música musicalmente, devemos também avaliar musicalmente.

Referências

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ. *Projeto Pedagógico do Curso de Música – Licenciatura*. Crateús, 2020.

LÓPEZ CANO, Rúben. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69–94, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>. Acesso em: 27 jun. 2024.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. *Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo*. 2020. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. 2013. 180 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2013.

A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 117–134, 2017.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). *Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1995.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2006

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *OPUS*, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *REVISTA DA ABEM*, [S. l.], v. 25, n. 39, 2018.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva; DANTAS, Leonardo Meira. Colonialidade nos cursos de graduação em música popular no Brasil. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 25., 2021, [S. l.]. *Anais [...]*. Brasil: Abem, 2021. v. 4, p. 1-15. Disponível em: http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1120/public/1120-3383-1-RV.pdf

SANDRONI, Clara. *O ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente*. 2017. 238 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução: Alda de Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.



30 de outubro a 01 de novembro de 2024
Sobral - Ceará | Universidade Federal do Ceará



O Canto Popular no contexto de licenciatura em música: o que os instrumentos de avaliação revelam sobre os cursos

Simpósio

*Maria Juliana Figueredo Linhares
Universidade Federal do Ceará
marialinhaires.juliana@gmail.com*

Resumo: O presente escrito trata-se de relato de experiência, em caráter ensaístico, onde a docente narradora exibe uma visão panorâmica da inserção do canto popular nas estruturas curriculares do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Ceará, localizado na cidade de Fortaleza. Tal exposição reflexiva tem como fio condutor os processos avaliativos dos conteúdos de canto popular em diversas disciplinas desta licenciatura. O relato também constata a lógica de adaptação dos instrumentos de estimativa de aquisição de saberes às necessidades singulares do contexto descrito. Além disso, o texto observa implicações políticas, estéticas e técnicas na gestão dos conteúdos em canto popular, além de pontuar as soluções propostas pela docente para agenciamentos de diferentes interesses circundantes a estes componentes curriculares.

Palavras-chave: instrumento de avaliação em música, canto popular, avaliação em práticas interpretativas.

Introdução

Este é um relato de experiência contendo reflexões e vivências minhas, enquanto docente dos componentes “Canto na Música Popular” e “Técnica e Expressão Vocal” na Universidade Federal do Ceará. Para compreendermos melhor os contextos, trago informações a respeito do curso em questão:

- O curso em apreciação não tem prova de habilidade específica e a entrada é efetuada apenas via ENEM/SISU.
- É uma licenciatura, ou seja, os alunos aprendem um conjunto de habilidades para atuação como professores de música na educação básica, notadamente a escola pública do estado do Ceará.
- Atualmente todas as disciplinas de Técnica e Expressão Vocal são obrigatórias e em caráter de ensino coletivo.

30 de outubro a 01 de novembro de 2024
Sobral - Ceará | Universidade Federal do Ceará



- Todas as disciplinas de Canto na Música Popular são optativas e em caráter coletivo.
- Os “Cantos na Música Popular” vão do 1 ao 5 e os cinco componentes duram 32 horas cada um. São disciplinas bimestrais.
- As “Técnicas e Expressão Vocal” vão da 1 a 3 e durando 32 horas cada um. Estas também são disciplinas bimestrais.
- O curso é diurno integral, com componentes pela manhã e pela tarde, sendo cursado em, no mínimo quatro e no máximo seis anos.

Conhecendo o público-alvo

Diferentemente de algumas licenciaturas em música existentes no Brasil, o funil de público-alvo desta instituição, acaba atraindo uma parcela considerável de pessoas que não tiveram acesso a um ensino continuado de música, seja em contextos formais ou informais de educação. É bastante expressivo, dentro deste conjunto, o número de discentes que reportam terem tido apenas vivências na música enquanto público/consumidor/apreciador. Já outra parte dos calouros tem alguma experiência musical contínua ou descontínua, notadamente em ambientes religiosos. Além destes, também há os cursantes oriundos do ensino de música em organizações não-governamentais (ONGs) e os que vêm de projetos sociais ou das práticas musicais em nicho familiar. Estes últimos, os quais exercitaram ativamente a música “em casa”, provém geralmente de contextos de música popular urbana ou ainda, em menor número, de grupos de brincantes de cultura popular. Uma minoria dos ingressantes já vinha vivenciando a música profissionalmente ou se preparando para tornar-se professor de música ou músico artista.

Um dado importante é que, nos últimos anos, ocorreu um crescimento do acesso de alunos oriundos dos cursos de extensão da própria instituição.

Conforme as informações explanadas, estamos diante de vários marcadores que desenham um perfil do estudante deste curso de licenciatura em música: jovens de classes sociais baixas, cuja maioria ainda não atua no mundo do trabalho no campo das artes, seja como docente ou artista.

Muito embora, alguns desses jovens nunca tenham trabalhado nas artes, muitos deles já tiveram experiência laboral, em outras ocupações as quais tiveram que deixar para permanecer no curso.

É comum que nos primeiros semestres do curso, ainda haja cursantes descobrindo se seu foco é instrumental, vocal ou vocal/instrumental, afinal, muitos licenciandos nem acesso a práticas musicais anteriores tiveram. O fato de sermos uma licenciatura generalista em música, sem testes de habilidades musicais específicas para fins de ingresso, também acaba atraindo esse público com interesse ainda não direcionado (ou multidirecional) a tipos específicos de práticas vocais/instrumentais.

Atente-se, também, ao fato de que, além do interesse de cada sujeito por instrumento e/ou voz, ainda existe a subdivisão das famílias de instrumentos e culturas vocais. No curso é possível praticar canto coral, canto popular, canto lírico, cordas friccionadas, madeiras, metais, percussão popular, teclado em conjunto e violão. E, completando essa gama de possibilidades, existem, todavia, as ramificações técnicas, estéticas e pedagógicas entre as tradições musicais (no curso, pode-se estudar música popular urbana, música de concerto e músicas de tradição oral). Tudo isso, permite demonstrar que a adesão a um trabalho significativo no canto popular dentro deste curso de música, não é direta e nem automática, implicando uma série de escolhas, haja vista a quantidade de opções, bem como as condicionantes pessoais ou estruturais com relação à eleição das práticas interpretativas. No entanto, mesmo com tantas variáveis a desfavor, a continuidade do aprendizado em voz por meio das disciplinas optativas em canto popular é bastante procurada, mostrando o interesse de boa parte dos cursantes em terem algum tipo de experiência vocal mais elaborada deste campo do saber musical.

Tendo estabelecido a conjuntura geral do curso, bem como as circunstâncias que constroem o perfil de pessoas que nele ingressam, conversemos sobre percursos na estrutura curricular do mesmo.

Caminhos do canto popular no curso

Técnica e Expressão Vocal I

O aluno deste curso tem como porta de entrada no universo dos estudos em voz as disciplinas de “Técnica e Expressão Vocal”, componentes que, atualmente, estão sob minha responsabilidade no projeto pedagógico. Em se tratando de uma licenciatura, sempre prezei pela diversidade na formação deste professor, fazendo com que o acesso a variadas culturas vocais pudesse se tornar fonte de pedagogias do canto. Na Técnica e Expressão Vocal I, examinamos os exemplos sonoro-musicais que dizem respeito a alguns tipos

específicos de cultura vocal, tais como: 1) música popular urbana derivada da história da música brasileira radiofônica, 2) música de tradição oral, 3) canto lírico, 4) música popular urbana focada em belting e 5) canto coral focado em grupos amadores que interpretam arranjos de música popular brasileira.

Essas cinco “tradições” são apresentadas pelas vias de exemplos em apreciações musicais seguidas de debates. Desta feita, tentamos enxergar recorrências sonoras e estéticas, paradigmas os quais aprofundamos quando os distinguimos na fisiologia da voz e na mecânica sonora, quando passamos a compreender movimentações acústicas e ajustes vocais característicos de cada tradição. A ideia é que nessa primeira disciplina consigamos exercer alguma prática em canto coletivo, entretanto, a maioria de seus conteúdos, está dedicada a compreensão de aspectos de fisiologia, reconhecimento das feições sonoras das culturais das tradições vocais apresentadas, e, finalmente, aprendizados de exercícios elementares dentro de cada uma das tendências estéticas citadas.

Como é possível notar, o único componente, onde o canto popular não é central, é a disciplina que se dedica a compreender as bases do canto lírico. Os demais estudos de voz do curso abordam o canto popular sob algum aspecto.

Percebi, ao longo de minha atuação, que a evasão e o índice de reprovação seriam maiores se optasse pelas práticas cantadas ou performáticas como forma de avaliação dos conhecimentos logo na “Técnica I”. Neste ambiente curricular inicial temos a seguinte variedade experiencial: sujeitos com muita facilidade em expressão vocal, sujeitos ainda em fase de desafinação vocal, sujeitos que oscilam entre domínios de habilidades anteriormente adquiridas e sujeitos que sabem administrar bem sua fonação cantada, embora sejam afetados pela falta de confiança, timidez e pouco convívio com a sua própria voz artística. Ou seja, para muitos, ocorre o primeiro contato com a corporeidade dos raciocínios funcionais e estéticos em prol de determinadas sonoridades. Assim sendo, decidi que, neste primeiríssimo componente, as provas seriam **escritas**, no intuito de trabalhar com uma expressão mais democrática entre os discentes. O modelo destas provas varia entre quesitos de múltipla escolha e questões abertas, onde os assuntos abordados são: fisiologia da voz, culturas vocais e suas características, bem como fisiologia da voz e do exercício.

Técnica e Expressão Vocal II

Já investidos de conhecimentos basilares sobre as culturas vocais, os alunos do curso passam a praticar aquelas cinco culturas musicais tratadas na disciplina anterior, com uma variedade maior de exercícios e repertório de canto coletivo. A escolha por tais culturas vocais dá-se pela ocorrência das mesmas nos repertórios pessoais de muitos alunos, ou dos repertórios requeridos pela maioria dos espaços de educação musical na região metropolitana de Fortaleza, território do curso em debate. Isto posto, na Técnica e Expressão Vocal II, temos aulas essencialmente práticas, com muito tempo dedicado à realização de exercícios que estimulem as possibilidades sônicas das tradições referidas e à vivência de repertórios em que possamos usar tais habilidades. Estuda-se um universo cultural por vez, fazendo com que os dias de aula deste componente sejam divididos em cinco grandes blocos de ações formativas. Portanto, a avaliação nesta matéria é processual, olhando para as capacidades dos alunos no que tange à integração às sonoridades coletivas, tanto nos exercícios técnicos quanto no repertório.

Exemplo de instrumentos de avaliação processual para as disciplinas de Técnica e Expressão Vocal II.

Técnica 2: instrumento de avaliação processual individual⁵

1 - Participação interessada nas discussões das temáticas das aulas (reflexões sobre os textos indicados, colocações e dúvidas dos colegas e outras fontes de debate sobre as matérias): 1 ponto.

2 - Envolvimento e estado de presença nos momentos de exercício de técnica vocal em conjunto: 1 ponto.

3 - Desenvolvimento gradual das habilidades ressaltadas nos momentos de orientação performática de repertório: 1 ponto.

4 - Participação ativa e respeitosa nas devolutivas feitas às apresentações de audição individual ou de grupo, suas elos dos colegas (treinamento da observação docente, anamnese propositiva, exercitação da fala pedagógica a respeito da cultura vocal em questão): 1 ponto.

5 - Empenho na construção de sonoridades coletivas, notadamente com potencialidade para manutenção de pulso e afinação: 3 pontos.

⁵O texto em itálico é a transcrição literal do instrumento de avaliação individual elaborado pela autora.

6 — *Demonstração individual da capacidade de realizar e compreender, algum aspecto que se relacione com a cultura vocal trazida pelo professor nos momentos em que se dedicar a ouvir pequenos grupos de alunos: 1 ponto.*

7 – *Capacidade para entoar em coletivo, ao menos duas das músicas propostas para elucidação dos temas de voz na educação musical trazidos nas aulas: 2 pontos.*

Optei por instrumentos de avaliação minuciosos, tendo em consideração alguns questionamentos, os quais compartilho com a autora que cito em seguida.

Nos últimos anos, a avaliação em música tem sido um tema emergente em pesquisas na área musical. Muitos pesquisadores brasileiros têm se dedicado ao tema, fomentando a discussão e a produção de materiais bibliográficos nesse sentido. Várias questões pertencentes ao processo de avaliação geralmente não são compreendidas ou consideradas pelo performer. Pudemos verificar que uma das maiores dificuldades apontadas pelo referencial teórico utilizado como suporte para esse ensaio é a elaboração de critérios válidos e confiáveis para avaliar a performance musical. A subjetividade gerada pela ausência desses critérios pode tornar a avaliação arbitrária e inconsistente, trazendo grandes prejuízos à performance avaliada. (Santos, 2019, p. 31)

Técnica 2: procedimento de avaliação processual coletiva

Realização de trabalhos em grupo, onde os coletivos irão apresentar pequenas criações artísticas, as quais tragam exemplos sonoros-musicais das cinco tradições abordadas. A nota será calculada tanto considerando-se a atuação de cada aluno individualmente, quanto a competência do grupo em conduzir a proposta e apresentá-la em sala.

Técnica e Expressão Vocal III

Aqui aprendemos a gerenciar conhecimentos em voz cantada, sob três grandes matrizes informativas: saberes teóricos sobre culturas vocais e fisiologia da voz, arcabouços de exercícios vocais práticos e, por último, canções em canto coletivo que explorem sonoridades diversas. A ideia da Técnica III é coordenar teoria, exercícios e repertórios em exemplos de planos de curso e de aula, para os três grandes contextos de educação musical brasileira: **educação básica, os espaços não-formais de ensino da música e os**

contextos especializados de ensino da música. Destarte, temos a “Técnica e Expressão Vocal III” como um grande espaço articulador de **pedagogias vocais**. Basicamente, temos nesse componente, “aula de como dar aula”.

Devido ao enfoque pedagógico desta disciplina, optei pelo instrumento de avaliação “seminário”, onde grupos conduzem experimentações de planos de aula previamente discutidos, aplicando as atividades propostas à turma, em simulações dos três contextos citados no parágrafo anterior. A nota de cada cursante leva em consideração a ação individual, o desempenho dos coletivos, a coerência das atividades com os contextos e culturas vocais escolhidas e, finalmente, a qualidade e adequação do plano de aula apresentado.

Comentários aos ciclos das Técnicas Vocais

Nota-se que tais disciplinas são um divisor de águas para nosso público-alvo decidir se deseja aprofundar-se em canto, ou focar nas práticas instrumentais, deliberação essa que influenciará na escolha dos componentes optativos que estarão adiante no percurso do curso. Também são matérias que perfazem espaços para (re) conhecimento de gêneros musicais como passíveis de serem transformados em ingredientes criativos no dia-a-dia do professor de música. São, ainda, matérias reportadas pelos alunos como lugar de expansão cultural, aumento de repertório musical pessoal e de incremento nas atividades para as rotinas como professor, mais especificamente do professor de canto.

Tenho atuado nessa licenciatura há sete anos e hoje já percebo a necessidade pedagógica e a solicitação dos discentes por mais tempo dedicado a esses componentes de técnica vocal. Em ricas discussões com os alunos, vemos que seria mais adequado que tais matérias fossem semestrais em vez de bimestrais, para permitir mais tempo de prática em cada cultura vocal elencada e cada abordagem pedagógica investigada.

Após esse ciclo das “3 Técnicas” ainda temos três componentes de canto coral em caráter semestral (64 horas cada um), os quais abordam preferencialmente os tais repertórios para coral amador, com foco em peças para coletivos a quatro vozes, feitas a partir de arranjos de música popular urbana. Não considerarei esses componentes nesse relato, haja vista, que só ministro essas disciplinas esporadicamente em caráter emergencial, não tendo como acompanhar o desenvolver das turmas nem comparar os resultados das

pedagogias vocais aplicadas às gerações de alunos que chegam ao fim dos ciclos de canto coral.

Ainda temos matérias como “Canto Lírico” (sob minha orientação), disciplina única, semestral, já ofertada em nossa proposta pedagógica atual e “Vocalidades, Tradição Oral e Educação Musical” (sob minha orientação) disciplina única e semestral, ainda a começar a vigor quando da implementação da última alteração feita no currículo de nosso curso.

Ciclos de canto na música popular

Atualmente, o aluno está apto a cursar os “Cantos na Música Popular” após ter passado pela “Técnica e Expressão Vocal II”. Os “Cantos na Música Popular” são um conjunto de disciplinas que aproximam o aluno da história do cancionário popular brasileiro por via da escuta de repertórios e comportamentos vocais específicos de várias épocas. Também se perfaz o contato com bibliografias sobre técnica e tendências estéticas de canto popular, e, ainda, a prática de exercícios sonoras específicas dessas tradições, além, obviamente, do trabalho de análise das interpretações individuais dos alunos. Como são cinco disciplinas, atualmente dividimos os conteúdos históricos-estéticos da seguinte maneira:

- Canto na Música Popular I: Era do Rádio (primórdios do fonograma de canção popular brasileira até o aparecimento da bossa nova), bem como estudos da própria Bossa Nova.
- Canto na Música Popular II: Estéticas, movimentos e gêneros musicais das décadas de 60 e 70 do século XX.
- Canto na Música Popular III: Estéticas, movimentos e gêneros musicais das décadas de 80 e 90 do século XX.
- Canto na Música Popular IV: Estéticas, movimentos e gêneros musicais dos anos 2000 até os dias atuais.
- Canto na Música Popular V: Preparação de projetos artísticos individuais onde os alunos desenvolvem e apresentam, cada um, seu “Pocket Show”, o qual poderá trazer repertório autoral, show temático, tributo, show enfocando um período específico da música brasileira, entre outras propostas.

Em geral, os encontros seguem uma sequência pedagógica a qual exporemos abaixo. Cada aula traz um dos temas da convergência histórica que estamos estudando naquela

disciplina. Os temas das aulas, com links de material para estudo, são enviados aos alunos num documento chamado “cronograma”. Para todas as turmas, propomos como exercitação dos temas examinados a realização de um recital ao final de cada disciplina. Do Canto na Música Popular I ao Canto na Música Popular IV, os alunos cantam apenas duas músicas no recital aberto ao público. No Canto na Música Popular V, cada aluno faz seu recital individual.

É comum que os alunos reportem os afazeres do Canto na Música Popular, como sendo a primeira experiência de alguns deles cantando individualmente no microfone. Portanto, o fator exposição ao público, na primeira disciplina desse ciclo, torna-se um inibidor de algumas habilidades já desenvolvidas e até mesmo de ressurgimento de problemas já superados, como desafinação e dificuldades de adequação rítmica.

Sequência pedagógica de cada encontro⁶

Primeira aula: ouvir exemplos, relacionando com autores, notadamente com os escritos presentes nos temas de cada dia de aula. Iniciar o trabalho vocal coletivo (aquecimento e técnica vocal em conjunto).

Segunda aula: primeira rodada de performances e devolutivas pedagógicas — realizar a escuta e análise coletiva das interpretações de cada aluno. Analogia das performances com as apreciações de músicas relacionadas ao tema do dia.

Terceira aula: segunda rodada de apresentações e devolutivas pedagógicas — concretizar a escuta e análise coletiva das interpretações de cada aluno. Analogia das performances com as apreciações de músicas relacionadas ao tema do dia.

Quarta aula: terceira rodada de interpretações e devolutivas pedagógicas — processo de escuta e análise coletiva das interpretações de cada aluno. Analogia das performances com as apreciações de músicas relacionadas ao tema do dia.

Instrumento de avaliação processual para Canto na Música Popular (I ao IV)⁷

A nota da avaliação processual depende da interação do aluno com alguns eixos deste componente curricular, considerando-se os critérios abaixo.

⁶ Cada encontro é de um turno inteiro, com quatro aulas seguidas e intervalo entre os dois primeiros e os dois últimos tempos de aula.

⁷ O texto em itálico é a transcrição de instrumento elaborado pela autora.

1 - *Participação interessada nas discussões das temáticas das aulas (reflexões sobre os textos e outras fontes de informação sobre as matérias): 1 ponto.*

2 - *Envolvimento e estado de presença no momento de técnica vocal em conjunto: 1 ponto.*

3 - *Desenvolvimento gradual das habilidades ressaltadas nos momentos de orientação performática individual: 1 ponto.*

4 - *Participação ativa e respeitosa nas devolutivas elaboradas às performances suas e dos colegas (treinamento da observação docente, anamnese propositiva, exercitação da fala pedagógica a respeito da cultura vocal em questão): 1 ponto.*

5 - *Empenho na construção coletiva (produção) da proposta de recital: 3 pontos.*

6 - *Afinar e manter o pulso nas duas canções escolhidas para cantar individualmente no recital: 1 ponto.*

7 - *Apresentação de atributos criativos na interpretação e arranjo de suas duas canções no dia do recital: 2 pontos.*

No caso do Canto na Música Popular V, todas as dimensões que dizem respeito ao recital coletivo (itens 5, 6 e 7) passam a ser sopesadas, substituindo-se este evento grupal por exigências semelhantes, só que no âmbito do recital individual.

Comentários ao ciclo dos “Cantos na Música Popular”

A distribuição dos conteúdos referentes às disciplinas de “Canto na Música Popular”, conforme as ementas criadas para o currículo ainda vigente, baseia-se momentaneamente num enfoque estético-histórico da performance em canção popular brasileira. Este é um legado dos primeiros estudos sistemáticos de canto popular no Brasil, notadamente os que partem de instituições pioneiras na área, como a UNICAMP.

Cada disciplina tenta proporcionar uma imersão do aluno em diferentes períodos históricos da canção popular e suas implicações sobre as maneiras de cantar e ensinar música por intermédio da voz. Neste percurso curricular, não existe uma perspectiva evolutiva, onde o conhecimento a respeito de técnica e performance vocal vai ficando cada vez mais complexo em graus de dificuldade ao longo da história da música vocal popular urbana do Brasil.

O que existe, no caso em tela, são transformações estéticas que implicam em mudanças mediante o devir histórico e não em “superações” de uma época por outra. Essa irregularidade nos graus de exigências técnicas apresentadas em cada época é típica dos processos culturais. Se em dada década o cantar, segundo as tendências vigentes, dificulta-se aos olhos dos discentes de hoje, em outros tempos, parece mais simples e próximo a sonoridades faladas presentes no cotidiano atual. Essa percepção de alternância entre adensamento e diluição das camadas de profundidade do canto popular é justamente o que, na minha visão, não impossibilita ao discente o acompanhamento de quaisquer dessas disciplinas de Canto na Música Popular, sem ter experimentado as anteriores. Ou seja, cada componente curricular tem caracteres de complexo inteiro, e não parte de uma formação sequenciada e repartida do ponto de vista de técnicas de fonação e modos de interpretação.

A cada nova disciplina iniciada, sempre realizo uma breve recapitulação dos movimentos culturais precedentes, no que tange ao conhecimento referente à História. Desta forma, os alunos não estariam prejudicados com a interpolação das épocas, caso decidissem não seguir o roteiro cronológico desses componentes.

Por essa razão, no novo currículo, ainda em fase de trâmites, os cinco componentes de “Canto na Música Popular” não mais têm pré-requisito entre si.

Todavia, depois da proposta de mudança curricular enviada, algumas interações nos semestres que se seguiram me conduziram a outras reflexões, questionando a nova mudança que ainda não foi implementada.

São necessidades e interações que ficaram mais fortes entre as turmas e docentes de estudos da voz, nesse Brasil pós-pandêmico, como, por exemplo: o questionamento do cânone do canto popular brasileiro; a necessidade da propulsão de um canto popular em constante decolonização da matriz vinculada à classe média branca sudestina e, por fim, uma maior interação com as cenas autorais atuais do território do curso. Estes são reflexos dos movimentos de disputa pela História da música popular em Fortaleza. Desta feita, uma nova proposta de sequenciamento das disciplinas de canto na música popular vem surgindo, perspectiva de aplicação a partir de 2025, sendo a principal delas, o encadeamento de “traz para frente” das disciplinas na espiral histórica.

Os alunos começariam estudando no Canto na Música Popular I, os gêneros vigentes e sobreviventes no século XXI, promovendo uma maior ligação com sua geração e seu protagonismo social. No caso das cenas musicais de Fortaleza, necessariamente,

estariamos começando pela compreensão do rap local, das batalhas de rimas, do trap, da cena do reggae, dos forrós (desde os mais tradicionais aos mais massivo-midiáticos), da cena autoral de canção (notadamente marcada por artistas queers), dos movimentos relacionados a festivais competitivos, das interações com música neopentecostal, da influência das matrizes de música de terreiros, músicas das culturas indígenas e catolicismo popular. Além disso a predominância do coco, do maracatu cearense, a dos aspectos rítmicos, melódicos e tímbricos da fala fortalezense, como base de muitas interações com as sonoridades da cena autoral local. Atualmente, tais interações são estudadas somente nos Cantos na Música Popular IV e V, quando o aluno já começa a preparar o seu recital individual e tende a se sobrecarregar com atividades relacionadas à produção do mesmo.

Afora essas questões de conteúdo, em termos de logística, estes componentes também são objeto de reivindicações entre alunos, no que se refere à necessidade de um maior tempo de práticas em cada disciplina. Portanto, a evolução para uma carga horária semestral em cada um desses cinco componentes talvez seja um passo inevitável no futuro.

Por ora, os aventados óbices a estas ações de ampliação são: insuficiência do número de professores, perigo de extrapolação de carga horária dos docentes atuais e do curso em si, dificuldade na alocação dos horários dos outros conjuntos de disciplinas vocais e instrumentais.

De toda maneira, alguns esforços são realizados como forma de “complementar” os conhecimentos dos alunos, mediante a participação dos mesmos na extensão universitária. Na área de voz, temos um coral (sob orientação de outro professor) e quatro cursos de longa duração abordando estéticas diferentes da voz (sob minha orientação). O estímulo a que os alunos da graduação também integrem a extensão, dá-se pela necessidade de obter um nivelamento teórico-perceptivo-estético dos discentes. Esse expediente, do aluno de graduação fazer parte da extensão, estando em alguns grupos como extensionista ativo e em outros como público-alvo, é uma característica muito forte de nosso curso.

Outro recurso que utilizo é a realização de ensaios extraordinários, principalmente para arrematar as propostas artísticas dos recitais de cada turma. Desta maneira, nos utilizando da extensão, ou pelo envolvimento em encontros extra, bem como pela circulação de recitais das disciplinas e projetos, tanto eu quanto outros professores das áreas instrumentais/vocais já estamos aumentando na prática a carga horária docente e discente. Tal situação precisa ser analisada pela universidade, como uma motivação para aumentar o

número de concursos para a área da música e, quiçá, a criação de licenciaturas por ênfases em áreas específicas, dando mais espaço para a realização destas práticas em cada subárea do ensino de música.

Referências

SANTOS, Samanta Adriele Neiva dos. *Avaliação em música: reflexões acerca da percepção e avaliação da performance musical*. In: PERFORMUS'19: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM, sétima edição, 2019, Goiânia. *Anais*. Goiânia, 2019, p.125-132.

O ensino de canto na licenciatura em música do IFCE *campus* Limoeiro do Norte: perspectivas e desafios

Simpósio

Bruno Caldeira
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
bruno.caldeira@ifce.edu.br

Resumo: Esse relato tem por objetivo trazer uma perspectiva sobre o ensino de canto na licenciatura em música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) *campus* Limoeiro do Norte. Em um primeiro momento, versa-se sobre a maneira de ingresso no curso e a escolha dos discentes entre instrumentos e canto. Em seguida, o relato foca na matriz curricular das disciplinas específicas de canto e de que maneira ela impacta nos processos de ensino e aprendizagem. Por fim, tomam lugar os desafios, como, por exemplo: as diferentes vivências musicais dos alunos, o desnivelamento, o pouco tempo disponível, a falta de espaço e equipamento, adequados, entre outros. Encerrando, conclui-se que mesmo com condições adversas devemos continuar existindo e cantando.

Palavras-chave: ensino de canto, licenciatura em música, educação musical.

Introdução

O curso de licenciatura em música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) – *campus* Limoeiro do Norte, que é um dentre os quatro cursos de licenciatura desta instituição, conta com aulas de instrumento específico. Isso ocorre porque o objetivo do curso é

além de [formar] professores para o ensino básico, a formação de músicos com qualidade, visando preencher e ampliar o cenário de atividades e eventos culturais e artísticos da região. Com isso, a prática instrumental/vocal visa possibilitar ao licenciado o desenvolvimento do conhecimento e competência técnica e musical para desenvolver a prática instrumental em sua atuação docente e artística (PPC, 2022, p. 20).

Nessa licenciatura são oferecidas aulas específicas de formação instrumental em bateria, canto, piano/teclado, sopros (metais e madeiras) e violão (PPC, 2022). Com esse modelo, o aluno opta por um desses instrumentos e terá aulas do mesmo por seis semestres, possibilitando, de acordo com o PPC do curso,

30 de outubro a 01 de novembro de 2024
Sobral - Ceará | Universidade Federal do Ceará



um desenvolvimento instrumental mais satisfatório, visto que o aprendizado instrumental é uma prática extensiva, estando seu desenvolvimento não atrelado somente a uma carga horária, mas principalmente a um período de contato com o instrumento devido à necessidade do desenvolvimento de aspectos psicomotores (PPC, 2022, p. 45).

As aulas são realizadas em turma e o número de alunos depende de quantos deles se interessem pelo percurso formativo que envolve as aulas específicas de canto ou instrumento. A escolha desse percurso ocorrerá no fim do primeiro semestre letivo, ou seja, os alunos ingressam na licenciatura sem ter um instrumento específico *a priori*.

Para ajudar na decisão, no fim de cada primeiro semestre letivo, ocorre a Semana da Música⁸, na qual os professores das práticas instrumentais e de canto fazem uma apresentação em que tentam “convencer” os alunos a optar por seu instrumento. O encaminhamento dos alunos para suas respectivas práticas instrumentais acontece respeitando os seguintes critérios: disponibilidade de vagas, opção dos alunos, orientação da coordenação do curso e o Índice de Rendimento Acadêmico (IRA).

Nesse contexto é que acontecem as práticas de ensino e aprendizagem do “instrumento específico – canto” na licenciatura em música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – *campus* Limoeiro do Norte e é sobre algumas características e desafios trazidos por essas práticas que versa esse relato sobre o ensino de canto popular na educação de nível superior.

A matriz curricular

Como já dito, o percurso formativo em canto acontece no decorrer de seis semestres letivos. Cada um desses semestres representa uma prática instrumental diferente – nomeadas de Instrumento Específico I, II, III, IV, V e VI. O discente tem a opção de permanecer os seis semestres estudando o mesmo instrumento ou trocar entre um semestre e outro, sem com isso voltar ao Instrumento Específico I. Em outras palavras, ele continua na nova prática instrumental de onde parou em sua primeira opção.

⁸ “Trata-se de um evento que pretende apresentar aos discentes tudo o que se é produzido dentro do curso de Licenciatura em Música no campus Limoeiro do Norte. Desde artigos científicos, pesquisas em andamento, projetos musicais, projetos envolvendo economia criativa e sustentabilidade, até os produtos artísticos desenvolvidos dentro do Instituto: fonogramas, projetos audiovisuais, grupos musicais e performances envolvendo música, sociedade e expressão” (PPC, 2022, p. 70).

Aqueles que optam por permanecer os seis semestres no instrumento específico – canto passarão por um percurso formativo que contemplará diversos gêneros e momentos históricos referentes, principalmente, ao canto popular brasileiro no decorrer do século XX. Importante ressaltar que, neste trabalho, quando se faz referência ao termo canto popular brasileiro está se falando sobre um “*canto popular brasileiro urbano, comercial e mediatizado*” (Elme, 2015, p. 24).

Desse modo, a cada semestre os estudantes estarão em contato com uma estética músico-vocal diferente que, conseqüentemente, se refletirá nas maneiras e estratégias de produção e emissão vocal, interpretação e nos processos de ensino e aprendizagem.

No Instrumento Específico I o Programa de Unidade Didática (PUD) prevê o trabalho com o canto popular no período da Era do Rádio. Os desafios advindos de se começar os trabalhos com essa estética especificamente vem do fato de que, hoje em dia, a maioria das pessoas não tem mais contato ou não ouve as músicas desse período, que pode ser compreendido entre fins da década de 1920 até fins da década de 1950 e início da década de 1960 (Faour, 2022).

Nesse período em questão, o canto popular brasileiro seguia dois modelos distintos:

um modelo ligado à tradição erudita europeia, que investiu nos aspectos melódicos da canção através da valorização dos saltos, potência vocal e notas longas, utilizando-se, entre outros recursos, de vibratos; outro no qual prevalecem os aspectos entoativos da canção, inspirado nas tradições do canto responsorial afro-brasileiro e do canto indígena (Elme, 2015, p. 9).

No auge da Era do Rádio havia um verdadeiro culto à voz, e o público, de modo geral, agradava-se bastante dos cantores que possuíam uma voz mais potente, portentosa e mais próxima de uma adaptação do canto lírico (Faour, 2022). Exemplos disso são as alcunhas concedidas a cantores como Francisco Alves (o rei da voz) e Vicente Celestino (voz orgulho do Brasil) e que estavam diretamente ligadas às qualidades vocais destes cantores.

É preciso dizer que o uso de uma voz mais potente, mais próxima do canto lírico acontecia não somente pela influência das companhias de ópera que fizeram sucesso no Brasil no século XVIII ou porque havia somente o estudo do canto lírico, mas também por uma limitação tecnológica (Faour, 2022). Nas primeiras décadas do século XX os equipamentos de captação de voz só conseguiam captar vozes “grandes”. Isso porque à época a gravação ocorria por meio de um processo mecânico e sem microfones em que o

som “entrava” por uma concha acústica e era impresso por uma agulha, primeiramente em discos de cera e posteriormente em discos de 78 rotações (Faour, 2022).

O Instrumento Específico II é marcado pelo trabalho entre duas estéticas músico-vocais muito distintas: o samba-canção e a bossa nova. Enquanto a primeira segue a estética vocal “exuberante” da Era do Rádio – o samba-canção fez parte do auge da Era do Rádio – e tratava de temas amorosos, do sofrimento por amor, sobretudo; a segunda revolucionou a maneira de se cantar a música brasileira (Faour, 2022).

Em contraponto ao samba-canção, que por muitas vezes trazia uma linguagem parnasiana, a bossa nova adotava um estilo mais coloquial, mais próximo da fala. Havia também divergências no que diz respeito à interpretação: a bossa nova contava com performances mais intimistas, despojadas e corriqueiras em contraste às interpretações grandiloquentes e melodramáticas de cantores do rádio e do samba-canção (Diniz, 2015).

No âmbito vocal, a bossa nova traz um modo de fonação mais suave, com menos firmeza glótica, menos espaço orofaríngeo e, conseqüentemente, menos volume e potência. Tal modo de cantar só foi possível em função de avanços tecnológicos que possibilitaram o surgimento de equipamentos de captação de som e microfonação mais potentes e apurados.

Os Instrumentos Específicos III e IV, por sua vez, tem a bossa nova como modelo a ser seguido ou negado. Isso porque na terceira prática instrumental estuda-se o Tropicalismo e as músicas de protesto e na quarta o movimento Clube da Esquina. Para Diniz,

a “canção de protesto”, a proposta “antropofágica” do Tropicalismo e os artistas “mineiros” que despontaram no final dos anos 1960, sendo reconhecidos posteriormente como a turma do Clube da Esquina, por exemplo, apoiaram-se numa certa aura de modernidade presente na Bossa Nova, valendo-se dela de maneiras distintas. No que se refere ao Clube da Esquina, isso pode ser percebido a partir do momento em que alguns integrantes do grupo, em princípios de carreira, começaram a angariar e a trocar informações musicais que moldariam suas preferências estéticas (Diniz, 2015, p. 221).

No caso do Tropicalismo, que tinha como objetivo ser um contraponto à bossa nova, nos anos 1960, a relação é de negação. Os artistas que encabeçavam esse movimento – Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Os Mutantes, dentre outros – usavam não só a estética musical – inspirada no rock, pop e também em ritmos brasileiros, mas também a

dimensão textual e a qualidade vocal utilizada: com “rasgos”, distorções, modos de fonação mais firmes, contraponto a “tranquilidade” e “limpeza” vocal do bossanovismo (Faour, 2022).

O instrumento V traz a música nordestina, sobretudo a do Pessoal do Ceará, como foco. Assim como os tropicalistas, o Pessoal do Ceará, na década de 1970, pretendeu ser um movimento contracultural, utilizando recursos vocais como nasalidade e metalização da voz, o uso de distorções vocais (rasgos), alongamentos de sons vocálicos acompanhados de vibratos, dentre outros (Mendes, 2013), para se destacar dos movimentos musicais contemporâneos brasileiros.

Por fim, o Instrumento Específico VI tem o objetivo de trabalhar com estéticas latino-americanas e o jazz, como forma de ampliar o repertório para além do canto popular brasileiro.

Desafios

Na licenciatura em música do IFCE– *campus* Limoeiro do Norte não há exame de habilidades específicas para o ingresso no curso. Em se tratando de uma região em que os processos de educação musical intencionais que acontecem de maneira gratuita ocorrem sobretudo nas bandas de música e nas igrejas, grande parte dos alunos que possuem uma vivência instrumental mais consolidada vem desses espaços. Há também muitos discentes que atuam cantando e tocando na noite. Vários estudantes, porém, chegam ao curso sem uma vivência instrumental ou, pelo menos, sem um percurso intencional de formação musical.

Dessa maneira, há, de certo modo, um desnivelamento em relação ao conhecimento sistematizado de música entre os ingressantes. No caso do canto, a grande maioria dos alunos não tem uma vivência de ensino e aprendizagem intencional de canto e/ou música anterior às aulas no ensino superior.

Esse fato, sem dúvidas, cria uma série de desafios para o professor de canto. Isso porque ele terá de iniciar um processo em que os alunos muitas vezes não têm noção de elementos basilares para a música, e conseqüentemente para o canto, como afinação e ritmo. Se há dificuldade em afinar e cantar no ritmo, como será possível então transitar entre diversas estéticas musicais?

Transitar entre as diferentes estéticas propostas no currículo já é tarefa difícil para cantores experientes, para cantores iniciantes, então, o trabalho pode ser ainda mais árduo. Nesse sentido, as matrizes curriculares dificultam um trabalho continuado de desenvolvimento, pois quando os estudantes estão começando a se familiarizar com determinada estética, já é hora de começar o trabalho com outra.

O tempo também é um fator a ser considerado. Em teoria, os alunos tem 2 horários de 50 minutos, totalizando 1 hora e 40 minutos por semana de aula de canto. Na prática, porém, não é assim que acontece. Isso porque a maioria dos alunos vem de outros municípios e localidades e dependem dos transportes oferecidos pelos seus locais de origem para chegar ao campus. Em função disso, grande parte dos alunos chega às aulas por volta das 19h, quando o horário oficial de início é às 18h20min, e ainda precisam sair mais cedo, ou seja, perdem praticamente um horário inteiro de aula. Sobra, então, 1 hora para trabalhar tudo o que precisa ser feito: aquecimento corporal e vocal, desenvolvimento técnico, aspectos teóricos e repertório.

Se as aulas fossem individuais, 1 hora por semana seria um tempo razoável para se trabalhar com os alunos. Acontece que as turmas contam com 3, 4, 5, e podem chegar a ter até 8 alunos. Diante disso, algumas decisões precisam ser feitas. Particularmente tenho optado por realizar um aquecimento mais curto e deixar os ajustes de ordem técnica para serem trabalhados em cima do repertório. Ainda assim é muito pouco tempo. No trabalho individual não é possível que os alunos tenham mais de 20 minutos de atenção voltada para si.

Outra opção seria trabalhar apenas em grupo, com todos os alunos cantando as mesmas canções. Essa opção, no entanto, não é viável por alguns motivos: um deles é o já citado desnivelamento entre os alunos ingressantes. Muitos dos alunos precisam de um repertório mais simples em um primeiro momento, para que questões como afinação, ritmo, respiração, emissão para o canto sejam trabalhadas. Se forem escolhidas canções mais simples para todos, há a possibilidade de retardar o desenvolvimento de um aluno mais avançado que faça parte dessa turma.

Não é possível também trabalhar arranjos a 2 ou mais vozes, pois os alunos ainda não têm firmeza e segurança suficiente para segurar a sua melodia sem passar para a melodia

de outra das vozes do arranjo. O que se tem de perspectiva é um trabalho individual com pouquíssimo tempo à disposição.

Além do já dito, por não terem muito contato com processos intencionais de ensino e aprendizagem de música, muitos alunos ainda não têm consciência do quão importante é o estudo diário do canto, do condicionamento muscular que precisa ser realizado e que só pode ser obtido por meio do estudo sistemático e diário. Assim, sem estudo em casa e com pouquíssimo tempo em sala de aula, o desenvolvimento vocal é lento e, por vezes, frustrante.

Outro ponto a se destacar é a falta de correpetidores. Sabemos o quão mais difícil fica o trabalho do professor quando precisa tocar um instrumento e prestar atenção no aluno ao mesmo tempo. A saída tem sido utilizar playbacks e tocar trechos específicos que precisem de uma maior atenção.

Além disso, há a falta de equipamentos e espaços adequados. Não contamos com um laboratório de canto equipado. Na verdade, o laboratório só existe em teoria, na prática não temos piano, nem uma caixa de som e um microfone decentes. É preciso que todos os dias carreguemos um teclado para uma sala que esteja disponível e ali realizamos a aula. Findada a aula, é preciso mais uma vez carregar o instrumento para devolvê-lo.

Considerações finais

Sim, há muitos problemas, mas nem tudo são espinhos! Apesar das dificuldades continuamos existindo, resistindo e cantando. Mesmo com tantas dificuldades e empecilhos, é uma grande felicidade ouvir e testemunhar o desabrochar de uma voz. É extremamente satisfatório ver um aluno superar uma dificuldade, cantar algo que antes não conseguia, vê-lo no palco mais alegre, consciente e seguro de si.

Claro, seria um processo muito mais fácil se tivéssemos as condições ideais. Mas quando e onde é que artistas tem as condições ideais? Certamente não no interior do Brasil! Mas isso não pode nos parar. Apesar de tudo, conseguimos criar nossas próprias condições e fazer o melhor que podemos com as ferramentas das quais dispomos. Podemos ainda *esperançar* o amanhã. Nas palavras de um grande compositor brasileiro: “amanhã vai ser outro dia...”.

Referências

DINIZ, Sheyla Castro. Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na Música Popular Brasileira. *Ouvirouver*, Uberlândia v. 11 n. 1 p. 218-236 jan.-jun. 2015. Disponível em: < <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/30136/17669> > Acesso em: 25 jul. 2024.

ELME, Marcelo Matias. As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. Dissertação (Música) – Mestrado, Universidade Federal de Campinas. Campinas, 2015.

FAOUR, Rodrigo. *História da música popular brasileira sem preconceitos: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970*, vol. 1 – 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ. *Projeto pedagógico do curso de licenciatura em música*. Limoeiro do Norte, 2022.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. “O duro aço da voz”: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará. Dissertação (Linguística) – Mestrado em Linguística, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2013.