

# *O musical escolar CDG como moldura de educação musical*

Helena Müller de Souza Nunes

Departamento de Música – UFRGS  
helena@acdg.org.br

**Resumo.** Este texto procura discutir a idéia do musical como um recurso musicopedagógico de caráter popular adequado à criança brasileira, baseado nos resultados obtidos por quatro trabalhos empíricos realizados no âmbito da Proposta Musicopedagógica CDG. Ao longo de mais de uma década de experiência CDG, busca-se desenvolver uma proposta metodológica que reúna, num único modelo, os quatro principais aspectos da educação musical no Brasil: formação de professores; criação de material didático e de recursos instrucionais; sistematização de idéias e procedimentos; e vinculação saudável e produtiva com o mercado e a mídia.

**Palavras-chave:** musical escolar, CDG, canção infantil

**Abstract.** This essay discusses the idea of the musical as a Brazilian child appropriated educational resource, based on the results of four experimental CDG musicals for children. During over 10 years of CDG experience, the attempt has been to develop a methodological model including the four main aspects of the music education in Brazil: teachers building, creation of didactic materials and instructional resources, description of specific ideas and procedures, healthy market-media approach.

**Keywords:** schoolmusicals, CDG, songs for children

## Apresentação

Já uma definição precisa do que seja um musical não é uma tarefa fácil. Tanto mais complexo é o desafio de apresentá-lo e desenvolvê-lo como um recurso musicopedagógico de caráter popular adequado à criança brasileira. Este texto procura

discutir esta idéia, baseado nos resultados obtidos por quatro trabalhos empíricos realizados no âmbito da Proposta Musicopedagógica CDG<sup>1</sup>, ao longo de mais de uma década de sua existência, bem como no estudo:

---

<sup>1</sup> O Projeto CDG é uma proposta musicopedagógica brasileira (Vale do Sinos, RS, 1991) com reconhecimento internacional, que integra produção de repertório e material didático, bem como capacitação de professores e outros profissionais para o trabalho com música no contexto educacional e da saúde. Essa proposta viabiliza-se através de musicais escolares infanto-juvenis, CDs, cancionários, livros e cursos; está integrada por projetos de extensão e ensino, junto ao curso de Licenciatura em Música da UFRGS; e é objeto de estudo do projeto de pesquisa Proposta Musicopedagógica CDG, registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, com certificação desta mesma universidade.

- a) dos comportamentos do mercado mundial de sucessos musicais, considerando filmes, desenhos, discos, CDs e espetáculos;
- b) da tendência da musicopedagogia internacional, em especial a europeia, desde o princípio da década de 1990;
- c) da repercussão da produção musical infantil brasileira, tanto de caráter comercial quanto puramente artístico e pedagógico, a partir da década de 1970; e
- d) das evidências históricas brasileiras, que mostram a educação e a prática musical infantil fortemente vinculada às comemorações do calendário letivo, as conhecidas *festinhas escolares*, ou do ano eclesialístico, as *festas de igreja* ou *temas de ensino religioso*.

### **O tema frente à cultura popular e à educação musical**

Tanto com base na literatura especializada quanto no senso comum, é comum aceitar-se passivamente que a educação musical formal brasileira seja decorrente de modelos estrangeiros, em especial europeus e norte-americanos. Não é verdade<sup>2</sup>. O fato é que um real comprometimento com modelos e idéias distantes do Brasil, muitas vezes, tem servido de disfarce para o medo de propor e desenvolver alternativas musicopedagógicas mais ligadas ao povo brasileiro, com suas preferências autênticas e suas manifestações musicais espontâneas. O atestado de competência e valor das propostas musicais brasileiras – sejam elas artísticas, comerciais, musicoterapêuticas ou musicopedagógicas – tem sido conferido ou por modismos de imposição mercadológica ou por ideologias políticas e/ou por critérios estabelecidos por academicismos distantes do cotidiano dos diversos grupos sociais brasileiros. Nos últimos anos, algumas pesquisas e projetos de desenvolvimento têm procurado corrigir esse quadro, e a Proposta Musicopedagógica CDG empenha-se em contar entre eles.

Ao longo da história do Brasil, aconteceram várias iniciativas de desenvolvimento de uma consciência nacional livre das determinações estrangeiras. Possivelmente, o marco histórico mais representativo deste fenômeno foi a Semana de Arte Moderna de 1922, mesmo que, em si mesma, não

tenha apresentado tantas pompas quanto a tradição lhe tem conferido. Naquela ocasião e nos anos que se seguiram, mesmo que em cenários e contextos altamente conflitantes entre si, foram configurados conceitos de cultura e cidadania brasileiras ainda hoje atuais e sempre ainda em desenvolvimento. Com a LDB nº 9394/96, tem-se feito esforços no sentido de ter no conceito de cidadania um sustentáculo da escola e da sociedade em geral. Mas, ao mesmo tempo, o mundo foi-se tornando cada dia menor diante dos avanços tecnológicos, e mais facilmente alcançável diante dos avanços dos meios de comunicação, o que provoca perplexidade diante dos direitos e deveres de cada um desses cidadãos, individualmente ou em seu grupo. Nunca, como desde os últimos anos, as pessoas se deram conta do quanto somos interdependentes, e esta noção atinge tanto as culturas locais quanto as culturas decorrentes do contato das diversas nações entre si.

Na atualidade, porém, a prepotência de certos grupos formadores de opinião, bem como interpretações parciais que a própria população tem sobre o conceito de globalização, promovem distorções culturais prejudiciais a todos; em particular, a grupos minoritários e de menor poder econômico e/ou conhecimento tecnológico. Tais distorções tornam o respeito às manifestações culturais autóctones e a relação da cultura de massa com o direito às particularidades desses grupos temas ainda mais complexos e de debate mais necessário do que nunca antes. No caso das manifestações musicais brasileiras, desde as iniciativas do Barão de Macahubas no século XIX, passando pelo Canto Orfeônico do Período Vargas, pela descoberta do mercado infantil para gravações fonográficas nos anos 70 e, mais recentemente, pela “adultização” precoce das crianças, evidencia-se um afastamento imenso entre o que se ensina na escola e o que se vive, espontaneamente ou imposto pela mídia, fora dela. A preferência infantil evidencia a necessidade de se desenvolver um vínculo mais saudável entre uma educação musical formal e revestida de erudição com a cultura musical popular veiculada, principalmente, pelos meios de comunicação de massa e comprometida com o mercado. Dentre as formas mais atuais desse encontro entre um fazer artístico criterioso e o gosto popular está o musical, sobre cujas particularidades se passará a discorrer, tendo por objetivo maior aproveitar suas possibilidades no processo educacional musical da criança brasileira.

---

2 Um quadro comparativo entre as datas nas quais os diversos métodos de educação musical foram propostos no Brasil e em outros países do mundo apresenta-nos a surpreendente evidência da contemporaneidade desses acontecimentos. A coincidência de períodos e graus de desenvolvimento das idéias musicopedagógicas brasileiras e internacionais não pode ser mera casualidade e, certamente, pode ser evidência de que o Brasil não tenha sido, não seja e não precise ser um passivo receptor de idéias estrangeiras. Este tópico merece aprofundamento de estudos. Para maiores informações, vide Wöhl-Coelho (1999).

### A forma musical, suas origens e seus desdobramentos

O musical – simplificação do termo *musical comedy* – é um gênero de espetáculo surgido em torno da passagem do século e definitivamente estabelecido nos anos 20, nos EUA, no qual diversas formas artísticas são aproveitadas numa mesma peça, sem que haja rigor estilístico ou formal. Segundo Oscar Hammersteins II (1895-1960), o único elemento permanentemente encontrado em todos os musicais é a música: “Es sollte alles sein, was es sein möchte. Es gibt nur ein Element, was ein Musical unbedingt haben muß – Musik.” (Hammerstein apud Bering, 1997, p. 7). Assim, vamos encontrar burlesco, *minstrel show*, *vaudeville*, opereta, revista, *jazz* e *rock*, combinados entre si ou não, em obras que incluem, além das canções, diversas estruturas teatrais e coreográficas. Acontece em um palco, um espaço limitado estabelecido pelo consenso entre compositores e intérpretes, que permite a elaboração de realidades ilimitadas por excelência. Nesse espaço convencionalmente reduzido, é possível refletir sobre a realidade representada, aperfeiçoando-a com a proteção do direito à fantasia. Assim sendo, tanto na forma quanto na escolha de temas, textos e roteiros, o musical é uma forma polivalente e livre, que estimula a imaginação e sustenta a aquisição de conhecimentos. Tanto pode contar uma história trágica como uma cômica. Pode, também, sequer contar uma história, no sentido mais restrito da expressão, limitando-se a apresentar conteúdos e situações reais ou imaginários de forma romantizada, fantasiosa, naturalista, estilizada ou satírica.

Fora de dúvida, no entanto, é seu compromisso com o sucesso de público. Inicialmente, o musical moderno consistia de uma diversão das camadas populares pequeno-burguesas e proletárias norte-americanas; em pouco tempo, no entanto, o gênero caracterizou-se por megaproduções cinematográficas ou de palco e outros espaços de comunicação destinadas a todo tipo de público. Desde a origem, o musical tinha por objetivo principal movimentar o *show business* da Broadway e os estúdios de filmes de Hollywood. O êxito financeiro dessa proposta, consequência mais imediata do interesse que despertou em todas as camadas

sociais e intelectuais, faz com que, na atualidade, seja desenvolvido também como produto do mercado de sucessos artísticos e editoriais de outros países<sup>3</sup>. As grandes produções de musicais incluem *shows*, gravações, publicações e filmes que movimentam milhões de dólares no mercado de trabalho com arte e multimídia, e mexem com os corações e as mentes de milhões de espectadores em todo o mundo.

A evolução histórica do musical no cenário internacional, enquanto forma artística e de espetáculo, é apresentada por Bering (1997) em seis grandes momentos:

- a) Velho e Novo Mundo (1700-1918)
- b) Era do Jazz (1918-1929)
- c) novos temas, novos tons (1929-1943)
- d) musicais clássicos (1943-1957)
- e) tempo do rock (1957-1978)
- f) mercado mundial (a partir de 1978)

A *comédia musical*, forma que se desenvolveu em Londres a partir da ópera cômica e burlesca nas últimas décadas do século XIX, consistia em um roteiro que combinava livremente comédia e romance, numa estrutura musical incluindo canções cativantes, conjuntos e danças. Nos Estados Unidos, houve uma adaptação desta forma de espetáculo, a partir da década de 1920, com as obras de Jerome Kern, George Gershwin e Richard Rodgers. Já com o nome de *musical play* e exibindo roteiros e partituras mais consistentes, o gênero atingiu seu auge na década de 1940. Com esta origem moderna, a partir da Segunda Guerra Mundial, difundiu-se mundialmente o *musical*, assim como é conhecido atualmente (The New Grove Dictionary for Music and Musicians, 1980).

No Brasil, o tema ainda não foi estudado com a merecida ênfase. Valadares (2001, f. 12) afirma encontrar-se, nos diversos catálogos de compositores eruditos brasileiros, somente uma obra com a nomenclatura específica *musical*, a saber, o musical infantil *Godó, o Bobo Alegre*, escrito por Francisco Mignone (baseado no livro homônimo de

---

3 Conforme um artigo publicado no jornal Zero Hora (1998), o musical *Cats*, de Andrew Lloyd Webber, por exemplo, em 19 de junho de 1998 bateu recorde de apresentação na Broadway, com seu 6138º espetáculo. Durante o evento comemorativo, 22 atores e atrizes integrantes desde o início das apresentações saudaram suas personagens e, ao final, cantaram juntos *The Ad-Dressing of Bats*. O mesmo espetáculo é ininterruptamente apresentado em Hamburgo desde 1981, com igual sucesso de bilheteria, criando empregos para artistas, editores, agências de turismo e profissionais ligados a esse tipo de mercado. Também no processo educacional das escolas de música o referido espetáculo tem tido forte influência estilística e formal, conforme W. König, em entrevista à autora deste artigo em agosto de 1998. Outros exemplos similares podem ser encontrados em Kaczerowski (1996).

Pedro Bloch e ainda inédito). Sob a nomenclatura *ópera infantil*, a autora localizou *Maroquinhas Fru-Fru* (1974), de Ernest Mahle, baseada em um texto de Maria Clara Machado, e *O Milagre das Rosas* (1968), de Mário Mascarenhas. No entanto, pode-se enumerar alguns fenômenos que indicam a importância de formas artísticas e de espetáculo similares ao musical aqui, como, por exemplo:

a) Escolas de samba: pode parecer estranho associar os musicais referidos acima aos desfiles e demais atividades de uma escola de samba. E, mais estranho ainda, relacionar tais elementos à educação musical. No entanto, as escolas de samba integram conhecimento formal e manifestações populares, música e cena, lazer e mercado. Além disso, despertam grande interesse e entusiasmo na população. E a música é o fator máximo dessa integração. Essa importante evidência não se faz representar nos programas oficiais de ensino de música, mas atestam que, ao lado da euforia do Carnaval enquanto festa popular importante desde a passagem do século, cresceu entre a população sentimentos autênticos de identificação nacional, saber musical e estruturas de mercado típicas do musical do *show business* norte-americano. O potencial musicopedagógico dessa realidade ainda não foi devidamente explorado no âmbito da educação musical brasileira; o que pode acontecer no âmbito do modelo dos musicais escolares.

b) Teatro de revista: fora das escolas, na forma do teatro de revista<sup>4</sup>, cresceu a valorização da MPB, incentivada, especialmente entre 1930 e 1950, também pelos progressos dos meios de comunicação (rádio e gravações de discos). Os temas geradores do teatro de revista eram os acontecimentos cotidianos e as personagens típicas da sociedade da época. Tais temas eram representados em espetáculos variados, que integravam muitos tipos de profissionais e estilos das linguagens artísticas. Ainda assim, as diversas tendências dessas linguagens, da cultura popular e da educação formal, continuavam coexistindo isoladas umas das outras e não se respeitando mutuamente. Pode-se dizer que esses primeiros “musicais bra-

sileiros”, a despeito de vulgarizações que tenha sofrido, eram uma espécie de crônica bem-humorada de acontecimentos políticos e sociais de seu tempo. A associação entre as linguagens artísticas, o mercado de trabalho para todo o tipo de artistas e os acontecimentos reais do cotidiano, bem como a possibilidade de transformá-los em objeto de reflexão, em conteúdo de estudo e meio de entretenimento ao mesmo tempo, não foi até hoje devidamente reconhecida pela musicopedagogia. Este é um dos aspectos que o modelo de musicais escolares aqui apresentado se ocupa em desenvolver.

c) Teatros musicados e mídia: o mais relevante para o tema aqui abordado são os acontecimentos ocorridos na década de 1970. Durante esse período, as gravadoras e setores do mercado fonográfico e televisivo descobriram o filão econômico representado pelo público infantil, oferecendo a ele um repertório nem sempre adequado; pelo menos, questionavelmente infantil, mesmo que os temas e as personagens o fossem. Vários podem ser citados, como a *Casa de Brinquedos* e a *Arca de Noé*, de Vinícius de Moraes (década de 1980), *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque de Hollanda, e *No Vale Encantado*, de Osvaldo Montenegro, que se utilizam de figuras da infância para metaforizar temas políticos censurados ou elaborar a criança que mora dentro de cada adulto. Também a tendência de entender a infância como o período da vida em que a pessoa se diverte com o ridículo (*Os Saltimbancos Trapalhões*, 1981) ou é apenas um adulto em miniatura, apesar dos disfarces pelo excessivo emprego de diminutivos e falas infantilizadas como o *Xou da Xuxa* (Globo, 1986-1993), *Mara Maravilha* (SBT, 1987-1993) e *Angélica* (SBT e Globo); ou é a manifestação do talento sem necessidade de investimento (*A Turma do Balão Mágico*, 1983-1986). Com o *Sítio do Picapau Amarelo* (Globo, 1977) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cultura, 1988, veiculando obras como *Pé, Meu Querido Pé*, de Hélio Siskind), entretanto, parece ser possível identificar uma busca pelo mundo genuinamente infantil, feita por adultos efetivamente comprometidos com o desenvolvimento da criança. Relevante ao caso, no entanto, é o fato de que

---

4 Tinhorão (1998) aponta João José da Costa Júnior e Chiquinha Gonzaga como os primeiros compositores brasileiros da fase pioneira de criação do intercâmbio existente entre teatro, música popular e Carnaval, numa tentativa de adaptar erudição e gosto popular, estilizando no palco os ritmos da rua (tangos, maxixes e marchinhas). Provavelmente, os primeiros compositores desse século para o teatro de revista foram Sinhô (1920), Pixinguinha (1926), Lamartine Babo (1926) e Ari Barroso (1928), figuras muito conhecidas já em sua época e, até hoje, conhecidos músicos populares. No entanto, também compositores considerados mais eruditos, como Heckel Tavares (1926), compuseram para o teatro de revista. O teatro de revista (ou simplesmente revista), um dos gêneros de maior sucesso no teatro brasileiro, misturava dança, música e esquetes. Inicialmente, o gênero apresentava influências portuguesas, mas, com o tempo, difundiu-se e abraçou-se nos tipos, nas temáticas e, principalmente, no lançamento e/ou reforço de músicas de sucesso e tinha um caráter malicioso, recheado por sátiras políticas.



a música, como estrutura para espetáculos de teatro e/ou televisão, foi progressivamente despertando interesse e se constituído em produto comercial. A par desses produtos, outros de menor valor artístico se impuseram e se impõem com muita força de mídia, interferindo e modelando o gosto infantil, pois o poder da televisão ao transmitir representação cênica (que inclui cenografia, indumentária, coreografia, textos, etc.) associada à música é enorme. Mas nem só a televisão detém este poder de propor o que talvez até mesmo se poderia chamar *ideologia multimídia*. Atualmente, crescem em atuação e importância grupos como o *Palavra Cantada* (São Paulo), *Roda Pião* (Belo Horizonte), *Cuidado que Mancha* (Porto Alegre), que procuram levar suas canções através do contato direto com as crianças, em *shows* escolares.

d) Já no âmbito educacional, merecem referência os teatros musicados das escolas e das igrejas. Na escola, essa prática iniciou com a metodologia educacional ministrada pelos jesuítas ainda durante o Período Colonial. Eles empregavam representações artísticas incluindo a música associada ao teatro. Séculos mais tarde, as comemorações cívicas do canto orfeônico continuavam repetindo essa forma de representações artísticas escolares. Sem entrar em seus méritos ideológicos, o fato é que integravam elementos folclóricos, populares e eruditos, bem como reuniam e motivavam um grande número de pessoas de todas as idades e grupos sociais. No caso da tradição desenvolvida nas igrejas, observa-se o hábito de representar eventos do calendário litúrgico e textos bíblicos associando cena e música. Cabe lembrar que tais práticas foram/são especialmente importantes para aquelas denominações cuja propagação aconteceu por intermédio de movimentos evangelizadores de massa, muitas vezes realizados em praças públicas. Aqui se encontra, também, produção de repertório publicado em cancionários, contendo textos com acompanhamentos harmônicos cifrados e, mais raramente, de partituras. Essa produção, embora reduzida, é significativa por evidenciar a necessidade do aspecto editorial na área. No entanto, em nenhum destes casos – respectivamente, escola e igreja – existe uma preocupação maior com o mercado, antes procuram negá-lo; e procuram não se deixar influenciar decisivamente pela cultura popular, antes procuram influenciá-la. De qualquer forma, apontam para a importância significativa da associação entre diversas linguagens artísticas e do problema editorial, respectivamente, de direito autoral, em torno de um

processo que bem pode ser aproveitado como musicopedagógico.

Nem as escolas de samba, nem o teatro de revista e nem os teatros musicados com ou sem o apoio da mídia, são musicais ou musicais escolares, nos sentidos mais restritos dos termos; no entanto, o interesse que despertam e a força que têm atestam a importância de fazer, de trabalhos como esses ali desenvolvidos, fonte de inspiração para materiais e idéias de educação musical vinculadas à cultura popular.

### **Bases musicopedagógicas para musicais escolares CDG**

Originado de uma experiência prática quase casual entre 1991 e 1994, o modelo aqui proposto teve sua fundamentação musicopedagógica e sua coerência com a realidade brasileira cientificamente estudada entre 1995 e 1997. Entre 1998 e 2002, foram intencionalmente realizados e documentados mais três trabalhos empíricos decorrentes da experiência original associada ao estudo científico que se seguiu a ela. Registrada desde 2002 no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq, com certificação da UFRGS, a *Proposta Musicopedagógica CDG* aperfeiçoa seus procedimentos e recursos, através do trabalho de uma equipe internacional de pesquisadores. Conforme resultados obtidos ao longo desse tempo, um modelo musicopedagógico ideal para a realidade brasileira deve contemplar, concomitantemente, seus quatro aspectos fundamentais, quais sejam:

- a) formação de professores e sua capacitação para o aproveitamento da música em sala de aula e em outros ambientes educacionais e formativos;
- b) produção de repertório (CDs, cancionários) e materiais didático-instrucionais em música (jogos pedagógicos, vídeos ilustrativos);
- c) sistematização de procedimentos e de técnicas de ensino, bem como desenvolvimento e ampla discussão de idéias; e
- d) cooperação autônoma e produtiva, com estruturas mercadológicas e com a mídia.

Verificou-se, também, que o modelo de musicais escolares apresenta tais possibilidades, pois contempla todos esses aspectos, vinculando o fazer educacional e artístico a uma postura empresarial, que está atualizada, no contexto internacio-

nal,<sup>5</sup> e é inovadora, no contexto nacional, conforme estudos comparativos realizados com base na bibliografia especializada e amplamente discutida em tese de doutoramento (Wohl-Coelho, 1998). Nessa tese, sob o tema *um projeto para a educação musical no Brasil*, foi estudada a importância dos musicais escolares para o ensino de música nos contextos nacional e internacional, bem como a adequação deste modelo para o Brasil. Musical escolar CDG, portanto, é um conceito surgido em 1991, referente a iniciativas que proporcionem educação musical, formação estética e desenvolvimento integral a crianças tanto em salas de aula da escola regular quanto em associações culturais, no âmbito do projeto CDG. Enquanto gênero artístico, o musical CDG se orienta pelos grandes musicais; no entanto, ao contrário destes, não busca prioritariamente a perfeição de espetáculo e o atendimento das expectativas de mercado, mas sim o desenvolvimento das capacidades musicais, verbais e cênicas das crianças que dele fazem parte.

Durante o processo de produção de um musical CDG, toda a comunidade escolar pode ser envolvida, associando, na forma de experiências estéticas, conteúdos interdisciplinares, convívio social e estruturas de personalidade. Trata-se da abertura de novas perspectivas para o desenvolvimento individual; vivências artísticas integrais com música, teatro, dança e artes plásticas; competência crescente nas diversas linguagens artísticas; contato com os meios de comunicação de massa e recursos de multimídia; amadurecimento advindo da distinção entre o real e o fictício; poder de comunicação e expressão; critérios de julgamento fundamentados. O maior cuidado que se deve ter é com a verdade da teatralização, isto é, a criança não pode ser levada a “representar” o que, em sua vida real, jamais presenciou. Por ainda não ter acumulado experiências em quantidade e qualidade suficiente, ela tem critérios de julgamento e distanciamento ingênuos. Em sua imaturidade, acredita em tudo o que experimenta, e constrói parâmetros e referenciais de vida com base nesse material. Assim sendo, pode-se afirmar que, quanto mais jovens forem os atores, menos deverão “representar” e mais “presenciar”. Isso resulta em espetáculos que se renovam a cada reexibição. Literalmente, acontecem, já no palco, pela primeira vez. São jogos, são brincadeiras.

De fato, espetáculos infantis devem ser cons-

tituídos de experiências reais assistidas e/ou compartilhadas por um público. Como se desenvolvem na frente de um público, precisam “dar certo” aos olhos desse público. Saber lidar com isso, aproveitar todas essas possibilidades de um musical CDG implica, naturalmente, preparo docente específico, repertório adequado, estruturas escolares e sociais condizentes e comprometimento sociocultural. Conforme já caracterizado nos parágrafos anteriores, o musical enquanto gênero, e em sua concepção original, é mais do que apenas uma forma de divertimento, pois envolve ainda mercados de produção profissional e de consumo, bem como atinge públicos diversos, influenciando até mesmo o gosto, os hábitos e a moda. O musical escolar CDG tem essas possibilidades potencializadas, pois está proposto como parte consciente do sistema educacional. Precisa e deve ser estudado com muito seriedade e abrangência.

A Proposta CDG propõe o modelo Musical com os seguintes componentes:

- a) espetáculo cujos intérpretes sejam, prioritariamente, crianças e adolescentes, mas também pessoas da comunidade em geral, como seus pais, irmãos e amigos, todos artistas amadores;
- b) espetáculos a tal ponto estruturados por adultos e abertos para as crianças, que possam ser revividos/reinventados a cada nova apresentação, com garantia de êxito no produto final;
- c) CD contendo o repertório e seus respectivos acompanhamentos instrumentais, para que as canções possam ser repassadas mesmo por grupos e/ou em situações de ensaio onde não existam músicos acompanhadores;
- d) cancionário com as melodias, os textos e as cifras para acompanhamento;
- e) vídeo, onde as coreografias básicas são descritas e ensinadas;
- f) financiamento desses produtos feito através das leis de incentivo à cultura; e
- g) divulgação e veiculação pela mídia.

Este conjunto de procedimentos foi testado

<sup>5</sup> Esta proposta participou da EXPO 2000 de Hannover com seu musical infanto-juvenil *Curupira – Histórias, Mitos e Lendas das Florestas Brasileiras* e com a conferência *Visões da Musicopedagogia no Brasil e o Projeto CDG*, durante o evento *Brasil – Europa 500 Jahre: Musik und Ent-Decken neuer Welt*, congresso promovido por diversas instituições internacionais, entre 3 e 7 de setembro de 1999, em Colônia. Nessas ocasiões, bem como através de críticas e reportagens publicadas em jornais alemães da época, foi possível comprovar tal afirmativa.

e desenvolvido nos quatro trabalhos a seguir:

a) *Cante e Dance com a Gente* (1991): inicialmente, deveria ser apenas um disco comemorativo; no entanto, o interesse despertado entre crianças e professores acabou por gerar um espetáculo realizado por sete crianças entre 4 e 12 anos, que teve quase 70 apresentações, ao longo de mais de três anos. Também foi tema de uma tese de doutorado, sete cursos para professores e toda a reflexão aqui apresentada. Este trabalho incluiu a gravação de um disco de vinil com 30 canções, a publicação de um cancionário com o repertório gravado (texto, partitura e cifras para acompanhamento harmônico) e um *show* com 30 minutos de duração. Durante as apresentações, o som foi feito em *playback*. O cenário despojado era modelado pelos próprios atores durante a encenação, e era sustentado pelos figurinos. Essa indumentária, leve e simples, era feita com tecidos coloridos, espuma e papel, e também era trocada no palco, como parte das coreografias. A estrutura do espetáculo foi a de colagem, onde cada uma das canções tratava de um tema da fase pré-escolar: rotina, esquema corporal e afetos.

b) *Histórias* (1998): esse trabalho procurou seguir, rigorosamente, o modelo original, descrito acima; no entanto, não houve recursos para a multiplicação do cancionário (o trabalho em arte-final está disponível). Foi feita a gravação de um CD com 18 canções e um *show* com 45 minutos de duração, apresentado pelo mesmo grupo que apresentara o primeiro trabalho, mais um grupo de novos integrantes, totalizando 37 crianças e adolescentes. Como as crianças do grupo original estavam mais velhas, o repertório acompanhou seu amadurecimento, incluindo canções que tratavam de releituras irônicas e divertidas das mais tradicionais histórias infantis (*Três Porquinhos*; *Cinderela*; *Natal*), sobre as personagens dessas mesmas histórias (Bruxa; Anão; Rei), ou ainda sobre seus temas (Namorado Rocardel; Rock Dog Virtual). Intercalando essas canções, explorava-se o uso de rimas infantis e jogos de calçada, dando unidade ao roteiro. O lançamento do CD foi em março de 1999, em Novo Hamburgo, e durante esse ano o espetáculo foi levado a escolas e casas de espetáculo do Vale do Sinos e de algumas cidades do interior do Rio Grande do Sul, totalizando 22 apresentações.

c) *Curupira – Histórias e Lendas das Florestas Brasileiras*: esse musical é constituído de três atos, dura cerca de 45 minutos e foi interpretado por 30 crianças entre 6 e 19 anos, com música ao vivo. Todo o texto, repertório, coreografia, efeitos

de cena e personagens são inéditos, inspirados em personagens lendários das florestas brasileiras (Curupira, Licocó) e sua flora e fauna (Jequitibá, Borboletas, Vitória-Régia). As compositoras inspiraram-se em ritmos e fórmulas tradicionais da música popular e folclórica brasileira e gaúcha. As canções incluíam recitativos, solos, partes instrumentais e efeitos sonoros diversos. As partes de fala estão construídas sobre uma métrica determinada, marcadas por coreografias e integram o todo musical da obra. Os instrumentos integrantes incluem tanto instrumentos convencionais como construídos especialmente para a execução da obra, e tocam tanto o acompanhamento das canções quanto executam os efeitos da trilha sonora. O lançamento foi em setembro de 2000, no Salão de Atos da UFRGS, dentro do projeto Aprendendo com Arte, do Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, e o trabalho apresentou-se na Alemanha, em setembro/outubro deste mesmo ano, como proposta musicopedagógica selecionada para a EXPO2000 de Hannover. Ao todo, foram sete apresentações no Brasil e 29 na Alemanha, por várias vezes divulgadas e referidas elogiosamente pela crítica especializada alemã, em particular.

d) *Natal dos Anjos*: essa obra faz parte do projeto CDG nas Escolas de Dois Irmãos. A primeira apresentação, ainda em fase experimental e com apenas duas canções (*Canção de Advento* e *É Natal*), foi realizada em 1999, na abertura do IV Natal dos Anjos de Dois Irmãos. A segunda apresentação, na abertura do V Natal dos Anjos, em 2000, já trazia seis novas canções, em versão mais completa do repertório: *Anjo Gabriel*, *Magnificat*, *Jesus Nasceu*, *Bichos do Presépio*, *Glória dos Anjos*, *Estrela-Guia*). Em 2001, fixaram-se as coreografias e, em 2002, a instrumentação e as últimas seis canções que integram o conjunto da obra, publicada em cancionário em 2003. Ao longo desse tempo, transforma-se em uma tradição integrante dos festejos natalinos da serra gaúcha.

## Conclusão

A análise do processo evolutivo da musicopedagogia no Brasil, em particular no que se refere à sua relação direta com a escola e a cultura, evidencia acontecimentos significativos, que reúnem atuações isoladas. Ainda não apareceu uma proposta metodológica com repercussão nacional, que reúna, num único modelo, os quatro principais aspectos da educação musical no Brasil: formação de professores; criação de material didático e de recursos instrucionais; sistematização de idéias e procedimentos; e vinculação adequada com o mercado e a mídia. Historicamente,



verifica-se que a cultura popular nunca foi, devidamente, nem respeitada nem aproveitada pela educação formal. No caso específico da música, existe um abismo enorme entre o que é ensinado na escola e o que é vivido fora dela. Nem mesmo durante o período do canto orfeônico, que, em seus discursos, afirmava ser o resgate das culturas nacionais sua mais importante bandeira, este respeito existiu de fato. Com a queda da Ditadura Vargas, até mesmo as iniciativas escolares nesse sentido foram abruptamente interrompidas. Nos anos em que valeram os princípios da Reforma do Ensino da década de 1970, a profissionalização vinculada aos avanços tecnológicos e uma pretendida integração entre as artes – entendidas, estas, numa dimensão sofisticada, internacionalizada, repleta de discursos acadêmicos – foram mais importantes do que valores culturais populares. Num tempo em que a escola não ofereceu educação musical específica, os meios de comunicação de massa invadiram as casas de todos com seus próprios repertórios. Sem critérios próprios e com sentimentos de inferioridade em relação à própria cultura, as crianças passaram a ter suas vivências musicais modeladas e condicionadas pelo mercado internacional de sucessos.

Sem entrar no mérito das questões políticas, econômicas e ideológicas de todos esses acontecimentos, o fato é que uma estrutura que, garantindo espaços institucionais e metodológicos, favoreça o ensino de música associado à realidade vivida pelo povo parece tornar-se cada dia mais difícil de ser desenvolvida. Coloquemo-nos frente à situação de hoje: por um lado, uma geração de professores, que sequer teve a oportunidade de vivenciar a música na escola em sua própria infância, não recebe formação específica em seus cursos profissionalizantes, é bombardeada pela concorrência desleal dos modismos culturais impostos pela mídia e pressionada pelo desejo das crianças de fazerem música. Por outro, os materiais e repertório existentes são pouco atraentes, desatualizados e inadequados à realidade atual dessas crianças. Essa situação precisa ser revertida, pois que a música seja importante no processo de desenvolvimento integral e harmônico da pessoa, bem como que as crianças gostem, mereçam e precisem cantar e dançar são idéias pacificamente aceitas por pais e professores. Para que esta reversão possa acontecer, as primeiras e mais importantes medidas que precisam ser tomadas são: produzir repertório, materiais e modelos músico-didático-pedagógicos; capacitar professores para o ensino e aproveitamento das possibilidades da música em todas as situações educacio-

nais; e educar a sociedade para o aproveitamento adequado dos mecanismos de mercado e comunicação de massa, promovendo integração de culturas e, simultaneamente, respeitando e valorizando as culturas particulares.

Os musicais, nascidos do *show business* norte-americano em torno da década de 30, espalharam-se pelo mundo. Seus espetáculos reúnem multidões no público e movimentam profissionais variados. Na moldura desses musicais, alojam-se questões culturais, artístico-musicais e de mercado. Os musicais promovem espaços restritos e, simultaneamente, desencadeiam espaços ilimitados. Eles possibilitam redes que partem de uma moldura aparente para dentro de si mesma, como acontece durante a produção de um espetáculo ou a gravação de um CD, por exemplo. Nessa dimensão, pode-se elaborar inúmeros conteúdos sob as mais diversas e particulares formas. Mas o musical também possibilita conexões para fora dessas molduras específicas, na medida em que acontece para ser apreciado pela sociedade e precisa desta para veicular-se para fora de si mesmo. Por todos esses interessantes desdobramentos, na última década eles passaram a ser objeto de estudo de musicopedagogos. Ao incluírem canção e coreografia – que acontecem num cenário determinado, o qual, por sua vez, é sustentado e garantido por uma estrutura de mercado e pela mídia –, os musicais têm-se evidenciado como um modelo desafiador para a escola e grupos sociais particulares, que desejam integrar-se com o mundo do qual fazem parte. O nome musical pertence ao repertório internacional, e, se adotado diretamente, poderia representar mais uma apropriação de idéias internacionais pela cultura brasileira. O que seria uma injustiça, pois conforme já foi dito, a idéia essencial de um musical tem similar na cultura brasileira. Até mesmo muito antes do que a Broadway, Hollywood, Hamburgo, Londres e outros centros musicais famosos, as escolas de samba, o teatro de revista e nossos teatros musicados (escolares, religiosos ou profissionais) já existiam por aqui. A diferença está no fato de que as coisas importantes de cada um deles ainda não foram reunidas em um só modelo. Nesse sentido apresenta-se esta reflexão.

O fortalecimento do próprio contexto sociocultural e a integração com o mundo através da globalização é evidenciada por uma linha evolutiva detectada pelo estudo das diversas, importantes e, aparentemente, desconexas atuações de educação musical no Brasil: a cada nova tentativa, ao longo de nossa história, um novo enfoque



foi sendo acrescentado ao processo. Assim sendo, fomos nos dando conta de questões referentes à função da música na escola, ao preparo dos professores, à exigência de pessoal especializado, à pesquisa e à produção de repertório e, finalmente, a partir dos anos 70, ao mercado e à mídia. O grande problema desse último aspecto está, no entanto, no fato de que as noções e conceitos desse mercado e dessa mídia não foram e nem estão sendo trabalhados no âmbito educacional, nem suficientemente considerados em sua repercussão sobre a cultura popular, mas sim, puramente, no de exploração econômica. A atratividade do repertório e dos procedimentos de cultivo da música no

âmbito educacional e a valorização dos dados culturais em seu estado mais autêntico são fracas, e de longe superada pela imposição do gosto musical promovido pelos meios de comunicação de massa. As crianças, que compram CDs, cantam e dançam, e se envolvem com a música, estão na escola ou em outros grupos sociais como clubes e igrejas. Onde está a competência dos profissionais dessas instituições para aproveitar essa oportunidade com fins mais nobres do que o simples acúmulo de capital? Acredita-se que todos estes assuntos e tentativas de encaminhamento das questões daí decorrentes possam ser trabalhados no modelo CDG, aqui proposto.

### Referências

BERING, Rüdiger: *Musical*. Dumont: Köln, 1997.

THE NEW Grove dictionary for music and musicians. 1980. p. 815, v. 12.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

VALADARES, Jane: *O Musical Infantil – uma abordagem estrutural e funcional a partir do Godó, o Bobo Alegre, de Francisco Mignone*. Monografia sob orientação de Ana Guiomar Rêgo de Souza. Goiânia, Universidade Federal de Goiás – Escola de Música e Artes Cênicas, 2001.

WÖHL-COELHO, Helena: *Cante e Dance com a Gente: ein Projekt für die Musikerziehung in Brasilien*. Frankfurt: Peter Lang, 1999. Publicação da Tese de Doutorado junto à Dortmund Universität/Alemanha, 1999.

ZERO HORA. Porto Alegre, 21 jun. 1998.