



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

DAVI SILVINO MORAES

**FORMAÇÃO HUMANA E MUSICAL ATRAVÉS DO CANTO COLETIVO:
UM ESTUDO DE CASO NO CORAL DA ADUFC**

FORTALEZA

2015

DAVI SILVINO MORAES

FORMAÇÃO HUMANA E MUSICAL ATRAVÉS DO CANTO COLETIVO:
UM ESTUDO DE CASO NO CORAL DA ADUFC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Eixo temático: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana
Júnior

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- M819f Moraes, Davi Silvino.
 Formação humana e musical através do canto coletivo : um estudo de caso no Coral da ADUFC /
Davi Silvino Moraes. – 2015.
 171 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2015.
 Área de Concentração: Ensino de música.
 Orientação: Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana Júnior.
- 1.Canto coral – Instrução e estudo – Fortaleza(CE). 2.Música – Instrução e estudo – Fortaleza(CE).
 3.Educação humanística – Fortaleza(CE). 4.Valores – Fortaleza(CE). 5.Coral da ADUFC. I. Título.

CDD 782.507108131

DAVI SILVINO MORAES

FORMAÇÃO HUMANA E MUSICAL ATRAVÉS DO CANTO COLETIVO:
UM ESTUDO DE CASO NO CORAL DA ADUFC

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Educação. Eixo temático: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana Júnior

Aprovada em 20 / 07 / 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana Júnior (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Elvis Matos de Azevedo

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Erotilde Honorio Silva

Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Dedico este trabalho ao meu pai, por me doar, desde sempre, um ambiente familiar musical, proporcionando vivências e experiências, e, em especial, à minha mãe, que, além de objeto de estudo desta pesquisa, é e sempre foi fonte de admiração, respeito, carinho, amor e bons exemplos. Me ensinam música de todas as formas.

AGRADECIMENTOS

A Deus acima de tudo. A Jesus e à Virgem Maria. Ao Mestre.

À minha linda companheira, Mariana, que me compreende e me auxilia sempre, além de todo amor e todo encanto sempre. Linda!

Ao meu filho lindo, Caio, pelo sentimento mais bonito e mais profundo e por todo o crescimento espiritual que ele me proporciona.

Ao meu pai, Didi Moraes, por ser uma firmeza de auxílio, exemplo, alegria e sempre um abraço gostoso e um porto seguro para mim. À minha irmã, Isabel, e ao meu cunhado, Airton, meus compadres e amigos, pelos momentos felizes de aprendizado e convivência familiar.

À maestrina, professora, mestra, mãe, luz Izaíra Silvino, pelo ventre, pelo exemplo, pela vida, pela educação, pela regência, pelas aulas, pela formação, pela pesquisa.

A todos os cantores e cantoras do Coral da ADUFC, pela receptividade e pela simpatia que tornaram este processo prazeroso. A todos os professores da Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC. A todos os meus colegas de Mestrado. À CAPES, pela bolsa e pelo incentivo a esta pesquisa.

Em especial, ao meu orientador, Dr. Gerardo Silveira Viana Júnior, por ter sido a luz deste caminho acadêmico, sempre disponível, sempre ensinando, sempre orientando, sempre apontando trilhas claras e arejadas para que eu pudesse seguir. Grato, grande professor!

RESUMO

Na realidade fortalezense, as escolas públicas não oferecem práticas musicais coletivas na sua grade curricular, fazendo do canto coral um espaço informal de educação humana e musical através da vivência estética proporcionada pelo canto coletivo — inclusive para pessoas com problemas de afinação. A presente pesquisa visa a identificar as práticas educativas musicais e humanas desenvolvidas pelo regente educador dentro da prática coral. Utilizou-se Moraes (1993, 2007), Zander (2008), Mathias (1986), Matos (2008), Garretson (1998), Amato (2007), Figueiredo (1999, 2006), Kerr (2006), Sobreira (2002, 2003), Bellochio (2008), Forcussi (1985), entre outros, como fundamentação teórica para este trabalho. Com interesse no estudo do processo de preparação vocal e musical, desenvolveu-se uma pesquisa qualitativa focada em um estudo de caso no Coral da ADUFC, que detém as características relevantes para a atual pesquisa. Identificaram-se práticas de formação humana que acontecem em paralelo a práticas de formação musical, perpassando momentos de preparação vocal e corporal com utilização de instrumento harmônico (violão e teclado), ensino de música vinculado à memorização de um repertório selecionado a partir de uma proposta didática e práticas metodológicas visando à superação de problemas de afinação. Foi observado que o momento do ensaio, assim como as performances do coral estudado, foram utilizados como ambiente de ensino musical e exercício de valores humanos por meio de intensa interação pessoal.

Palavras-chave: Canto coral. Educação musical. Formação humana.

ABSTRACT

The reality of Fortaleza's public schools do not offer collective musical practices in their curriculum, making the Choral an informal space of human and musical education through aesthetic experiences provided by the collective singing, even for people with adjustment singing problems. Therefore this research aims to identify the musical and human educational practices developed by educator conductor within the choir practice. Researched Moraes (1993, 2007), Zander (2008), Mathias (1986), Matos (2008), Garretson (1998), Amato (2007), Figueiredo (1999, 2006), Kerr (2006), Sobreira (2002, 2003), Bellochio (2008), Forcussi (1985) among others, the theoretical foundation for this work. With interest in the study of vocal and musical preparation process will develop a qualitative research focused on a case study in ADUFC's Choral which holds the relevant characteristics for the current research. It was identified practices of human development taking place in conjunction with musical training practices permeating moments of vocal and body preparation with the use of harmonic instrument (guitar and keyboard), music education linked to the memory of a selected repertoire from a didactic proposal and methodological practices to overcome tuning problems. It was noted that the test, as well as in the studied choral performance, was used as a music teaching environment and exercise human values through personal and interpersonal interaction intense overshoot.

Keywords: Choir. Musical education. Human formation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	REFERENCIAL TEÓRICO	15
2.1	Canto coral como formação humana	15
2.2	Canto coral: finalidades e gêneros	18
2.3	O regente como educador em corais de leigos	20
2.4	Metodologias de ensaio de corais para grupos leigos	26
2.5	Estratégias de orientação de cantores com desafinação vocal	35
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	40
3.1	Natureza da pesquisa	40
3.2	O campo da pesquisa	42
3.3	Sujeitos da pesquisa	43
3.4	Instrumentos de coleta de dados	43
3.5	Análise dos dados	45
4	PRÁTICAS EDUCATIVAS	47
4.1	Formação humana	48
4.2	Aquecimento corporal	59
4.3	Aquecimento vocal	63
4.4	A desafinação no grupo	72
5	PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO	94
5.1	Escolha do repertório	94
5.2	Memorização e ensaio do repertório	98
5.3	Utilização de instrumento harmônico	114
5.4	Apresentações	117
6	CONCLUSÃO	125
	REFERÊNCIAS	129
	ANEXOS	133
	APÊNDICES	143

1 INTRODUÇÃO

O canto coral tem sido apontado como uma prática que tanto pode iniciar musicalmente pessoas interessadas em aprender música quanto pode trazer em seu cerne uma alternativa de formação humana através do exercício do convívio social, sendo também um espaço de motivação e integração.

A respeito das potencialidades do canto coletivo relacionadas à educação musical, nota-se que, no contexto cultural da cidade de Fortaleza — onde o ensino formal de música encontra-se tradicionalmente limitado a pessoas consideradas talentosas ou com poder aquisitivo privilegiado —, essa atividade pode ser considerada uma alternativa de acesso ao conhecimento musical.

Segundo D’Assunção Júnior (2010), a preparação do cantor para a atividade coral, aqui no Brasil, se dá de forma diferente em relação aos processos desenvolvidos em países da Europa. Esta realidade é atribuída ao fato de as nossas escolas regulares não possuírem o ensino sistemático de música em seus currículos, levando a uma baixa qualidade de formação musical a gerações de pessoas que são educadas a partir desse modelo. Desta mesma forma, os educandos da escola pública, em geral, não vivem a experiência estética proporcionada pela prática musical e não desenvolvem dentro da escola, através dessa prática, aspectos humanos importantes para o convívio social, como o conhecimento de si, a autoestima e a coletividade. Esta realidade é diferente da encontrada no ensino público de muitos países do continente europeu, onde se vivenciam as práticas musicais, assim como o ensino da teoria musical e o exercício de todos os valores humanos desenvolvidos pela música desde a idade mais tenra do aluno.

O ensino de música nas instituições formais do estado do Ceará se resume ao método de reprodução de moldes musicais fora do contexto cultural do aluno, sendo este ensino pouco criativo e descompromissado com a realidade social do estado. Nota-se, neste processo educativo musical, o pensamento de que existe uma “total separação entre o ensino de arte e o processo educativo” (MORAES, 1993, p. 17), o que caracteriza um hiato entre a escola e a arte; estimulando no aluno sentimentos de competição, trazendo a necessidade de melhoria técnica acima do desenvolvimento expressivo e afetivo desse estudante com relação à música.

A educação musical focada na tradição europeia é árida, mas se “(re) inventa” no canto coral, que, no Brasil e no Ceará, mais precisamente na cidade de Fortaleza, se desenvolveu com uma proposta histórica de romper com essa dependência cultural e trazer as

sonoridades nordestinas e brasileiras para essa atividade — que vem se tornar um espaço de preparação musical, vocal e, sobretudo, humana, fora da tradição, principalmente a partir da década de 1980, com o trabalho desenvolvido pelo Coral da UFC (TEIXEIRA, 2013).

Assim, percebe-se a necessidade de estudar como essa atividade musical vocal coletiva se torna educativa, identificando de que forma o regente influi no conhecimento musical e nas relações humanas dos coralistas, em que medida ele se torna educador e quais estratégias ele utiliza para fazer do coral um espaço de aprendizado, diferente dos moldes tradicionais e institucionais de ensino de música.

A presente pesquisa torna-se mais relevante quando se desenvolve em um espaço onde as escolas públicas de música são raras e seletivas, estimulam a competitividade extrema e o individualismo, dando oportunidade apenas aos classificados como talentosos. O modelo de ensino adotado pelas escolas de música é exclusivista e, não atendendo nem à demanda de boa parte das pessoas que têm interesse no estudo musical, também não atende às necessidades de formação humana por meio da música.

No processo da atividade coral, levantamos dois aspectos importantes, que são o ensino de música para cantores, que, na maioria das vezes, não têm uma formação musical anterior; e práticas que vão além da musicalidade, aproximando-se da educação humana dos coralistas, que, normalmente, têm contato com as convivências estéticas coletivas proporcionadas a partir do canto coral.

Partindo desse pressuposto, podemos traçar algumas inquietações que são motivadoras da presente pesquisa. As primeiras questões dizem respeito à formação humana dentro do ambiente coral: *a formação musical dentro da prática coral e a experiência do canto coletivo podem proporcionar uma formação humana além da musicalização do cantor? Se sim, como ela se desenvolve dentro do grupo e como o regente atua dentro dessa formação? Quais valores humanos são exercitados e ensinados dentro do canto coletivo? O canto coletivo pode ser um espaço inclusivo?*

A partir das questões iniciais, buscamos investigar se, para que a formação humana aconteça, é necessário que ocorra conjuntamente uma prática educativa musical, uma vez que boa parte dos cantores de coral não possui formação musical prévia. Assim, *como o regente desenvolve a musicalidade do cantor na prática coral? Como este cantor aprende as linhas melódicas que devem ser cantadas? Quais são as práticas metodológicas utilizadas pelo regente, nos ensaios corais, para ensinar a um cantor, que não sabe ler música? Como este contexto se torna educativo? Como o regente lida com esse coralista leigo? O regente, além do conhecimento musical, tem que possuir conhecimentos de um educador?*

Em minha trajetória como músico, cantor, regente e professor, vivi experiências dentro do canto coral que me despertaram, desde muito cedo, para essas inquietações. Na maioria dos corais em que participei como coralista e como regente, existia uma característica de não haver seleção para o ingresso de novos cantores. Isto trazia para a atividade uma diversidade humana e musical entre os participantes. Algumas vezes, apareciam no grupo pessoas com material vocal não preparado para o desenvolvimento da atividade, outras vezes pessoas com problemas de afinação.

Podia perceber que, quanto maior a diversidade e a diferença de níveis de conhecimento musical, mais se fazia necessária uma integração maior entre os que sabiam mais o repertório e os que ainda não sabiam, na intenção de um auxiliar o outro; assim como um esforço maior por parte do regente de tornar o ensaio um ambiente propício a desenvolver a musicalidade dos coralistas. Neste movimento de aprendizado e socialização, compartilhavam-se saberes musicais e experiências pessoais. Este processo era sempre coordenado e guiado pelo regente, que buscava constantemente formas de superar as dificuldades dos coralistas e do grupo na prática do ensaio.

Desta forma, pude observar que é necessário comprometimento mútuo para atingir os objetivos traçados coletivamente pelo grupo, assim como paciência com as dificuldades alheias, esforço coletivo para a superação de problemas individuais, cooperação e forte sentimento de coletividade, para que todos os membros se tornassem eficientes para a prática.

Podemos perceber que, em algumas situações, parecem se desenvolver valores que transcendem a musicalidade, mas *em que medida acontece este desenvolvimento? E quais valores extramusicais são desenvolvidos neste processo?* Buscamos uma investigação a respeito deste assunto.

Assim, também participei de corais em que a excelência performática era o foco principal. Apenas os cantores que possuíam domínio da técnica vocal eram selecionados. Além disso, todos eram alfabetizados musicalmente e tinham a voz bem trabalhada. Neste contexto, pude observar que o trabalho musical do regente se limitava à interpretação das peças executadas e sentia que a minha musicalidade era desenvolvida por meio da prática e da vivência estética das obras apresentadas. Mesmo assim, observei que surgiam questões de relações humanas de forma intensa; era necessária ao regente a resolução de conflitos oriundos de sentimentos pessoais, como individualismo, discordâncias e intrigas. Situações que exigiam do regente habilidades de mediação. Mathias (1986) aponta que essas habilidades são próprias de um educador e que, na minha experiência, observei que

demandavam aos coralistas a superação de entraves pessoais e interpessoais para que o grupo conseguisse atingir os objetivos.

Nesse sentido, Dias (2010) aponta que o canto coral pode atuar no sujeito coralista de forma transformadora, pois é capaz de envolver o cantor com a construção subjetiva de significados a partir do material sonoro expressivo. Na medida em que a pessoa se torna coralista, se inicia diretamente no exercitar-se humano nas esferas pessoais, coletivas e sociais.

Segundo Moraes (2007), além das potencialidades humanas desenvolvidas de forma empírica dentro do canto coletivo, percebe-se que, nas ocasiões em que se pratica o canto coletivo, a preparação musical do coralista está presente a partir de uma necessidade de crescimento do grupo. *Esta formação musical para a prática coral é contextualizada? É culturalmente interessante para os participantes?*

Moraes (2007) aponta que este processo formativo se mostra eficaz e verdadeiro, pois muitos coralistas que passaram por essa experiência vieram a se dedicar à música e à proliferação do canto coletivo com caráter formativo musical e humano, demonstrando também a importância desta prática como uma alternativa para a inclusão social.

Em um intuito de demonstrar a importância de se estudar a possibilidade de formação dentro do canto coral, traremos dois exemplos que indicam um possível caráter formativo musical e de inclusão e transformação sócio cultural. Primeiramente, a prática vocal coletiva na cidade de Fortaleza trouxe o surgimento de novos regentes, que viraram proliferadores desta prática e desta metodologia de educação humana musical. Muitos regentes que hoje trabalham com coros vieram da prática coral, sendo eu um destes.

Este contexto traz para a atividade coral da cidade uma história rica de formação e de performance, que coloca esta cidade em destaque no cenário musical coral brasileiro. Do movimento coral surgiu a proposta inovadora de interação cênica-musical, que originou o coro cênico e também projetos revolucionários, como o da Ópera Nordestina, que teve como ideia principal ser uma ópera escola com intuito de formar não só músicos, mas profissionais da área da produção cultural. O curso superior de Música da Universidade Federal do Ceará (UFC) também é exemplo de um projeto oriundo do canto coral, mais precisamente do Coral da UFC, e no currículo desse curso o canto coletivo encontra lugar de destaque (MATOS, 2008).

Assim, podemos considerar que o canto coletivo se revela uma instituição de formação humana e musical? Nessa prática o educando vive intrinsecamente os meios de

desenvolvimento de sua musicalidade e de sua humanidade, na experiência estética proveniente da performance?

Outro exemplo que pode nos indicar a importância do coral na sociedade é a utilização desta prática em empresas, com o objetivo de incentivar o lazer de seus colaboradores, aliada à possibilidade de desenvolvimento de seus recursos humanos, onde existe o reconhecimento do potencial formativo humano acima do crescimento musical que a atividade pode ofertar. No ambiente da empresa, o coral é adotado como uma atividade capaz de estimular a participação cultural crítica e criativa dos colaboradores “visando à sua autonomia”, uma vez que o mundo contemporâneo traz rápidas e radicais transformações (TEIXEIRA, 2005, p. 26).

Os corais de empresa se configuram como importante mercado de trabalho para os regentes e possuem a maior necessidade de recursos metodológicos para a prática, pois as empresas chegam a deixar a cargo do regente toda a responsabilidade de atingir resultados musicais. Esta atitude acaba por provocar uma realidade que traz dificuldades ao regente.

Tive a oportunidade de reger alguns corais de empresa e observei que, nesse contexto, a exclusão de membros desafinados não pode ser cogitada, nem mesmo a prévia seleção de seus candidatos a cantores. Pela falta de práticas sistematizadas que me orientassem no desenvolvimento das habilidades musicais desses coralistas, algumas vezes a prática coral tornou-se inviável. Isto aconteceu decorrente de uma sonoridade impossível de ser trabalhada, pois não existia de minha parte o conhecimento próprio para um trabalho efetivo visando ao crescimento musical desses cantores.

Nessas experiências, percebi que esses coralistas, normalmente, tinham profundo interesse em participar do trabalho musical oferecido pela empresa e, por isto, era imprescindível que eu tivesse opções de práticas educativas para construir de forma consciente e progressiva a sonoridade satisfatória daquele grupo sem que a prática coral, na empresa, viesse a ter fim. Em algumas das primeiras experiências, não consegui a continuidade da atividade por conta de não conseguir essa sonoridade.

Buscamos, então, a partir do exemplo acima citado, traçar um recorte, nessa pesquisa, que se dedique a também estudar de que forma o regente lida com o cantor desafinado dentro da atividade do canto coral. Em minhas experiências como cantor, já vivenciei diversos métodos realizados por diferentes regentes na intenção de maquiar ou contornar o problema, mas sem o objetivo real de resolvê-lo. Já vi casos em que o regente pedia para o cantor com problema de afinação cantar com um volume de voz mais fraco para que as outras vozes cobrissem a sua desafinação. Em outros casos, o cantor com desafinação

ficava participando do grupo sem a devida atenção até que ele mesmo se sentisse diferente e abandonasse a prática. Em muitas experiências, não vi o coralista desafinado ter a atenção e o tratamento necessários para que a sua afinação viesse a ter uma real melhora.

Partindo dessa premissa, podemos observar que, olhando do prisma tanto da educação musical quanto da formação humana, se faz necessário um estudo que indique caminhos que possam ser trilhados na direção de incluir o cantor desafinado primeiramente na prática do canto coletivo. *A educação humana musical inerente a essa prática pode ser significativa também para o cantor com problema de afinação?* Podemos considerar importante dar a esse cantor dentro da prática coral uma possibilidade de estudo da própria voz e das potencialidades de melhoria da afinação vocal. Para isto, é fundamental identificar como o regente procura solucionar essa situação nos ensaios do coral.

Buscamos, assim, desenvolver um estudo que procure identificar as práticas educativas do regente que educa vocal, musical e humanamente cantores leigos por meio da prática do canto coletivo, pois levantamos a hipótese de que essa prática se torna uma escola de música quando a educação pública não traz uma proposta de educação estética humana musical de qualidade pra grande maioria da população.

Segundo Fucci Amato (2007), o canto coletivo tem um fator importante de integrar socialmente e educar musicalmente, pois dentro do coral todos são iguais e ele integra, em sua organização, diversas pessoas e profissionais que pertencem a várias classes sociais, econômicas e culturais. “Uma construção de conhecimento em si e da produção vocal em conjunto” (p. 3). Essa integração culmina no prazer da realização estética que gera a alegria vinda do reconhecimento da qualidade do trabalho realizado, o que influencia na apreciação artística e na motivação pessoal de cada um.

Os objetivos do presente trabalho podem assim ser resumidos:

- a) *Objetivo geral*: analisar as práticas de formação musical e humana desenvolvidas pelo regente educador para a preparação de cantores leigos e/ou com problemas de afinação para a prática do canto coletivo.
- b) *Objetivos específicos*: identificar práticas utilizadas pelo regente que tragam características de formação humana; analisar as estratégias didáticas utilizadas pelo regente no trabalho com o coralistas leigos; e compreender as práticas empregadas pelo regente para superar problemas de afinação individual dos cantores.

O próximo capítulo deste trabalho tratará dos autores que fundamentam teoricamente o presente trabalho. Será discutido, a partir da literatura, como o canto coral

pode ser uma prática de formação humana e quais autores tratam do regente como um educador dentro do canto coral. Também serão tratados assuntos que dizem respeito aos tipos e gêneros dos grupos corais que existem na atualidade a partir de trabalhos e pesquisas que abordaram o tema.

A seguir, também encontraremos autores que se dedicaram a pesquisar métodos destinados ao trabalho com corais que trazem em seu interior coralistas leigos, assim como trabalhos que trazem metodologias que visam a melhorar a afinação de pessoas desafinadas.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Canto coral como formação humana

Independentemente do número de integrantes de um coro, da finalidade do grupo e do grau de musicalidade dos seus cantores, existe uma característica que é comum em todos os agrupamentos do canto coletivo. Esta característica é a potencialidade do desenvolvimento de valores humanos.

Dentre os autores que apontam o canto coral como espaço de desenvolvimento humano, destacamos Dias (2010), que interpreta o canto coletivo como uma prática pedagógico-musical e acredita que a mesma “deve ser voltada para os sujeitos e portanto significativa, expressiva, envolvente e transformadora” (p. 1).

Podemos encontrar pessoas que cantam há muito tempo em corais e não são profissionais da música, mas desenvolvem um sentimento bom pelo canto coletivo, pela experiência que ele proporciona, pelo desenvolvimento e manutenção de amizades e pelo prazer de construir coletivamente os repertórios a serem apresentados.

A respeito da ação transformadora do canto coral, Villa-Lobos (1987) destaca que o canto coletivo dispõe uma ação incomum de socialização, onde força seus integrantes ao abandono de sentimentos egoístas, favorecendo a integração na sociedade, a disciplina, a solidariedade humana e a “participação anônima na construção das grandes nacionalidades” (p. 87).

Assim, para esse autor, o canto coral transforma e inclui, socialmente, indivíduos. Podemos perceber que as práticas formativas humanas desenvolvidas no ambiente do grupo transcendem a sala de ensaio e os palcos onde se exercita a performance e embarcam no profissionalismo e na possibilidade de trabalhar com música.

Muitas pessoas, especificamente na cidade de Fortaleza, se descobriram cantoras a partir do canto coral. Elas vieram a se dedicar posteriormente ao canto popular e ao canto erudito, outras se dedicaram a ensinar técnica vocal a outros coros e vieram a tornar-se professoras de música, regentes e proliferadoras da prática coral em diversos ambientes, como empresas, instituições públicas, assim como formadores de outros cantores, regentes e profissionais da música.

Um desses casos é o do professor Elvis de Azevedo Matos, professor Doutor do curso de Música da Universidade Federal do Ceará, que descreve a influência do canto coral na sua decisão de procurar desenvolver sua formação musical.

A educação musical na Universidade Federal, através do Coral, já havia definido o embasamento filosófico da minha formação: educação musical coletiva, mais especificamente através do canto coral, com ênfase para o cancionário popular brasileiro (MATOS, 2008, p. 52).

O relato de Matos (2008) demonstra a potencialidade que a prática coral tem de formar pessoas musicalmente, partindo da esfera individual. Mas o convívio, que é inerente à música coletiva, estimula o exercício de valores humanos, que podem promover também a socialização, numa esfera coletiva grupal, e a própria inclusão social do indivíduo cantor.

A respeito das potencialidades de desenvolvimento humano da atividade coral, Fucci Amato (2007) diz que:

O coral desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio culturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e compreensão (FUCCI AMATO, 2007, p. 5).

O pensamento da autora acima citada assemelha-se ao que aponta Moraes (1993) ao descrever a atividade do Coral da FACED,¹ seu objeto de estudo, que se revelou um ambiente propenso ao desenvolvimento das relações interpessoais, através da conscientização e da reflexão, traçando sempre um paralelo entre o trabalho musical coletivo e a vivência social.

O coletivo torna-se mais consistente na proporção do crescimento da totalidade de cada um de seus integrantes [...] pode-se vivenciar possibilidades de entendimento de vida coletiva e da amplitude e profundidade da linguagem musical. Pode-se provocar reflexões e vivências em torno das riquezas e/ou falhas individuais que constroem e/ou destroem o coletivo. Pode-se provocar e construir momentos de auto reflexão, e reflexões coletivas e individuais sobre os valores objetivos que conduzem à consciência do que é essência humana (MORAES, 1993, p. 144).

As palavras descritas acima por Moraes (1993) trazem uma perspectiva de fortalecimento da singularidade e de afirmação da identidade de cada cantor dentro do grupo.

É possível encontrar, também, conflitos gerados pelo choque de algumas identidades que queiram se afirmar mais do que outras. Estes choques podem ser considerados normais e, mesmo, necessários para o trabalho coletivo, no sentido de que a superação e a resolução daqueles conflitos é que fazem o grupo se tornar mais unido e o trabalho coletivo mais eficaz.

¹ Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará.

Em algumas ocasiões, o trabalho não pode prosseguir pelo motivo de não superação dos conflitos que surgiram durante o processo de ensaio. Contudo, na grande maioria dos casos, o grupo busca se organizar em regras e normas, e, em alguns casos, até se chega a pensar coletivamente em um conjunto de punições para atitudes que não fossem produtoras para com o grupo e para com o andamento do trabalho.

Para o fortalecimento da singularidade visando à construção da coletividade, “é necessário que todos passem a se conhecer utilizando os nomes uns dos outros o que contribui para a afirmação das identidades” (DIAS, 2010, p.5).

O canto coral pode proporcionar uma convivência intensa, tornando os integrantes mais próximos uns dos outros, no intuito de atingir os objetivos traçados coletivamente. Quaisquer que sejam as metas do grupo, para serem conquistadas, estas exigem um esforço coletivo de abdicção de posturas individualistas e dedicação às tarefas e deveres para com o grupo. Num grupo coral, o erro de um torna-se o erro de todos, pois todos são responsáveis pelo aprendizado de todos.

A respeito das possibilidades de construção e afirmação das identidades dos cantores a partir do trabalho musical coletivo dentro da prática coral, destacamos as palavras de Dias (2010).

Em uma perspectiva contemporânea de educação musical, na medida em que é importante contemplar a subjetividade dos indivíduos, a construção das identidades, e o convívio com a diversidade, a prática coral é aqui tratada como um proposta de educação musical que proporcione o estímulo do corista através do desenvolvimento da sensibilidade artística e musical e, sobretudo da interação com o outro para a construção de uma nova forma de ser e estar no mundo, na medida em que as pessoas se aproximam umas das outras para a realização de um objetivo comum (DIAS, 2010, p. 6).

O convívio com a diversidade é uma realidade do canto coral, que traz múltiplas realidades sociais dentro de um mesmo grupo. Podemos perceber que o canto coletivo, nesse sentido, se torna um reflexo da própria sociedade.

Matos (2008) relata que, no Coral da UFC dos anos 1980, além de todos os exercícios técnicos musicais e de todo o processo de memorização do repertório, era necessário para os coralistas que pensassem e debatessem dentro do ensaio questões que circulavam a esfera social, econômica e política, “sempre relacionando-as com a atividade musical que se pretendia desenvolver” (p. 113). Relata também o quanto aquela prática se tornava sedutora e desafiadora para ele e aponta que “cantar não significa apenas explorar as

possibilidades musicais da vida, cantar era, naquele coral, explorar a própria vida, entendê-la e vive-la” (p. 113).

Percebemos, através do relato de Matos (2008), como se pode encontrar a semelhança entre a prática coral e vida social e cultural da comunidade em que o grupo está inserido. Essa semelhança é o elemento que torna a prática coral uma ferramenta estimulante de socialização, trazendo em seu seio elementos formativos que vão além da musicalidade e do trabalho estritamente musical.

Esse espaço de formação humana e musical se apresenta na sociedade atual de várias formas, com várias finalidades, abrigadas por instituições públicas, privadas ou simplesmente oriundas de iniciativas independentes. Em todas elas, conservam-se as potencialidades formativas do coro explícita ou implicitamente. A seguir, faremos um recorte das finalidades e gêneros encontrados no canto coral atualmente.

2.2 Canto coral: finalidades e gêneros

Existem diversos tipos de coros no nosso contexto nacional e, para estes, diversos tipos de regência e de regentes, onde cada um traz uma postura diferente que atenda às necessidades do seu grupo coral. “Cada coral pensa e fala assim como seu regente” (ZANDER, 2008, p. 21). Cada coral e seu respectivo regente assumem uma personalidade de acordo com o seu objetivo de criação.

Mostrar ao público o repertório trabalhado e desenvolvido nos ensaios, a qualidade técnica do grupo, os arranjos, a proposta cênica, se houver, o figurino, a iluminação ou, simplesmente, o progresso do grupo são algumas das metas mais importantes de um coral. A qualidade nas apresentações é uma das principais justificativas para a junção de pessoas que cantam em um grupo coral. “O grande ritual da tribo do Canto Coral é a apresentação” (FIGUEIREDO, 2006, p. 20). Os níveis artísticos das apresentações muitas vezes demonstram, também, a qualidade técnica do grupo.

Constatamos que nem todos os corais tem o intuito de realizar uma performance de alto nível. Em alguns deles, construir valores de respeito e coletividade por meio da música tinha mais prioridade. Essa realidade é encontrada em corais infantis de escolas, em corais de empresa ou no coral amador em geral, onde a qualidade deve ser buscada na medida do possível no grupo.

Godoy (2005) desenvolve uma pesquisa realizada em quatro corais com características distintas, sendo um religioso, um de órgão público, um profissional e outro

amador independente. Conclui que, nesses corais, os regentes assumem o papel de educador e de maestro, mostrando que, no trabalho coral, a performance depende da prática educativa para se desenvolver de forma mais significativa.

Junker (1999) dividiu as diversas agrupações corais em dois grandes grupos: os corais profissionais e os corais amadores, onde *coral amador* seria um grupo que tem coralistas que, ao se dedicarem à prática do canto coletivo, não recebem remuneração, se dedicando a essa prática por amor, visando à satisfação pessoal ou o prazer de ser parte de uma realização artística coletiva. Normalmente, nesse contexto do coro amador, apenas o regente é remunerado para manter a atividade, enquanto no *coro profissional* todos os seus componentes possuem remuneração. Geralmente, nessa estrutura profissional, existe um processo de seleção, onde os melhores são escolhidos para desempenhar função dentro do grupo. Dentre as exigências para um cantor dentro de um grupo profissional está a obrigatoriedade de leitura de partitura e material vocal bem trabalhado.

O autor (1999) também traz outras classificações de gêneros de corais citados na palestra de Ribeiro (1998), na *I Oficina de Administração Coral*, realizada pela Federação de Coros de Brasília. Dos gêneros citados pelo autor, o mais relevante para essa pesquisa é o coral de empenho: grupos corais que pertencem a instituições cuja atividade principal não é música. Junker (1999) afirma que os coros profissionais e amadores participam dessa categoria por serem ligados a alguma instituição, como empresas, escolas ou alguma instituição voltada à educação. Nesse tipo de coro, a maioria dos integrantes consistem em cantores amadores e leigos, em se tratando de conhecimentos de teoria musical e solfejo.

O autor ainda destaca que uma das características desse gênero de coro é a postura que o regente deve assumir para que o resultado sonoro seja satisfatório. Por se tratar de uma relação com coralistas amadores, o regente tem de se apropriar de uma linguagem simples, com caráter educativo, trazendo para a prática do canto coral um cunho formativo, estando necessariamente no lugar de investir na educação musical dos seus coralistas para que o resultado musical seja melhorado e atinja o grau de satisfação por parte dos cantores, do regente e do público.

O coro amador, segundo a classificação de Junker (1999), foi o foco do presente Projeto de Pesquisa, pois ele possui as características necessárias para responder às inquietações desse autor. No coral amador, encontramos um regente que precisa ter uma postura de educador e que possui estratégias metodológicas para a preparação e desenvolvimento musical de seus coralistas alunos, características que iremos abordar a seguir.

2.3 O regente como educador em corais de leigos

Mathias (1986) diz que o regente deve ter características humanas que promovam um ambiente educativo, alegre e saudável, olhando para seus coralistas como um professor olha para os alunos, devendo apresentar dedicação altruísta, coragem para acreditar nos objetivos que o grupo quer atingir e determinação para atingir estes objetivos. Para o autor, o bom regente deve ser um motivador que inspira os cantores a se dedicarem, também, à conquista desses objetivos traçados coletivamente. Para isso, o bom regente deve ser humilde e competente, sendo esta competência, justamente, o fator que vem dar a ele a autoridade frente ao grupo.

As características descritas por Mathias (1986) são aspectos atribuídos por ele a um bom professor. O autor afirma que o coral deve ser um espaço de musicalização, apresentando, em seu livro “Coral, um canto apaixonante”, uma série de exercícios de desenvolvimento da leitura musical, da teoria musical e uma série de cursos de pequena duração a serem executados pelo regente para com o coro. Além disso, sugere exercícios que visam ao desenvolvimento de noções mínimas sobre a prática de leitura de partitura, “para que o grupo possa crescer musicalmente, facilitando o trabalho do regente e um melhor rendimento do grupo musicalmente” (MATHIAS, 1986, p. 77).

Em minha própria vivência como cantor de coro, tive experiências não muito boas em um ambiente liderado por um regente que era autoritário e impaciente com as dificuldades apresentadas pelo grupo. Parecia que o trabalho poderia se desenvolver de forma mais rápida e menos dolorida sem que o grupo precisasse ser chamado à atenção constantemente. Considero que o regente deve ser democrático, mas também exigente e, principalmente, ser o exemplo; jamais vi funcionar um grupo que possuía um líder que pregava o que não praticava.

Nesse sentido, Fucci Amato e Amato Neto (2009) desenvolveram uma pesquisa com coralistas leigos, onde procuraram identificar quais as características mais importantes no regente para o bom andamento do trabalho, a partir do que pensavam os cantores. Consideraram os coralistas que era de suma importância que o regente soubesse motivar o grupo de forma correta, assim como valorizar os conhecimentos e experiências musicais dos cantores, ouvir as opiniões dos mesmos, saber reconhecer os defeitos e qualidades de cada um, escolher democraticamente um repertório variado, estimular a criatividade e, em algumas situações, até instalar um sistema de punições dentro do grupo.

Desenvolver um ambiente humano propício à (re) criação artística coletiva a capacidade de motivação dentro do canto coral consiste em uma habilidade a ser desenvolvida pelos regentes, tendo em vista que o coro, como uma organização, envolve uma densa rede de relações interpessoais, que deve ser construída por uma política dinâmica e participativa, possibilitando bons resultados socioeducativos e musicais (FUCCI AMATO; AMATO NETO, 2009, p. 2).

Godoy (2005), em sua pesquisa desenvolvida em quatro corais com características distintas, sendo um religioso, um amador de órgão público, um amador independente e outro profissional, deixa claro, em seus resultados, que em todos os quatro corais citados, o trabalho educativo musical dos regentes é reconhecido como fundamental para o bom andamento da atividade. Esse trabalho de educação musical é reconhecido por todos os que participam dessas atividades e mostra que existe a “necessidade de que o regente esteja preparado para conduzir os ensaios de maneira a garantir uma aprendizagem musical e fugir do mero treinamento ou ficar só na parte social ou recreativa” (p.3).

A autora relata também que os cantores dos grupos pesquisados “demonstram perceber que fazem parte de um processo educativo”, pois todos eles “reconhecem estratégias de ensino aplicadas por seus regentes” (p.4). Na pesquisa citada, existem relatos onde os coralistas explicitam atividades realizadas nos ensaios onde fica clara a compreensão, por parte deles, de que existem formas e meios que os maestros utilizam para ensinar o conhecimento musical.

Não podemos falar de um regente educador sem discutir o seu papel de autoridade frente ao grupo. Zander (2008) concorda com Mathias (1986), afirmando que o regente conquista a sua autoridade através da sua competência. Para isto, esse maestro deve ter domínio sobre as técnicas de regência, conhecimento musical e saber obter resultados positivos para que o grupo assuma a liderança do regente com prazer. “A autoridade não se reflete na ordem dada, no poder, mas na capacidade [...] todos tem direito de opinar, mas não pode ser acatada a opinião de cada um” (ZANDER, 2008, p. 147).

O regente deve ser firme e democrático, nunca autoritário, pois o autoritarismo acarreta a insatisfação do coralista, que passa a não admirar o líder, o que vem a ser prejudicial na integração e inspiração do grupo; este problema, segundo Zander (2008), se reflete diretamente na sonoridade do coral. Assim, a responsabilidade do regente é maior como autoridade e “guia, alma e vida” do grupo. “O coro é o reflexo do que o regente pode e sabe” (ZANDER, 2008, p. 148).

Zander (2008) confirma algumas das minhas vivências que não foram boas dentro de grupos corais enquanto coralista. Alguns regentes preferiam se impor por meio de posturas

que não constroem sentimentos bons nos cantores. Arrogância e imposição sem possibilidades de diálogo são atitudes que travavam o andamento da atividade.

Em um coral, essa atitude normalmente faz com que os cantores percam a vontade de frequentar os ensaios; e a evasão é um tanto pior para o coral. Concordo com Zander (2008) nesse aspecto e acredito também que o conhecimento do regente é a autoridade dele, e por meio desse conhecimento musical o regente deve ter o grupo sob controle. O *Prática do canto coletivo* ensina a ouvir, e é incongruente um regente que não ouça seu grupo.

Zander (2008) dá também importância significativa ao desenvolvimento da leitura musical dentro das práticas de ensaio do coral e relata que saber ler música não é mérito, mas necessidade. Para ele, essa prática deve ser exercitada a todo momento dentro dessa atividade e deve ser vivenciada pelo grupo todo. Ressalta que é muito mais difícil trabalhar com “analfabetos musicais” e continua dizendo que, nessa situação, quando o grupo se propõe a enfrentar obras mais difíceis, esse trabalho se torna um martírio para o regente e para os coralistas.

Fica clara, nessa passagem, a importância de se manter um clima de aprendizado dentro da atividade coral sugerida por Zander (2008), o que indica que essa formação também deve ser feita fora da aridez do método escolar, para que a atividade não perca o prazer da vivência do estético. Esse ensino, se necessário, deve ser desenvolvido de forma natural, partindo sempre da necessidade de fazer evoluir o trabalho e melhorar a sonoridade do coro.

É possível perceber que não se faz necessário que o coralista precise ser alfabetizado musicalmente dentro da atividade coral. Temos exemplos de corais que têm trabalhos significativos compostos por coralistas que não sabem ler música.

Penso que o regente deve buscar ensinar sempre um pouco mais a respeito de algumas regras da teoria musical, principalmente no que se trata do acompanhamento da partitura ou movimento melódico na pauta. Entretanto, acredito que o objetivo principal deve ser o trabalho vocal. É no trabalho vocal que o regente deve se concentrar em primeira instância. Sem ele, a sonoridade do grupo não evolui e fica sujeita ao fracasso da atividade, principalmente no grupo amador. Vejo que é importante que o regente organize o tempo do ensaio para orientar vocalmente os cantores, por mais que o tempo do ensaio seja curto.

Zander (2008) aponta que a técnica vocal deve ser trabalhada com ênfase. Para ele, a voz é um instrumento muito complicado e difícil de dominar e indica no mínimo quinze minutos do tempo de ensaio destinado ao exercício de técnica vocal:

O ideal seria promover uma espécie de curso coletivo de canto para o coro, onde houvesse trabalho em conjunto e, naturalmente, também individual (p. 198).

É muito importante que o regente saiba trabalhar a sonoridade do grupo e tenha domínio sobre as técnicas básicas de respiração, colocação vocal e ressonância, para poder guiar o grupo na busca do timbre idealizado. O regente deve ter em mente que o cantor do coro amador provavelmente nunca teve contato com a técnica vocal, então o maestro deve ser competente para influir na sonoridade do grupo. É nesse sentido que a preparação vocal do coralista se torna mais eficaz para a prática do canto coletivo.

Brandvik (1993) diagnosticou que até o ano de 1992 existiam no mundo inteiro 15 milhões de cantores de corais. Deste número, segundo o mesmo estudo, 95% não estudavam canto individualmente, constatando-se que era no coro o único momento que esses cantores desenvolviam seu aparelho vocal. Diante dessa informação, concluiu-se que era o regente o orientador do desenvolvimento vocal desses cantores dentro do seu grupo. Especulamos que esse número deve ser bem diferente, posto ser esse um dado levantado há mais de duas décadas, mas ele nos dá uma ideia real do perfil do coralista inserido nas atividades do canto coletivo.

O regente é, em geral, o primeiro e único professor de técnica vocal dos cantores do seu grupo, e isto faz com que a responsabilidade de instruí-los seja maior (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN; 2006).

Cantores de coro que inspiram um alto nível de excelência artística devem, portanto, se verem não como líderes de organizações, mas como professores de técnica vocal. Embora alguns membros do coro possam estudar canto privadamente, eles ficam sob a instrução do regente durante um período muito maior por semana (HEFFERNAN, 1982, p. 20).

Fernandes, Kayama e Östergren (2006) concordam que, no coral formado por cantores amadores, se faz mais importante o estudo e a prática da técnica vocal grupal e individualmente, pois preparar vocalmente um grupo assim requer horas de treinamento. Para esses autores, o relacionamento do regente com a técnica vocal deve ser tão íntimo quanto o seu relacionamento com as técnicas de regência, e igualmente os autores anteriores defendem a necessidade de desenvolver um trabalho contínuo e sistemático durante os ensaios, para que os cantores aprendam a lidar com as técnicas da voz.

A técnica vocal é importante também para a saúde vocal e psicológica do cantor durante a prática do canto coletivo. Coelho *et al* (2013) desenvolveram uma pesquisa com cinco corais regidos pelo mesmo regente, totalizando 125 indivíduos cantores, onde

elaboraram questionários que abordavam questões como experiência com canto, classificação vocal, autoimagem vocal e dificuldades apresentadas durante o canto. Nesse trabalho, concluíram que os cantores com menor grau de experiência apresentam mais sintomas de cansaço vocal (rouquidão, voz áspera após o canto e fadiga vocal) do que os cantores mais experientes, assim como a autoimagem de cantores menos experientes apresenta fatores mais negativos do que as dos cantores mais experientes. A grande maioria dos coralistas que se apresentam para a prática coral trata-se de cantores pouco experientes, e a pesquisa citada reforça a importância de o regente estar atento ao trabalho vocal consciente e consistente com o seu grupo cantor.

No entanto, o trabalho vocal de preparação do cantor deve ser consentido com muito bom senso do regente. Muitos preparadores vocais se preocupam mais em conseguir aumentar a extensão vocal do coralista do que em trabalhar o timbre do mesmo; outros impõem um timbre escuro, baseado nas tradições europeias, que se torna difícil para as vozes claras e abertas dos nossos cantores realizarem, posto que essa sonoridade é fruto de uma construção cultural. Tudo isso traz uma dificuldade a mais ao trabalho e o regente deve ser sensível e flexível frente a essas situações.

Kerr (2006) afirma que o regente deve ter cuidado ao idealizar uma sonoridade antes de conhecer as possibilidades vocais do grupo.

Antes de dizer qual a maneira de cantar é preciso observar como os cantores cantam, escutá-los muito e integrar ao canto as muitas variedades das manifestações sonoras ao nosso dispor” [...] trabalhar como regente é saber lidar com as vozes a sua disposição (KERR, 2006, p. 125).

A preparação musical dentro do canto coral perpassa, também, uma consciência física dos músculos e órgãos relacionados na emissão vocal e um entendimento e domínio maior do aparelho fonador como um todo, assim como de todos os processos e técnicas que envolvem um melhor aproveitamento da voz cantada. Esse conhecimento deve ser ensinado pelo regente visando a um melhoramento sonoro do grupo.

Nesse ambiente onde o conhecimento vem sendo construído coletivamente, o regente é o guia. Observa-se que o regente deve ter conhecimento musical, domínio da técnica vocal, mas são imprescindíveis algumas características humanas para que o trabalho se desenvolva de forma cada vez melhor.

Em minha trajetória de vida, os trabalhos em que mais me desenvolvi foram guiados pelos regentes que mais traziam qualidades que eram externas ao conhecimento

específico musical. Esses regentes se tornavam um espelho pra mim e eu também via os outros cantores do grupo se espelhando nele, não só nos ensinamentos musicais, mas no exemplo humano. Nessas experiências, o trabalho musical se desenvolvia muito bem.

Fucci Amato (2008) sintetiza todas essas características humanas e musicais pertencentes à atividade coral quando descreve a prática como “Grupos de aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, sendo ambientes permeados por complexas relações interpessoais e de ensino aprendizagem” (FUCCI AMATO, 2008, p. 15).

A autora sustenta que, a partir dessa realidade de se fazer educativa e formativa a prática coral, é necessário do regente um conjunto de habilidades que circulam fora da esfera técnico-musical. Percebo que essas habilidades dizem respeito à forma como o regente vai buscar o crescimento musical do coral, seja investindo no conhecimento técnico musical dos cantores, seja investindo na técnica vocal e na sonoridade do grupo, seja enfatizando o solfejo. Muitos são os exemplos e muitos são os caminhos. Temos autores que apontam suas estratégias segundo suas experiências práticas frente aos corais e os resultados positivos e negativos que obtiveram nos trabalhos que realizaram.

Citamos aqui Figueiredo (2006), que trata de algumas medidas que o regente pode tomar como essenciais para o desenvolvimento musical do grupo coral que visa ao desempenho e traz no seu seio cantores leigos. Esse autor incentiva o regente a trabalhar o desenvolvimento musical de seus cantores, seja por meio de metodologias específicas, seja utilizando a criatividade, podendo dar estímulos para que o coralista procure desenvolver seu conhecimento de solfejo por meio de aulas fora das práticas do coral ou podendo mesmo dar aulas de solfejo para o grupo nos ensaios.

O autor aponta alguns caminhos que o regente pode seguir para aprimorar as qualidades musicais de leitura dos cantores, especificando que cada coralista deve ter, durante os ensaios, a partitura da música que está sendo ensaiada em mãos, mesmo que não tenha a menor noção de leitura ou solfejo. Essa prática faz com que ele se familiarize com os sinais musicais e perceba o movimento melódico no pentagrama, o que vem a ser um começo para uma consciência musical mais efetiva.

Outra maneira de desenvolver a leitura dos coralistas está em fazer com que eles leiam todas as vozes, atentando para que os cantores não se esforcem excessivamente procurando cantar passagens que estejam nos limites ou fora da tessitura vocal do naipe em que se encontram. Essa aplicação, segundo o autor, faz com que a concentração se mantenha durante todo o ensaio, evitando conversas dos cantores enquanto o regente está passando a voz de um determinado naipe, assim como faz os cantores terem uma consciência mais total

do arranjo e da peça como um todo. O regente deve ter atenção para salvaguardar a tessitura de cada naipe, nessa prática.

Figueiredo (2006) especifica que o regente não deve ensaiar a música do início ao fim, pois vê como positivo trabalhar partes e seções da peça em ordem diferente da disposta na obra. O autor diz que essa forma de apresentar a peça ao coralista o indica um sentido de que a música é feita de partes, sugerindo, naturalmente, a esse, uma ideia de forma musical. Nesse processo, incentiva a utilização de expressões como “da segunda parte”, “da fuga”, “da mudança de tonalidade”, para desenvolver no grupo o sentido de estruturação da peça.

Assim como Zander (2008), Figueiredo (2006) aponta como sendo importante o regente procurar desenvolver a leitura de seus coralistas, mas traz uma posição de incentivar que o cantor procure esses conhecimentos fora do coral. Considero essa atitude boa, mas reafirmo que não vejo como fundamental a leitura e o solfejo para o bom desenvolvimento do trabalho coral. Vejo nas colocações de Figueiredo (2006) uma atitude metodológica frente ao ensaio coral, com práticas que visem a dinamizar o ensaio, trazendo atitudes e exercícios que faziam a atividade ser mais lúdica, educativa, eficiente.

Para atingir os objetivos da pesquisa, se fez necessário, ainda, identificarmos na literatura práticas metodológicas utilizadas a partir de experiências de autores, regentes e educadores musicais. Falaremos a respeito disso a seguir.

2.4 Metodologias de ensaio de corais para grupos leigos

Nesta seção, são apresentados relatos da literatura especializada acerca de como o regente ensina música vocal para um grupo de cantores que não têm conhecimento prévio de música — a não ser, talvez, alguma vivência em grupos anteriores — e que também não sabem ler música. Encontramos exemplo práticos de como se processa o ensino e aprendizagem do repertório dentro do coral de desempenho, mais especificamente aquele que é composto em sua maioria por cantores amadores.

Encontramos trabalhos que citam claramente os processos, mesmo que alguns expliquem de forma superficial e outros com um pouco mais de detalhes, mas que dão orientações preciosas para esta pesquisa. Autores como Moraes (1993, 2007), Ordine (2005), Andrade (2011), Schafer (2011), Preuter (2010) e Zander (2008) contribuíram com relatos de suas práticas e com estudos de caso onde narraram práticas observadas em grupos corais.

O Coral da Faculdade de Educação da UFC, no início do anos 1990, elegeu um projeto “político-pedagógico de formação de Pedagogos Regentes de coro infantil e infanto-

juvenil para escolas públicas” (MORAES, 1993, p. 33). Coral este que foi responsável, posteriormente, pela criação do próprio curso de Licenciatura em Música da UFC, onde o seu citado projeto político-pedagógico foi fonte de inspiração para o desenvolvimento do projeto do curso — e sendo, também, a Faculdade de Educação quem primeiro o curso de Música.

Práticas interessantes são relatadas nessa experiência, fazendo do processo educativo desse coral um caso peculiar, começando pelo processo de seleção para juntar os integrantes desse trabalho. Moraes (1993) utilizou o processo mais como uma avaliação diagnóstica e uma pré-classificação do material humano que a regente teria para a realização do trabalho. Não tinha um cunho excludente. Visava a conhecer as pessoas e classificar o material vocal, por isso entraram no grupo cantores com todo tipo de dificuldades musicais. Nesta seleção foi aplicado um teste inicial de sondagem que buscava diagnosticar a situação auditiva e rítmica dos candidatos a cantores. Neste teste, os cantores ouviam e reproduziam intervalos musicais, motivos rítmicos e melódicos simples. A autora deixa claro que “não se usou instrumento no ditado, só a voz” (MORAES, 1993, p. 75).

A autora descreve que, de todos os cantores que entraram na atividade, nenhum participou de grupos corais quando criança e apenas cinco haviam tido experiências em outros corais anteriormente. Porém, constatou uma homogeneidade musical no grupo, identificando apenas uma exceção, sendo este um aluno que não conseguiu reproduzir com fidelidade nem os exemplos rítmicos nem os melódicos propostos no teste.

Foi relatado pela autora que o cantor citado acima desistiu do trabalho alegando prioridades de outras atividades em detrimento da disponibilidade de tempo para o coral, mas a autora revela em seguida que este mesmo coralista notava que não acompanhava o ritmo da classe e justifica a falta de paciência dele como causa da desistência.

Moraes (1993) enumera melhoras nos aspectos da afinação e acompanhamento rítmico adquiridas pelo aluno citado acima durante o processo, que já começava a acompanhar e afinar melodias junto ao naipe dos tenores e sabia tocar melodias de três notas na flauta doce, lendo-as no pentagrama.

A autora relata ainda que, durante as atividades de ensaio, o conhecimento prático dos coralistas era uma ferramenta importante para a construção do método de ensino dos conhecimentos musicais, mas existiam fatores extramusicais que deveriam ser resolvidos para potencializar o aprendizado musical. Esse desenvolvimento musical e humano foi representado pela autora enquanto descrevia a necessária superação de problemas como impontualidade, desistências durante o processo, faltas aos ensaios por parte dos cantores, dificuldades de percepção rítmica e auditiva, de cantar em vozes diferentes, de memória

musical e de personalidades de cada cantor, como timidez, estrelismo, individualismo etc.

Uma característica interessante nessa metodologia é que Moraes (1993) utilizava a flauta doce como instrumento de apoio para a aprendizagem de leitura de partitura e para a assimilação das melodias que deveriam ser cantadas, assim como instrumento base para o desenvolvimento de ditados melódicos e exercícios de percepção auditiva.

Assim como Moraes (1993), Zander (2008) explica que, se houver necessidade de recorrer ao instrumento dentro da atividade coral, que se recorra a instrumentos que tenham o processo de produção semelhante ao que ocorre com a voz humana; e sugere instrumentos de sopro, de palheta ou órgãos de tubo, mas sempre instrumentos que utilizem o ar para produzir som.

Chama a atenção na experiência de Moraes (1993) a adoção da flauta doce como instrumento de musicalização. Percebi que este instrumento era utilizado apenas nas aulas de musicalização e não para a assimilação das melodias nos ensaios do coral, enquanto a colocação de Zander (2008) se refere ao uso do instrumento para a assimilação da melodia durante o ensaio.

A metodologia de Moraes (1993) não é comum às minhas experiências musicais enquanto coralista e regente. Percebo que se trata de uma experiência nova por parte da regente de transformar o trabalho coral em um espaço de aprendizado das regras teóricas da música. A autora buscava, com esse método, alfabetizar musicalmente os cantores. É uma proposta que dá tanta prioridade à educação musical quanto à performance. Essa ênfase em ensinar a teoria musical se traduz na organização do tempo dos ensaios, que eram dois por semana, com duas horas de duração cada. Um ensaio era destinado à assimilação dos conteúdos teóricos e o outro à prática de ensaio de repertório.

Moraes (1993) descreve a sistematização de uma aula teórica, tendo sido esta dividida em momentos, sendo o “Momento Zero” o aquecimento, relaxamento e aquecimento vocal, que correspondem aos exercícios de movimento corporal, respiração e vocais; o “Momento Um”, onde os alunos escutavam uma melodia tocada por ela; o “Momento Dois”, onde os alunos reproduziam de ouvido essa melodia nas flautas sem a ajuda da professora; e o “Momento Três”, onde esses alunos transcreviam individualmente essa melodia e comparavam com as dos outros antes da regente/professora copiá-la no quadro. Ao fim, existia o “Momento Quatro”, quando os alunos, junto com a professora, iriam apreciar essa melodia, no sentido de observar sua forma, tonalidade e estrutura.

Nesse contexto, a autora chama atenção para o fato de a autoridade ter sido “intencionalmente deslocada da pessoa do Regente (da professora) para o conteúdo: o saber

musical” (MORAES, 1993, p. 90).

Não vejo como sendo produtivo para o trabalho vocal do coral um excesso de conteúdo teórico quando a técnica vocal em si já traz um tanto de conhecimento que o cantor precisa assimilar para que sua preparação vocal se torne satisfatória para o trabalho de cantar coletivamente. Tanto conteúdo teórico, na minha opinião, satura o coralista e desvia sua atenção do real objetivo, que é cantar. Penso que esse seja um extremo da prática educativa do coral, que deve se desenvolver de forma diferente ao do ensino tradicional. Volto a afirmar que não vejo como sendo imprescindível ao desenvolvimento da prática do canto coletivo que seus cantores venham a solfejar perfeitamente. Este ensino deve ser buscado e incentivado pelo regente, mas deve ser consequência da preparação vocal do cantor. A presente pesquisa busca identificar, justamente, como esse processo educativo ocorre de forma diferente das escolas de música tradicionais.

A descrição mais direta que encontramos sobre as práticas metodológicas utilizadas pelo regente no ensaio coral foi de Moraes (2007), descrevendo as estratégias que utilizava quando regia o Coral da UFC, dez anos antes da criação do Coral da Faculdade de Educação, citado acima. Esse coral também tinha um teor profundamente formativo, constando de inúmeras práticas educativas musicais no decorrer das suas atividades. Moraes (2007) revela que:

Muita gente que por lá passou dedicou-se a música ou enriqueceu sua vida com valores estéticos-humanos vivenciados, pela primeira vez, naquele coral. Assim, posso dizer que o Coral da UFC, nestes aspectos, foi um coral-escola (MORAES, 2007, p. 147).

A regente deixa claro que o método utilizado era o da imitação. Todos os coralistas tinham a partitura na mão, como sugeria Figueiredo (2006), e aprendiam todas as vozes, sempre acompanhando o texto pela partitura.

A descrição do método era a seguinte: a regente falava o texto, no ritmo da canção, e o coral respondia. Quando a aprendizagem era alcançada e as dúvidas eram sanadas, passava adiante. Então, a regente tocava a melodia três vezes e, logo em seguida, cantavam o texto com a melodia, o coro repetia a letra com a melodia. Se a regente sentisse que ainda havia dúvida de qualquer cantor a respeito da parte, esse trecho haveria de ser repetido até a total assimilação. Assim, todos aprendiam as melodias de todos os naipes. Quando cada naipe assumia sua parte, passavam a cantar juntos, cada naipe cantando sua voz específica, ligados no todo que já conheciam.

Após esse momento de assimilação das melodias, que Moraes (2007) chama de “aprendizagem da artesanaria da canção” (p. 167), ela podia se dedicar ao papel que realmente, segundo a origem da função, cabe ao regente, que é “coordenar todos os sentimentos com gestos que garantiam a interpretação” (MORAES, 2007). A regente afirma que, nesse contexto do Coral da UFC, a aprendizagem era rápida e garantia apresentações aclamadas pelo público. Assim, era um método que dava certo.

Vimos um exemplo claro de como podemos ensinar arranjos a cantores leigos sem que estes precisem saber ler partitura. O método de imitação traz resultados positivos e que demonstram a qualidade na assimilação das melodias por parte dos cantores.

Ordine (2005) afirma também que, dentro dessa perspectiva, é o método de tentativa e erro que está por traz da metodologia da imitação, sendo este método guiado pelo professor regente, e considera ser o melhor caminho para se atingir bons resultados com cantores leigos. Destaca a importância da repetição de pequenos trechos para a assimilação melódica antes que se promova a execução do todo da música, mas ressalta que o processo de assimilação por meio da imitação deixa o coralista sujeito à passividade de apenas reproduzir o que está sendo mandado pelo regente, deixando esse cantor sem perspectiva de desenvolvimento da criatividade musical. Para o autor, essa prática anterior à teoria é um exemplo vivido rotineiramente dentro do canto coral amador.

O mesmo autor pesquisou práticas desenvolvidas por regentes cariocas e constatou que todos os pesquisados utilizavam-se de instrumentos, normalmente o teclado, para passar a melodia aos seus cantores e todos se utilizavam do método da imitação para concluir esse processo. Alguns tocavam a melodia no teclado e falavam a letra deixando para o cantor a junção, outros cantavam e tocavam a melodia com a letra e outros, ainda, simplesmente cantavam a melodia se acompanhando harmonicamente no instrumento. Em todos os casos, o modelo empregado é o da imitação. Alguns praticam gravações eletrônicas em *midi*² enviadas para o *e-mail* dos coralistas para servir de meio para o estudo diário dos mesmo, tratando-se, nesse caso, do mesmo método imitativo por meio de recurso tecnológicos, onde o coralista assimilaria a melodia da mesma forma que uma música que goste de escutar.

Alguns regentes pesquisados por Ordine (2005) utilizam um instrumento harmônico, em um momento inicial, acompanhando o coral, com o intuito de passar segurança para eles durante o canto, mas que, em seguida, era retirado, instalando-se a prática

² MIDI - *Musical Instrument Digital Interface* (Interface digital para instrumentos musicais) é uma tecnologia padronizada de comunicação entre instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos.

do canto à *capella* e proporcionando um exercício real de canto coletivo aliado ao desenvolvimento auditivo e técnico vocal — e também permitindo a regência familiarizando o coralista com o gestual do regente, o que concretiza a interpretação e permite a construção da vivência coral de forma plena.

Essa descrição metodológica é a mais próxima da que eu vivenciei como coralista e procuro praticar enquanto regente. A grande maioria dos meus regentes utilizava o teclado como instrumento facilitador do aprendizado. Eu também utilizo esse instrumento, embora seja contraindicado por Zander (2008). O instrumento, na minha prática de regente, é utilizado para acompanhar o coro durante a assimilação melódica e nas primeiras vezes em que a música é cantada por todos. Em seguida, passo a reger o grupo enquanto cantam à *capella*. Zander (2008) também critica o método de imitação.

Zander (2008) sugere, em contrapartida, que

Nunca se deve ensaiar repetindo, repetindo... até que os cantores despejem a música de tão saturados que estão. Esse processo é amadorístico e artificial e nunca leva a uma real vivência artística da música, porem a uma execução simplesmente mecânica, donde estará ausente toda a consequência da fraseologia e estruturação da obra (ZANDER, 2008, p. 218).

Zander (2008) escreve que o regente deve se utilizar de cantores que tenham boa leitura para que estes assumam a responsabilidade de ensinar, para os que não leem, a melodia a ser cantada. O trabalho a ser realizado por esses líderes de naipe se dá basicamente com a utilização do método de imitação, onde estes leem, tocam ou cantam o que está escrito na partitura e os demais companheiros de naipe repetem até que aconteça a memorização da linha melódica. Zander (2008) deixa claro que, se nenhum dos cantores do grupo sabe ler música, o regente terá de cantar as melodias ou recorrer a algum instrumento para que os cantores utilizem a memória musical para assimilá-las no decorrer do ensaio. Para a manutenção dessas melodias, o autor indica exercícios que tenham como base as referidas dificuldades que se apresentam no ensaio, baseados na problemática da estrutura da linha melódica, assim como a prática dos “quartetos”.³

Já vivi essa experiência em um coral e concordo que o resultado também foi satisfatório. Naquela realidade eram eleitos líderes de naipe (normalmente as pessoas que sabiam ler partitura), que ficavam encarregados de ensaiar com os demais cantores do naipe

³ Quando o regente elege um cantor de cada naipe para cantar a música ensaiada como uma espécie de teste visando a eliminação de “muletas”, garantindo a avaliação do regente, de que todos os cantores estão sabendo as suas partes.

as suas respectivas melodias. O que acontecia era que o regente separava um tempo do ensaio para que cada naipe fosse para uma sala ensaiar suas partes. No entanto, eu identificava primeiramente uma falta de liderança por parte desses líderes de naipe, o que trazia a negligência dos outros coralistas com os ensaios de naites. Vejo aqui, como problema central, o deslocamento da autoridade do regente para líderes de naites, mas, por outro lado, vejo a possibilidade de formação prática para esses líderes de naipe.

Preuter (2010) fez uma sistematização de práticas realizadas em um coro amador que visa prioritariamente à performance rápida, eficaz e de qualidade. Notamos, nessa abordagem, que o teor educativo não foi priorizado, deixando este ser consequência da vivência estética da produção coletiva da obra musical.

Na realidade de Preuter (2010), os coralistas, em sua totalidade, estavam tendo nesse coro a sua primeira experiência com o canto coral. Por isto se optou, inicialmente, pela execução musical dos exercícios propostos, sem a utilização da partitura, com o intuito de introduzir o cantor no universo coral sem sugerir a esse que ele precisava de alguma habilidade musical específica.

Passado esse período inicial, a autora utiliza a partitura para ensaio de peças do repertório do coral, introduzindo na rotina do coro, por meio delas, termos musicais, partindo da necessidade da assimilação do conhecimento musical e dos exemplos práticos vivenciados pelos coralistas nas atividades do ensaio.

Preuter (2010) também utiliza o método descrito por Moraes (1993, 2007), que consiste em cantar a melodia a ser assimilada pelos coralistas repetidas vezes até que, por meio do método imitativo, eles houvessem assimilado a linha melódica. Essa autora traz, no entanto, um procedimento, ainda não citado pelos autores anteriores, que se resume em solicitar aos cantores que cantem a melodia batendo o ritmo do que estavam cantando com palmas num segundo momento após a assimilação da parte, visando à participação mais presente do corpo como meio de facilitação do entendimento melódico e promovendo a independência entre a concentração mental exigida no ato de cantar e na realização do movimento corporal. No processo de assimilação das peças, o fracionamento das partes da música também foi utilizado, assim como o fracionamento de partes melódicas específicas visando ao enfrentamento e superação de trechos difíceis e à construção de uma visão da música com sua forma estrutural total.

Schafer (2011), em seu livro *O ouvido pensante*, também relata uma experiência vivida por ele frente a um coro amador que pertencia à igreja protestante da localidade onde vivia, que abrigava cantores leigos dessa mesma localidade e do seu entorno. O autor relata

que a forma utilizada, primeiramente, foi recorrer a gravações realizadas em fitas cassetes para passar os arranjos para seus cantores, arranjos estes feitos por ele sobre textos e hinos sacros dessa mesma igreja. Os corralistas também levavam seus gravadores e gravavam, nos ensaios, as músicas que estavam sendo ensaiadas. Notamos, também aqui, o emprego o método imitativo para a assimilação das melodias a serem cantadas pelos cantores leigos dentro da prática coral.

Schafer (2011) continua relatando que, à medida que os resultados iam aparecendo, o coro começava a se apresentar de forma satisfatória na igreja e nas localidades próximas à sua cidade, novos integrantes iam se apresentando para fazer parte do trabalho. Diante dessa aquisição de novos cantores, surgiam em seu grupo elementos que possuíam conhecimento musical de leitura e de solfejo e que foram imediatamente utilizados por ele, para ensinar as melodias aos que não sabiam ler ou para fazer os ensaios na ausência justificada do regente.

Essa realidade descrita por Schafer (2011) traduz também o sucesso do método de imitação como solução encontrada pelos regentes para ensinar as músicas e peças do repertório coral aos seus corralistas que não têm conhecimento de leitura musical ou solfejo. Dizemos “sucesso” levando em conta as performances de qualidade artística e musical que foram bem aceitas pelo público que as receberam, o que despertou em muitos indivíduos da plateia o interesse em fazer parte da atividade coral.

Apesar das críticas de Zander (2008) ao método imitativo, ele consta como sendo o mais eficaz para ensinar melodias para cantores leigos. Ressaltamos que a maioria dos autores citados se utiliza desse método, mas Zander (2008) está certo ao afirmar que a repetição exagerada pode tornar um ensaio maçante e cansativo. Encaro que a crítica de Zander (2008) é mais voltada ao regente do que ao método em si.

É importante o regente ficar atento a não saturar o cantor e perceber e respeitar os limites do mesmo, mesmo porque muitos dos corralistas procuram essa prática como mero lazer, e o regente deve aproveitar isso para ensinar.

Andrade (2011) traz uma tentativa de responder o que faz uma pessoa procurar o canto coral:

Alguns buscam aprender música ou técnica vocal, outros veem no coro uma possibilidade para o contato com novos lugares ou novos tipos de música. Existem aqueles que veem na atividade uma oportunidade para relaxar, descansar, “desestressar”. Embora, cada corista possa ter um motivo diferente para pertencer ao grupo, este adquire um objetivo em comum, traduzido pela performance musical. Mesmo que na mente de cada um dos cantores ideias completamente diferentes

tomem lugar, a união de suas vozes expressa um propósito comum: a expressão musical através do canto (p. 33).

Andrade (2011) descreve as práticas desenvolvidas em um coral de jovens de uma instituição. Seu texto confirma a proximidade das realidades apontadas pelos autores acima no que diz respeito à utilização de instrumentos harmônicos que servem para passar as melodias, que também são aprendidas por meio da audição seguida de reprodução e para o acompanhamento harmônico do grupo. Nesse contexto, a autora traz também uma novidade, que é a utilização de *playbacks*, que servem de acompanhamento do coral em apresentações, por se tratar de um coro de jovens.

A autora destaca ainda que o processo de ensino aprendizagem, nessa prática, se desenvolve em etapas bem definidas e o aluno é estimulado a reconhecer o próprio erro. Esta capacidade demonstra já um determinado desenvolvimento musical, pois, para reconhecer a diferença entre o som produzido e o som que se deveria produzir, é preciso lidar com atributos como a diferenciação de alturas que envolve a percepção musical. O segundo passo mencionado pelos entrevistados por Andrade (2011) tem a ver com a participação do outro corista. “Alguém que domina aquela linha melódica a canta para você. Em seguida, você repete o correto, fixando o que lhe foi repetido” (ANDRADE, 2011, p. 18).

Observa-se, assim, que, dentre as técnicas e métodos utilizados pelos autores citados, o mais recorrente é o método da imitação, onde os cantores aprendem repetindo as melodias ensinadas pelo regente. Na maioria dos casos um instrumento é adotado para auxiliar esse processo (teclado, flauta doce, órgão). Em todos os casos o ambiente de ensaio se torna descontraído e democrático, mas regrado pela autoridade do regente, que organiza o tempo do ensaio para trabalhar a sonoridade do coral, ensaiar o repertório e desenvolver exercícios que visem ao ensino de conceitos teóricos musicais.

Uma realidade que existe nos corais amadores é a presença de cantores que têm problemas de afinação. Isso acontece pela característica do coro amador de não selecionar seus coralistas. Em muitas experiências minhas pude me deparar com essa situação e percebi que alguns regentes não conseguiram dar a atenção devida a essas pessoas, de modo a auxiliar na melhoria da afinação. Apenas na descrição de Moraes (1994) encontramos um caso de um cantor que estava aquém das qualidades vocais do grupo e esse mesmo acabou desistindo do trabalho.

Consideramos relevante para a presente pesquisa dar atenção a autores que busquem formas de auxiliar o cantor desafinado a melhorar sua afinação. Discutiremos esses aspectos a seguir.

2.5 Estratégias de orientação de cantores com desafinação vocal

Muitos corais amadores têm como característica a não seleção de seus integrantes. Nestes grupos, o interesse do candidato é o ingresso dele na prática musical. Isto acontece porque muitos desses coros são ligados a instituições que não têm a música como sua principal atividade. Esses corais normalmente pertencem a grupos ou empresas que adotam o canto coletivo como atividade de lazer para seus colaboradores. Sendo assim, nessa realidade, essa prática busca ser a mais inclusiva possível.

O coro amador de empresa configura-se como um mercado de trabalho para regentes e estes devem saber lidar com cantores desafinados que cheguem ao seu grupo. Consideramos que a melhor maneira de minimizar os prejuízos sonoros que essa situação traga ao trabalho musical é influir positivamente na afinação desses integrantes. Para isso, devemos buscar na literatura métodos, técnicas e autores que trabalhem com esse tema.

Encontramos três grandes grupos de pessoas desafinadas: as que cantam cometendo desvios; as que não conseguem reproduzir nenhum tipo de nota isolada, estando essas incapazes de reproduzir uma linha melódica qualquer que seja; e as pessoas que desafinam por só conseguirem cantar uma melodia se começarem de uma nota pré-determinada por elas, sem obedecer a tonalidade que está sendo pedida (SOBREIRA, 2002).

Forcucci (1975) divide esses graus de dificuldade em quatro e os classifica como:

- a) *cantores monotônicos*, como sendo aqueles que possuem pouca inflexão vocal e pouquíssima extensão vocal, girando sempre em torno de uma nota só ao tentar reproduzir uma melodia;
- b) *cantores desafinados*, que são os que cometem sérios deslizamentos enquanto cantam uma melodia, a ponto de torná-la totalmente diferente da original;
- c) *cantores dependentes*, que cometem poucos deslizamentos ao cantarem sozinhos, mas que se afinam bem quando acompanhados por outro cantor ou por um instrumento harmônico;
- d) *cantores independentes*, que são os que reproduzem com fidelidade os padrões melódicos e rítmicos sendo esses considerados afinados.

Forcucci (1975) propõe exercícios práticos de audição e conscientização para os cantores “subam” do nível monotônico para o desafinado, do desafinado para o dependente e do dependente para o independente. Ele classifica este processo como treino corretivo e afirma ser possível o desenvolvimento de qualquer cantor que possua problemas de afinação.

Na descrição do seu método, Forcucci (1975) inicia com uma conscientização do que são os problemas de afinação dos alunos, sendo esses os causadores dos encontros entre eles. Deixa claro que os encontros serão feitos enquanto forem necessários para o progresso do aluno, não importando o tempo que levará.

No trabalho citado, Forcucci (1975) trabalha com crianças. Então, nos primeiros exercícios citados, o professor pede para que os alunos cantem notas tocadas no piano e observa se elas são cantadas na altura correta ou não. Por se tratar de crianças, ele começa com o C4, mas deixa claro que é importante o professor identificar uma altura confortável para o aluno e, principalmente, alguma nota ou região de notas que o aluno já consiga afinar. Ele inicia com músicas simples, já conhecidas pelo aluno, mas não utiliza letra e, sim, sons vocálicos, como “wa”, pois relata que pode acontecer de o aluno se preocupar mais com a letra e descuidar da afinação. Em casos mais sérios, Forcucci (1975) indica que o aluno utilize o *bocachiusa*⁴ e, quando o aluno atinge a nota correta, ele pede para que este mantenha a nota e abra a boca para produzir o “wa”.

Forcucci (1975) relata que, caso o aluno cante a nota com a altura diferente da pedida, ele pergunta ao aluno se a nota foi cantada corretamente, induzindo o aluno a pensar na afinação das notas que ele está cantando. Se a nota estiver fora da altura correta, ele utiliza ainda o *glissando*⁵ para deslocar a afinação do aluno até a afinação correta. Segundo Forcucci (1975), o deslocamento, seguido do desenvolvimento da consciência da afinação vocal do aluno são os primeiros estágios dos exercícios de correção da afinação. O segundo estágio é fazer com que o aluno afine movimentos melódicos simples numa região confortável, que é normalmente no registro médio da voz do aluno. Depois disso, Forcucci (1975) introduz exercícios para a percepção auditiva, onde os alunos devem identificar a direcionalidade do contorno melódico cantado e tocado.

Para o autor, esse trabalho deve ser concluído apenas quando o aluno conseguir reproduzir de forma satisfatória contornos melódicos simples sem o auxílio de instrumento ou outra voz, ou seja, quando o aluno chegar a ser classificado como cantor independente.

Sobreira (2003) adota o sistema de classificação trazido por Forcucci (1975), trazendo-o para o universo dos cantores adultos também; e vai além, se aprofundando nas características inerentes ao terceiro grupo dos cantores *desafinados*. Para Sobreira (2003), esta

⁴ (It. “boca fechada”): canto sem palavras e com a boca fechada; sussurro, murmúrio (Dicionário Groove de Música).

⁵ Um efeito deslizante; a palavra pseudo-italiana, vem do francês *glisser*, “deslizar”. Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição uniforme de altura (Dicionário Groove de Música).

classificação aborda pessoas que “cantam cometendo desvios grandes e pequenos”, pessoas que “não conseguem reproduzir nem uma determinada nota, sendo, por este motivo, incapazes de reproduzir qualquer modelo proposto” e pessoas que “desafinam por só conseguirem cantar a partir de uma nota escolhida por elas” (p. 33-34).

São cantores que tem mais flexibilidade vocal que os monotônicos e, na maioria das vezes, são capazes de seguir o contorno melódico de uma determinada melodia, embora esta possa sofrer distorções. Tais distorções podem ser leves ou graves a ponto de gerar mudanças no centro tonal. A subdivisão desse grupo se dá devido à natureza da dificuldade.

- (1) Pessoas que percebem que estão cantando diferente de um modelo proposto, apesar de não saberem reagir de maneira a produzir o som esperado.
- (2) Pessoas que não percebem os próprios erros, precisando receber estímulos no campo da percepção musical a fim de aprenderem a fim de aprenderem a captar padrões musicais usados em nossa cultura (SOBREIRA, 2003, p. 50).

Levitin (1999), de acordo com as classificações acima descritas por Sobreira (2003) e Forcussi (1975), aponta também que os tipos de desafinação podem ser organizados em quatro grupos: os que têm déficit de produção vocal, os que têm déficit de percepção, os que têm déficit de memória musical e os que têm déficit na manipulação simbólica dos elementos musicais.

No caso do trabalho desenvolvido por um regente em um coral amador, basta que o aluno chegue no lugar de ser classificado como cantor dependente, pois no ambiente coral ele sempre irá cantar com outras pessoas, fazendo com que esse processo se torne mais simples para o regente.

Para Gonzáles (1963), desafinar é “a emissão incorreta, enquanto à altura, de um som ou de uma combinação de sons, percebida em sua repetição” (p. 22). González (1963) detalha uma série de exercícios utilizados por ela para desenvolver a afinação de crianças da escola normal para integrá-las no processo de ensino de música através da voz, demonstrando que através da sua experiência prática é possível contornar problemas de afinação. Apesar de, em seu livro, não citar exemplos de alunos que se desenvolveram por meio de sua metodologia, ela deixa claro que no trabalho individual com cada aluno se obtêm resultados mais positivos e de forma mais rápida do que quando esse trabalho é desenvolvido coletivamente.

Topp (1987) aponta caminhos semelhantes ao da autora acima citada. O autor desenvolveu um curso de um mês, para jovens em idade escolar, que denominou de “Música para pessoas que temem música”. Neste curso, o autor desenvolveu exercícios individuais e em grupo visando a investir diretamente na musicalidade desses alunos, ensinando a cantar

corretamente junto com o ensino teórico instrumental do piano. O autor relata que, através dessa metodologia, muitos alunos desenvolveram afinação de forma a conseguir resultados satisfatórios nos recitais de conclusão do curso cantando individualmente, em pequenos conjuntos e com acompanhamento do piano.

Kratochvil (2004), diferentemente dos caminhos apontados pelos autores anteriormente citados, traz uma perspectiva de redimensionamento da identidade do desafinado, recorrendo não só à técnica vocal e à educação musical, mas também a modelos vocais saudáveis e estímulos de percepção auditiva — tais como receber e perceber os sons, reconhecer pouco a pouco os recursos vocais do próprio corpo integrando novos recursos timbrísticos —, trazendo cada vez mais confiança, desenvolvendo uma nova percepção da corporeidade do aluno e da voz do mesmo, reconstruindo sua autoimagem.

Lopes (2011), assim como Forcucci (1985), também traz ações intuitivas que deslocam a afinação do aluno por meio de sinais de “subindo” e “descendo”, de acordo com a altura da nota solfejada pelo aluno em relação à nota pedida por ele, a partir da conceituação de agudo e grave como ação inicial para o desenvolvimento de sua prática. Em seguida, buscava conseguir afinação de apenas uma nota, onde o aluno cantava junto com ele ou junto com o piano — gradativamente aumentando para duas notas separadas por grau conjunto, depois duas notas separadas por terça menor, depois três notas com o intervalo de terça menor da primeira para a terceira. Seguindo dessa forma até chegar a padrões diatônicos simples de cinco ou mais notas, quando já se fazia possível a execução de canções simples.

Sobreira (2003) utiliza exercícios falados, exercícios de identificação e observação das inflexões da voz falada partindo em seguida para as inflexões da voz cantada, movimento com as mãos para fazer o aluno perceber o contorno melódico, brincadeiras com tubos de papelão que auxiliam o aluno a ouvir melhor a própria voz, o *bocachiusa* ou o *humming*,⁶ assim como *glissandos*, para trabalhar os conceitos de grave e agudo, o treino de melodias com ou sem texto, melodias de duas notas; depois de três notas aumentando gradativamente a dificuldade de acordo com o desempenho do aluno, músicas com intervalos pequenos, dentre outros, sendo essa autora a que mais detalha suas práticas e ações.

Ballochio (2011) deixa claro que a superação da desafinação acontece inicialmente pela prática da boa audição, orientando a ouvir bem o som antes de procurar cantá-lo, desenvolvendo uma imagem mental do som antes de externá-lo. Ressalta ainda que

⁶ Canto sem palavras e com boca fechada; sussurro, murmúrio (Dicionário Groove de música).

“Para cantar é preciso antecipar, mentalmente, como você quer que o som soe. Não adianta fazer sem pensar” (BELLICHIO, 2011, p. 63).

Apresentamos um conjunto de estratégias oriundas de diversas realidades e contextos que nos dão opções metodológicas que são utilizadas em corais formados por cantores leigos. Essas práticas visam a preparar musicalmente o coralista para o canto coletivo. Nesse sentido, buscamos identificar os fatores formativos incluídos nessa preparação.

Destacamos, para isso, aspectos humanos que o regente deve ter para desenvolver um bom andamento para o trabalho. Os bons resultados são avaliados por meio de apresentações, nas quais se busca qualidade musical e técnica satisfatória.

Práticas de superação da desafinação vêm ser de suma importância para o regente em diversas situações profissionais. Em corais que possuem um caráter educativo, essas estratégias são essenciais. O regente, no intuito de melhorar a sonoridade do grupo, deve utilizar-se de todas as práticas possíveis para conseguir essa melhoria. Esse contexto é o do coral amador que visa à performance. Em muitos desses corais não existe seleção. O regente tem o dever de investir no nível técnico musical dos cantores para que o canto coletivo se desenvolva produtivamente.

Chamamos atenção para o fato de que todas as estratégias didáticas descritas, normalmente, não são encontradas em um coral, assim como nem todo regente reúne todas as características explicitadas para o regente educador. Como foi dito anteriormente, o gênero e os objetivos de criação do coral determinam quais procedimentos o regente deve seguir para trazer à prática os aspectos próprios para esse contexto. Para isso, buscamos identificar quais dessas práticas e características são abordadas em um caso específico e relatar essa experiência.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Com o intuito de identificarmos as práticas metodológicas utilizadas pelo regente para a preparação musical do coralista leigo para a prática do canto coletivo, descreveremos neste capítulo os procedimentos metodológicos a serem empregados na coleta e análise dos dados relativos ao presente trabalho.

3.1 Natureza da pesquisa

Uma vez que se pretende observar as estratégias metodológicas empregadas pelo regente de coro em seu trabalho didático, consideramos a abordagem qualitativa como a mais adequada para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Segundo Godoy (1995), a pesquisa qualitativa é um método de pesquisa voltado para o descobrimento do entendimento dos aspectos empíricos da realidade humana e de como o homem vê a realidade. Na pesquisa qualitativa, o pesquisador se coloca no lugar do outro, buscando ver a realidade a partir da visão do pesquisado.

A autora destaca que a pesquisa qualitativa não visa à mensuração do fenômeno estudado, como no método quantitativo. Ao contrário, “parte de questões ou focos de interesse amplos, que vão se definindo a medida que o estudo se desenvolve” (p. 61). Ela explica que os dados coletados na pesquisa qualitativa têm origem descritiva, remetendo-se a pessoas, a lugares ou a processos onde o pesquisador interage com a situação estudada, e afirma que os dados da pesquisa são colhidos através da observação no ambiente onde o sujeito se encontra. Dessa forma, o pesquisador qualitativo busca a compreensão de um fenômeno, segundo a perspectiva dos sujeitos da pesquisa.

A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como fonte de coleta de dados, e o pesquisador como instrumento fundamental [...] tem como preocupação fundamental o estudo e a análise do mundo empírico em seu ambiente natural. Nessa abordagem valoriza-se o contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo estudada (GODOY, 1995, p. 62).

No pensamento da autora, “a pesquisa qualitativa é descritiva”, onde a palavra escrita tem papel fundamental em todas as etapas do método, desde as transcrições das entrevistas, anotações de campo, obtenção dos dados ou descrição dos resultados.

Godoy (1995) trata o pesquisador qualitativo como uma pessoa interessada em todos os dados da realidade estudada, tratando-os de forma holística, que se preocupa mais

com o processo do que com o resultado, buscando compreender o significado que as pessoas dão às coisas do mundo.

Para Oliveira (2002), a pesquisa qualitativa defende o estudo do homem enquanto ser ativo que interage, interpreta e constrói a sua realidade por meio do convívio. É fundamental a compreensão de que o homem constrói significados a partir da interação com a realidade e com outros homens, e como esses homens interpretam essa significação construída.

Neves (1996) compreende a pesquisa qualitativa como um conjunto de regras interpretativas que visam a decodificar um sistema de significados e a traduzir fenômenos do mundo social. São procedimentos de interpretação de fenômenos do dia a dia, revelando parte da realidade. Este estudo, para o autor, deve ser feito na origem dos dados, quando o pesquisador busca entender o fenômeno segundo a perspectiva dos sujeitos da situação estudada e, em seguida, interpreta-o segundo sua fundamentação teórica. O autor discursa ainda sobre o corte espaço-temporal necessário feito pelo pesquisador para determinado fenômeno, que define o campo em que o trabalho vai se desenvolver.

Segundo Godoy (1995), a pesquisa qualitativa tem três abordagens que possibilitam sua realização, que são a pesquisa documental, a etnografia e o estudo de caso. Pela natureza do objeto a ser estudado, o estudo de caso será a abordagem utilizada para a realização do presente trabalho.

O estudo de caso é o estudo de um exemplo bem definido, com contornos claramente estabelecidos, sendo esse bastante específico. Busca a descoberta, visando à interpretação de um contexto, ações, problemas, comportamentos e interações, buscando retratar a realidade de forma completa, procurando relatar e revelar a complexidade da situação estudada (LUDKE & ANDRÉ, 1986).

Os autores afirmam que o estudo de caso usa uma variedade de fontes de informação onde o pesquisador procura relatar suas experiências durante o estudo, de modo a representar os pontos diferentes e conflitantes presente na situação estudada. Para eles, os relatos desse estudo devem utilizar uma linguagem acessível.

Godoy (1995) diz que o estudo de caso é uma forma de estudar a fundo e examinar detalhadamente uma situação, uma pessoa ou um ambiente e tem como objetivo analisar intensamente uma unidade social. O estudo de caso se torna uma estratégia importante quando o pesquisador visa a responder o “como” e o “por quê” de uma situação específica, principalmente quando esse fenômeno é atual e que só poderá ser analisado dentro de um contexto de vida real.

Esta é uma forma de fazer pesquisa empírica que investiga fenômenos contemporâneos dentro de seu contexto de vida real, em situações em que a fronteira entre o fenômeno e o contexto não estão claramente estabelecidas, onde se utiliza múltiplas fontes de evidência (YIN, 1989, p. 23).

Para Ludke e André (1986), existem três fases a serem seguidas pelo pesquisador para desenvolver um estudo de caso. A primeira fase é aberta ou exploratória, a segunda diz respeito à coleta de dados e a terceira consiste na elaboração do relatório por meio da interpretação e análise dos dados. Deve-se ter o cuidado de estabelecer a aparelhagem instrumental a ser utilizada para a coleta dos dados na pesquisa qualitativa, que pode incluir a observação, a entrevista e a análise documental.

3.2 O campo da pesquisa

O Coral da ADUFC é um coro misto, que tem em sua organização interna vozes masculinas e femininas. Dispõe atualmente de três naipes de vozes em sua formação coral, que são um naipe de sopranos, um de contraltos e um de vozes masculinas.

Esse grupo iniciou suas atividades nos anos 1990, primeiramente sob a regência do professor Elvis Matos, quem fundou o grupo, sendo substituído pelo professor Gerardo Viana Jr. Após um longo período de recesso, o coral retomou suas atividades em março de 2014, sob a regência da professora Izaíra Silvino, quem vem regendo o coral atualmente.

O Coral da ADUFC é ligado institucionalmente à UFC e traz como cantores professores e funcionários dessa instituição. A função do coral nessa instituição é de integração e lazer dos funcionários, por isto a maioria dos cantores não têm conhecimento musical ou vocal prévio. Esse aspecto traz a essa prática um caráter formativo na medida em que a regente deve investir do desenvolvimento musical dos cantores para que a sonoridade do grupo seja satisfatória.

A escolha desse grupo foi feita mediante a ligação dele com a instituição que financia essa pesquisa, assim como pela proximidade com a regente do grupo, que, mediante contato prévio, autorizou integralmente a coleta de dados no grupo.

O Coral da ADUFC preenche todas as características relevantes para o presente trabalho: traz um cunho formativo, é classificado como coral amador por ter a maioria de seus integrantes classificados como coralistas leigos, não possui teste de seleção para ingresso de novos cantores e tem uma regente que traz características inclusivas nas suas práticas. Estes aspectos tornam esse coral o objeto de estudo da presente pesquisa.

3.3 Sujeitos da pesquisa

Esta pesquisa dará foco às práticas de preparação vocal, formação humana e musical desenvolvidas pela regente do Coral da ADUFC, a fim de viabilizar a aprendizagem de coralistas leigos ou com problemas de afinação.

A regente: Izaíra Silvino possui longa história com a música vocal da cidade de Fortaleza, tendo sido regente do Coral da UFC durante os anos 1980 e, com esse coral, tendo influenciado todo o movimento de coro cênico no Ceará. A regente regeu o Coral da FACED nos anos 1990, onde experimentou uma metodologia voltada para a educação musical e formação de regentes aliado às práticas de montagem de espetáculos do coral. Essa experiência culminou na sua pesquisa de Mestrado, defendida em 1993. Em seu livro “Ah, se eu tivesse asas”, lançado em 2007, Izaíra relata seu percurso de pedagoga musical, que envolveu educação artística para o ensino básico em várias escolas particulares e públicas da capital e do interior do estado, assim como uma vasta experiência com o canto coral, mostrando-se uma educadora musical que utiliza a música vocal como veículo de musicalização.

Os coralistas: são, em sua maioria, professores aposentados da UFC, sem experiências musicais anteriores.

3.4 Instrumentos de coleta de dados

Para Lüdke e André (1986), a observação constitui um dos principais instrumentos de coleta de dados em um estudo de caso, pois permite recolher informações mesmo em situações onde nenhum outro instrumental pode ser aplicado, ou outras formas de comunicação.

Na presente pesquisa, nos dedicaremos à observação descritiva, na qual descreveremos o espaço, as ações e os eventos ocorridos durante ensaios e apresentações do grupo a ser estudado. Também utilizaremos a observação reflexiva, onde incluiremos dilemas, reflexões analíticas e metodológicas. Essa observação será registrada por meio do diário de campo.

Segundo Lima *et al* (2007), a anotação e a documentação, assim como a descrição diária do campo da pesquisa, dá materialidade e comprova a realização da ação do pesquisador. O diário é um instrumento que possibilita, também, uma reflexão sobre os

elementos que constituem a pesquisa, apresentando um caráter descritivo, analítico, reflexivo e investigativo.

O diário de campo é “uma fonte inesgotável de construção, desconstrução e reconstrução do conhecimento profissional e do agir através de registros quantitativos e qualitativos” (LEWGOY; ARRUDA, 2004 *apud* LIMA, 2007). Lima (2007) ressalta que a documentação está ligada aos objetivos, às exigências e à fundamentação teórica da pesquisa, sendo dinâmica e flexível quando definidas as suas finalidades enquanto base para a investigação.

Falkenbac (s.d.) dá importância à datação do registro sugerindo a especificação do local e da hora em que foram feitas as observações. A autora descreve que o diário de campo pode ser dividido em descrição do fenômeno, interpretação do observado — onde o pesquisador explicita e conceitua, assim como traça relações entre os fatos e as suas consequências — e registro das conclusões preliminares, das dúvidas, imprevistos e desafios para o pesquisador e para os sujeitos da pesquisa.

Segundo Falkenbac (s.d.), inúmeras formas de registro podem ser utilizadas, desde que possam transmitir o que foi observado, mantendo a fidelidade das informações. A autora relata que recortes, gravuras e gravações são formas eficazes de registro. A filmagem será um recurso utilizado na presente pesquisa, além do registro escrito do diário, para que a análise comparativa entre as duas formas de registro dê condições favoráveis ao levantamento de todas as informações pertinentes ao presente trabalho.

Outro instrumento de coleta de dados utilizado no presente trabalho é a entrevista. “Uma das grandes vantagens desse instrumento é que se estabelece uma relação entre pesquisador e pesquisado” (LUDKE E ANDRÉ, 1986, p. 46). As entrevistas são semiestruturadas, de tal forma que é possível ao pesquisador incluir questões não previstas, de acordo com as respostas do entrevistado.

Provavelmente, as pesquisas semiestruturadas dê a maior possibilidade de entendimento das questões estudadas nesse ambiente, uma vez que permite não somente a realização de perguntas que são necessárias a pesquisa e não podem ser deixadas de lado, dando liberdade ao entrevistado e a possibilidade de surgir novos questionamentos não previsto pelo pesquisador, o que poderá ocasionar uma melhor compreensão do objeto em questão (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13).

Durante toda a pesquisa, realizamos entrevistas com a regente, a fim de identificarmos as principais estratégias metodológicas utilizadas por ela, a fim de lidar com

coralistas que tenham dificuldades de aprendizagem de repertório e/ou de afinação. A entrevista com a regente seguirá o seguinte roteiro:

- 1) concepção de trabalho com coralistas leigos e com problemas de afinação;
- 2) relato das principais estratégias de ensino empregadas durante o trabalho com o coro;
- 3) caracterização de um diferencial metodológico no trabalho especificamente realizado com o coral pesquisado.

Em seguida, durante o processo de acompanhamento do trabalho do grupo, também observamos alguns coralistas que apresentavam problemas de afinação ou maior despreparo vocal para o prática do canto coletivo, buscando identificar como a ação do regente-professor tem contribuído para a aprendizagem musical do cantor.

3.5 Análise dos dados

Segundo Creswell (2007), os processos de análise de dados “consistem em extrair sentido dos dados de texto e imagem” (CROSWELL, 2007, p. 194). Dessa forma, a análise dos dados qualitativos constitui um método de interpretação que prepara os dados para a análise aprofundada. “O objetivo da análise de conteúdo é compreender criticamente o sentido das comunicações, seu conteúdo manifesto e latentes, as significações explícitas ou ocultas” (CHIZZOTTI, 2006, p. 98).

Bardini (2006) organizou as técnicas de análise em três momentos: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferências e interpretação. Segundo o autor, a pré-análise consiste no momento em que o pesquisador tornará seu material operacional sistematizando as ideias iniciais. Ele divide a pré-análise em quatro momentos. O primeiro momento é o de contato com os documentos de coleta de dados, onde o pesquisador vai começar a conhecer o texto, seguido pela escolha dos documentos que serão analisados. Em seguida, o pesquisador formula as hipóteses e os objetivos, que serão, seguidamente, referenciados e serão determinados indicadores por meio de recortes no texto dos documentos de análise. Na presente pesquisa, esse momento foi iniciado pela transcrição das entrevistas e descrição das filmagens, assim como a leitura das anotações do diário de campo.

A segunda fase da análise dos dados, segundo Bardin (2006), consiste na exploração do material e a organização do mesmo em categorias. Diz respeito à descrição analítica do matéria e define ou não a riqueza da interpretação. No presente trabalho, os dados que serão organizados para análise serão as descrições das ações metodológicas utilizadas

pela regente do Coral da ADUFC, informações oriundas da entrevista, as observações e filmagens das atividades do coral e as anotações do diário de campo, que têm o intuito de comprovar ou não se as ações descritas pelo regente condizem com sua prática, e o relato dos coralistas, que comprovarão ou não a eficácia do método utilizado pelo regente.

Bardin (2006) explica que a terceira fase diz respeito à análise e produção dos resultados, onde ocorrerá a “condensação e o destaque das informações para análise, culminando nas interpretações inferenciais; é o momento da intuição da análise, da análise reflexiva e crítica”. Na presente pesquisa, tentamos nesse momento estabelecer um diálogo entre os autores de referência e os resultados encontrados do campo da pesquisa.

Dessa forma, buscamos analisar, classificar e dar o tratamento cabível às informações levantadas pelos instrumentos de coleta de dados no presente trabalho para manter a fidelidade do material de acordo com os objetivos que visamos a alcançar.

4 PRÁTICAS EDUCATIVAS

Neste capítulo trabalhou-se a sistematização dos dados colhidos em campo por meio da observação de ensaios e apresentações do Coral da ADUFC. Nessa sistematização, buscou-se destacar algumas das práticas educativas e das estratégias utilizadas pela regente educadora Izaíra Silvino, no âmbito da atividade coral, com o intuito de desenvolver a preparação humana, vocal e corporal do grupo.

Também procurou-se levantar alguns procedimentos realizados pela regente no esforço de integrar à prática do coral pessoas com características diferentes, quanto à reprodução correta de padrões tonais, assim como formas utilizadas para corrigir problemas de afinação do grupo.

Dentro dessa prática, destacam-se abordagens metodológicas de musicalização e de conscientização da responsabilidade do cantor dentro do contexto do canto coletivo, assim como uma concepção da prática coral como articuladora de vivências estéticas musicais e como formadora de valores humanos.

Foi observado no Coral da ADUFC um ambiente onde a regente é propiciadora “de um processo coletivo de aprendizagem musical que tem como objetivo a realização artística” (FIGUEIREDO, 1990). Existia a relação regente-coralista, mas, sobretudo, evidenciava-se a relação professor-aluno, onde não só o conhecimento musical da regente garantia o sucesso do processo de aprendizagem como também o conhecimento das técnicas da pedagogia musical.

A ausência do conhecimento de tais técnicas pode conduzir a uma prática repetitiva e pouco musical, centralizada na figura do regente, desconsiderando o conhecimento musical dos coralistas estando estes a mercê do conhecimento, dos caprichos e até do humor do regente. Tal centralização inviabiliza o processo de aprendizagem musical, mitifica a figura do regente nutrindo um ego carismático. A liderança e o carisma são necessários a um regente mas não a ponto de excluir procedimentos didático-pedagógicos (FIGUEIREDO, 1990, p. 73).

Observou-se que o ensaio do Coral da ADUFC é organizado em dois momentos. O primeiro momento é quando são realizados os exercícios que visam à preparação vocal e corporal, seguidos do ensaio do repertório. O segundo momento é dividido entre a memorização do arranjo e a interpretação do mesmo, apesar de essa ordem não ser rígida, sendo, por vezes, mudada pela regente (ou acontecendo simultaneamente em alguns momentos do ensaio). Nessa parte do trabalho nos voltaremos apenas à primeira parte do ensaio.

Buscaremos, então, detalhar alguns procedimentos utilizados pela regente, que tinha como objetivo desenvolver valores humanos inerentes à prática do canto coletivo, buscando a potencialização do desempenho de cada coralista dentro do grupo. Em seguida, destacamos algumas práticas utilizadas pela professora, com o intuito de ensinar noções básicas de técnica vocal, como ressonância, apoio diafragmático e postura. Discutiremos também a respeito das abordagens utilizadas pela regente para preparar o corpo dos cantores para o ensaio, assim como exercícios de relaxamento e concentração desenvolvidos.

Traremos a visão da regente a respeito da função desses exercícios e a razão da escolha de alguns deles e também o conhecimento prévio da mesma com relação à técnica vocal e à preparação corporal dos coralistas, buscando dialogar com alguns autores que se debruçaram sobre esse tema.

4.1 Formação humana

Destacamos a seguir uma postura recorrente nas práticas desenvolvidas pela regente do Coral da ADUFC, que remete a uma postura humana que transcende a musical. Nas palavras da professora, percebem-se elementos relacionados à formação humana e ao valor que a música tem na educação por meio de discursos dirigidos ao coro. Observamos que esses elementos eram referidos pela regente em momentos onde o grupo passava por alguma necessidade de superação, no aprendizado de uma música ou durante a avaliação de alguma apresentação.

Alguns autores destacam que a atividade coral é uma prática que tem potencial formativo humano no que se refere à integração e inclusão social, ao relacionamento humano e ao desenvolvimento e exercício de valores fundamentais para o convívio social, como respeito, auxílio às dificuldades dos semelhantes, paciência com o erro. Além disso, “conduz simultaneamente ao aprendizado e ao desenvolvimento de relações com a música, com os outros e com a comunidade” (PEREIRA E VASCONSELOS, 2008).

Observamos uma prática contínua que a regente costumava fazer nos ensaios, normalmente no início, antes dos exercícios de preparação corporal e vocal, mas que também percebemos ser feito antes do ensaio do repertório e até mesmo no final do ensaio. Trata-se da leitura de um relatório do ensaio feito pela regente e lido para o grupo. Neste documento consta um relato das atividades que foram desenvolvidas no ensaio anterior: quem estava presente, quais foram os resultados obtidos, as músicas que foram ensaiadas (e até onde foram ensaiadas), os exercícios que foram desenvolvidos no início do ensaio e o objetivo desses

exercícios (e se eles foram ou não alcançados). No relato também consta um planejamento do ensaio que seria desenvolvido naquele dia.

Presenciamos leituras de relatos em quase todos os ensaios, relatórios que eram ouvidos atentamente pelos coralistas. Quando um relato não era lido em um ensaio, a leitura era feita no ensaio seguinte; um relato dos dois ensaios anteriores. Era prática, também, a leitura de relatórios das apresentações, que eram seguidos de relatos dos coralistas. A regente chamava de “rodada de avaliação”.

Essa prática de relatar e planejar o ensaio é citada por Garretson (1998) como positiva e essencial para a maximização do tempo do ensaio.

O ensaio deve necessariamente ser bem planejado para efetivar o uso do seu tempo. O planejamento cuidadoso do pre-ensaio auxilia num resultado mais significativo da experiência de aprender, o que torna possível o ambiente necessário para subseqüentes momentos de aprendizagem (GARRETSON, 1998, p. 202).

A regente, em entrevista, foi questionada sobre o motivo da leitura desse relato e do objetivo do mesmo dentro da rotina do ensaio do Coral da ADUFC. Diante desse questionamento, recebemos a seguinte resposta:

Toda atividade que a gente faz coletivamente, até as individuais mesmo a gente tem que fazer uma análise boa, *pras* pessoas perceberem a intenção da gente e se a gente adquirir essa intenção, e *pras* pessoas aprenderem também a avaliar a ação delas. Eu me acostumei com isso desde que eu dava aulas para as crianças a muitos anos atrás e isso faz parte de um método meu, de fazer as pessoas entenderem o que eu fiz e avaliarem o que precisa ser avaliado da ação. Perceber se cresceu, se não cresceu...

Foi perguntada se os objetivos dos relatórios estavam sendo alcançados no Coral da ADUFC e respondeu que sim.

Acho que ninguém se apercebe com o sentimento, mas vem funcionando por que as pessoas melhoram algumas atitudes. Só não melhoraram até agora a conversaria [risos] mas melhoraram a atitude de cantar, prestam atenção na respiração, por que vai lembrando... já tem novas atitudes, até pra se sentar melhoraram. Como eu apelo muito pra essa coisa de que é um trabalho coletivo, mas que a ação individual plena tem que ser presente por que se não, não tem trabalho coletivo, é uma compartilha, de tanto bater nisso elas buscam isso e estão se sentindo bem. Essa estratégia de escrever relatos eu uso em toda ação minha. Quando eu dou aula... só que nas aulas cada um faz seu relato e alguns leem e é muito difícil eu ler o meu. Só quando eles pedem, por que o relato dos outros já chama atenção para aquilo que eu queria, e só quando não tocam em algum assunto que eu queria que fosse tocado é que eu leio o meu. Quando eu dou aula pra criancinha, adulto, fundamental, médio, superior, pós graduação, todinhos eu faço. É uma retomada da aula anterior pra que a gente entenda é uma continuação do outro.

Diante da explicação da regente, concluímos que ela tem aspectos que se identificam com as características atribuídas por Mathias (1986). Segundo o autor citado, o líder deve:

1. Determinar Objetivos; 2. Planejar as atividades necessárias; 3. Organizar um programa; 4. Preparar um cronograma; 5. Estabelecer pontos de controle; 6. Esclarecer responsabilidades; 7. Manter abertos os canais de comunicação; 8. Desenvolver a cooperação; 9. Resolver problemas; 10. Elogiar a quem merece (MATHIAS, 1986, p. 19).

Entende-se que o recurso didático dos relatórios dos ensaios, apresentações e as “rodadas de avaliação” auxiliam a regente a cumprir as características acima citadas pelo referido autor.

Também destacam-se como características importantes desse processo de formação humana as orientações faladas, as demonstrações e os discursos que a professora frequentemente dirigia aos coralistas durante os ensaios. Nas palavras dirigidas pela professora estavam ideias a respeito da voz, da função do coralista na prática coral, no seu naipe e na apresentação, assim como a postura que o coral deve ter nas apresentações, até qual a função do canto e do canto coral na sociedade, assim como as características humanas da personalidade do cantor podem influir nas características vocais e no seu desempenho dentro do grupo.

Em um dos ensaios, ao perceber que os coralistas estavam com dificuldade de apreender uma linha melódica, a regente falou que “muitas vezes a razão do cantor atrapalha”, chamando atenção para o esquecimento da melodia de um ensaio para outro. E continuou dizendo:

Aqui a gente encontra a ideia dos compositores e encontra um jeito da gente fazer beleza com a ideia do compositor, e na apresentação a gente entrega aquilo que a gente tem. Mas se você esquece o que você tem é impossível você entregar essa beleza.

Esse pensamento da regente está em consonância com Kerr (2006) quando diz que “a linguagem coral é o resultante do encontro de invenções sonoras, invenções estas que caracterizam também uma releitura que um arranjo faz da música base” (p. 131).

Foi observado que, dentre os valores humanos trabalhados pela professora do Coral da ADUFC, é frequentemente exercitado o sentido da coletividade. Essa prática é percebida nas palavras da regente quando procurava explicar para os coralistas a necessidade de assumir a coletividade do grupo para o entendimento das ideias compostas pelo autor da

música que estava sendo ensaiada. A professora se refere à construção de um “hábito de cantar junto” e explicita que essa construção só se dá através da coletividade voltada para um comum objetivo que é a realização musical.

O sentido dos encontros da gente é encontrar essa unidade, como se fosse a unidade do pensamento do autor. Isso aqui é um pensamento sonoro e a gente vai encontrar a unidade desse pensamento sonoro. Ele fez assim (canta a música). Então ele canta do jeito que ele bem quiser por que ele está sozinho, mas nós somos coletivo, e nós temos que cantar com esse mesmo pensamento como se fosse um. O sentido do ensaio é esse[...] A gente está praticando pra encontrar um hábito de cantar junto. Cada vez vai ser diferente mas o importante é a unidade que a gente vai encontrar. Cada vez vai ser diferente. É aquele negócio de o rio nunca vai ser o mesmo e eu nunca vou ser o mesmo, sabe? É aquele negócio. O que é que a gente está fazendo aqui? A nossa racionalidade, a nossa razão está buscando essa unidade.

Podemos destacar nas palavras da regente a busca pelo desenvolvimento da unidade do grupo, que requer uma interação interpessoal necessária entre os seus componentes, estimulando o estreitamento das relações a partir do objetivo musical de interpretar corretamente a música. Essa meta, que é conquistada coletivamente através do hábito de cantar junto, que é diferente da prática de cantar sozinho, como foi explicado pela professora, que destaca que através da coletividade se atinge uma unidade. Uma unidade composta por individualidades.

A respeito da unidade coletiva construída no canto coletivo buscando a realização de um objetivo comum, Fucci Amato (2009) aponta que:

Essa prática musical desenvolve um senso de união grupal em torno de metas e objetivos comuns, canalizando as ações e sentimentos individuais para uma produção artística coletiva, na qual se conjugam a disciplina rigorosa o estudo com afino e dedicação de cada um dos agentes, culminando na constituição do *carisma grupal* (FUCCI AMATO, 2009, p. 95).

Essas palavras assemelham-se à postura da regente do Coral da ADUFC na situação descrita anteriormente. Nas palavras da professora, podemos perceber a busca da “união grupal” citada por Fucci Amato (2009), propiciando a chegada da coletiva unidade em prol do pensamento do autor. A professora do Coral da ADUFC, naquele contexto, também dirigiu palavras que traziam elementos que apontavam para a individualidade de cada cantor, como sendo importante para que a construção da coletividade seja real. Identificamos, então, estímulos relacionados à autoestima e à identidade dos coralistas.

Você vai ter de ser tão você que não vai mais precisar atrapalhar o coro. Não precisa mais se perder do todo por que você estará muito presente. É um choque. Então você

tem que ser muito você. Saber tudo, perceber tudo, saber como é que você vai cantar para que a sua vizinha pegue logo a música mas sem fazer assim (faz caretas imitando como as cantoras fazem quando a cantora vizinha erra).

Podemos notar que o estímulo à individualidade acontece numa perspectiva coletiva. Percebemos que a professora considera a atitude de condenar os erros como individualista, que não contribuía para o bem-estar do coletivo e da construção da unidade sonora do grupo, e aponta atitudes que são positivas para o bem-estar das relações dentro do grupo. Assim, nota-se que existem posturas e valores humanos de convivência que são cultivados dentro do grupo. Valores estes que se encontram para além da esfera musical, podendo ser empregados pelos cantores em sua vivência na sociedade como um todo, mas que são importantes também para o desenvolvimento da unidade sonora do grupo. A partir da música vocal coletiva esses valores são exercitados.

Da mesma forma que busca o estímulo ao fortalecimento da individualidade e da autoestima dos cantores, em outro momento a maestrina estimula o desapego dos medos individuais e dos entraves psicológicos para que consigam se integrar mais ao todo do grupo, deixando claro que a individualidade, segundo a regente, é a responsável para que a coletividade e a unidade sonora aconteçam. Em um relato lido em um ensaio, a professora fala a esse respeito.

Poucos sabem-se competentes em sua aprendizagem, assim, em cada um de nossos naipes essa dificuldade é realidade. No coral basta que uma pessoa fique dependente da voz do seu vizinho ou do saber do seu vizinho para bloquear a liberdade de estar na unidade de seu grupo. O não saber é um bloqueio na afirmação dos encontros reais, assim no coral como em qualquer realidade da vida.

Dessa maneira, a professora aponta um caminho de superação a ser realizado dentro do coral, mas que deixa claro ser uma situação que não acontece apenas dentro da realidade do grupo, mas em outras esferas da vida cotidiana. Observamos, a partir das colocações da regente, um conjunto de sugestões que visam a melhorar a musicalidade do grupo, investindo em ações que desenvolvem comportamentos humanos dos coralistas.

Foi observado em um ensaio que a regente demonstrou que o medo que os coralistas tinham de errar impossibilitava a realização satisfatória da música e, a partir daí, procurou dirigir palavras buscando a conscientização de que o medo de errar não contribui para o aprendizado e para a execução da música.

A gente fica com medo de errar, aí fica querendo tomar conta pra não errar. Mas não se trata disso aqui. Aqui tem que estar presente um camarada chamado J. Quest e um

camarada chamado Davi Silvino (Banda que compôs a música e o arranjador da música). Eles estão mais presentes do que vocês. Vocês tem de abandonar vocês e se encontrar com o J. Quest e com o Davi Silvino. É um exercício de abandono do destino da humanidade. O destino agora é ser J. Quest e Davi Silvino, por que essa é a dádiva que vocês vão entregar a alguém no dia que vocês forem se apresentar. Se vocês estiverem tomando conta de vocês pra vocês não errarem nem o J. Quest chega nem o Davi Silvino chega e a gente não canta. A gente tem que se abandonar nesse mar, nesse rio, nesse curso (apontando para a partitura), nessa energia aqui. Se você tiver coragem de fazer isso você não erra, e se você errar você nota onde está errando e pega depressa e não perde o tempo. É um exercício.

Podemos perceber que a regente, num movimento contrário ao que foi exposto anteriormente, chama atenção nesse momento para o abandono da individualidade, para que a interpretação da música seja plena e para que as dificuldades de cada um não atrapalhe o todo que estava sendo buscado naquele momento: a unidade sonora.

Mathias (1986) retrata bem essa realidade quando aponta a “Comum Ação do Som”:

Se nos abandonarmos ao caminho que o som pode nos levar encontraremos o equilíbrio que favorece a percepção de realidades mais profundas da existência humana, realidades estas que constituem nossa própria identidade [...] A vivência da unidade, harmonia, beleza, imanescentes ao mais profundo de cada um de nós conduzirá naturalmente à vivência da Unidade, Harmonia, Beleza que transcendem o nosso espaço anterior [...] Assim também na ação do som, são evidenciadas as etapas de alongamento dos horizontes do grupo no seu próprio processo-dimensão pessoal, grupal, comunitária, social, política. A “Comum Ação do Som” apenas favorece o emergir dessa energia envolvente e transformadora, inerente à pessoa humana e o seu encontro com o absoluto (MATHIAS, 1986, p. 15-16).

Assim, observamos as palavras da regente do Coral da ADUFC mostrando como essa realidade se aplica musicalmente para que em seguida se construa socialmente. Foi observado em um momento, no mesmo relato citado anteriormente, onde a professora fala explicitamente da atividade coral como um exercício que ressalta os valores desenvolvidos dentro da atividade do canto coletivo, que são importantes também para a vida social.

Isso é um dos grandes ensinamentos da atividade coral. Cada um sendo um Eu único, diferente, por um ato de vontade individual, ao adquirir conscientemente o conhecimento necessário encontra a aptidão de ser livre para perder-se na compartilha de um projeto de coletividade. Ou seja, juntar-se aos outros Eus para alcançar algo que é de todos para todos. No nosso caso, alcançar a beleza sonora a ser doada para cada pessoa que vai nos ouvir. Ao ser tocada pela beleza que doamos, a pessoa que ouve, em sua grandeza, fica diferente e amplia as suas possibilidades de encontrar a si e ao coletivo da humanidade. Ou não dependendo da história de cada um. É sonho? É utopia? Pode ser, mas a atividade coral anuncia que esse sonho é denuncia de algo que pode ser aprendido e que essa aprendizagem é possível e real.

Podemos notar que, a partir de uma aproximação na realidade individual dos coralistas, a regente está investindo diretamente na melhoria das relações interpessoais e na dimensão grupal. Assim, é possível observar que, indiretamente, ocorrem mudanças nas dimensões comunitária, social e política a partir de mudanças de postura dos coralistas. Segundo a regente, essa mudança também ocorre nos ouvintes que recebem a beleza sonora do canto coral.

Observamos como o Coral da ADUFC, a partir do pensamento e das palavras da regente, buscou interagir com o público nas apresentações, através das mensagens das músicas, num esforço de influir positivamente nas individualidades do público, procurando proporcionar “o aumento da qualidade de vida dentro de uma comunidade e a propriocepção – percepção de si próprio em nuances internas” (FUCCI AMATO, 2009, p. 96). Dessa maneira, identifica-se nas práticas do coro estudado uma característica que Fucci Amato (2007) destaca na prática coral com sendo “uma significativa ferramenta de interação social” (p. 2).

Observou-se a intenção da regente em conscientizar o grupo da importância do repertório que viria a ser apresentado na abertura de um congresso de arquitetura, onde o tema desse encontro seria urbanismo. Para isso, ela dirigiu palavras que são consideradas importantes para o presente trabalho.

Essas músicas todas são super importantes pro dia onze por que estarão debatendo sobre a cidade e a urbanização da cidade. Ou seja, estão tentando se lembrar que na cidade tem gente, criatura humana, e que elas tem que continuar sendo humanas. Então todas essas músicas que nós vamos cantar vão lembrar isso. O nascimento de uma criança, com uma canção de ninar, a terra que nós estamos pisando que está sendo derretida pra construir mil e um edifícios, e a outra, apesar de tudo isso, medo e dor, eu não te escuto, eu tenho que olhar onde é que tem sol. Então nós estamos levando três mensagens de unidade humana. De pensar na unicidade humana. No jeito de ser humano. Então nós temos muita responsabilidade. Nós estamos abrindo o seminário dizendo isso.

A regente deixa claro que as preocupações dela em relação ao grupo e à função do coro transcendem a musicalidade e a sonoridade que viriam a ser apresentadas naquele dia. A professora trouxe uma perspectiva que se aproxima da música na educação e na formação de valores humanos por meio da mensagem das músicas do repertório. A formação da “unidade humana” citada pela regente é uma busca notoriamente constante no trabalho desenvolvido nos ensaios do coral, visando primeiramente à musicalidade, por meio da unidade timbrística das vozes — não se limitando aos elementos musicais, mas buscando essa unicidade também nas relações, como já foi dito anteriormente. Aqui notamos que a regente busca também essa unidade, também, numa esfera exterior ao grupo.

A respeito dessa postura da regente do Coral da ADUFC, podemos observar a intenção de interagir diretamente em alguns aspectos sociais onde a atividade coral pode atuar. Fucci Amato (2009) destaca como um desses aspectos a criticidade, sendo esta um valor que a professora buscou desenvolver nos coralistas e no público com o repertório levado àquela apresentação.

O canto coral, como meio de inclusão social, atua no desenvolvimento do pensamento crítico do indivíduo, criando neste a capacidade de uma nova leitura dos conceitos difundidos pela sociedade e permitindo-o estabelecer padrões e gostos individuais, capazes de revogar a estética questionável deflagrada pelos meios de comunicação em massa (FUCCI AMATO, 2009, p. 97).

Podemos observar que o repertório do Coral da ADUFC, segundo as palavras da regente, buscaria doar ao público a possibilidade de pensar na unidade humana trazendo uma perspectiva crítica do momento urbano atual. Seguindo o discurso, a regente cita uma apresentação onde ela regia o Coral da UFC, em um congresso. Na ocasião, a mensagem que o coral levou foi de tal forma relevante que foi citado por todos os palestrantes, sendo utilizado como meio para a reformulação de padrões e desenvolvendo novas leituras nas pessoas que presenciaram aquela apresentação.

Uma vez o Coral da UFC abriu um seminário sobre educação e democracia. Nós cantamos três músicas na abertura desse seminário. Eu soube que todas as palestras que aconteceram no seminário se reportaram a essa apresentação. Ou seja, a mensagem que nós levamos criou eco. As pessoas iam falar e continuavam o que a gente estava dizendo, então é isso que nós queremos fazer. Então nossa responsabilidade é grande.

A regente demonstra, através desse relato, que um grupo coral pode ser transformador tanto para o cantor quanto para o ouvinte quando a música e sua mensagem transcendem as funções sensoriais e chegam nas esferas mais subjetivas, transformando-se em significado, gerando ou intensificando sentimentos através da mensagem musical. Sobre isso, Moraes (2007) aponta que:

As diversidades rítmicas, harmônicas e vocais, formando unidade na interpretação de uma canção, tocam a alma individual (tanto de quem canta cantando como de quem canta ouvindo) e filtra a energia do ambiente pela vibração daqueles sons, solidifica a ideia das possibilidades de renovação da face da terra, pela paz e beleza compartilhada entre todos (MORAES, 2007, p. 161).

As palavras de Moraes (2007) são consonantes com os exemplos trazidos do Coral da ADUFC no que se refere à conscientização do grupo diante da sua própria relevância

na sociedade. Percebemos como sendo uma característica da professora a comparação constante da prática musical com a vida cotidiana e a aproximação dos valores desenvolvidos pelo canto coletivo com os valores humanos nas suas relações, ressaltando esses valores como sendo importantes para cada um. Dentro dessa prática identificamos a busca na construção de hábitos e atitudes que são importantes para o andamento da prática do coral, mas que dizem respeito à práticas importantes para o convívio social.

Em um ensaio, a professora compara as respostas musicais do arranjo com as respostas do dia a dia, demonstrando que as respostas devem ser mais leves do que as perguntas, tanto no sentido musical quanto na vida dos cantores.

Precisamos respeitar as melodias. Tem horas que a gente está respondendo elas. Olhe, se a sua mãe perguntar:
 - Ô Lena Lucia onde foi que você colocou aquele vestido?
 Você diz:
 - Naquele guarda-roupa!! (Gritando)
 Não é um desaforo você responder assim? É um desaforo! Então quando ela perguntar:
 - Ô Lena Lúcia onde foi que você guardou aquele vestido?
 Você diz:
 - Naquele guarda-roupa mamãe. (Fala de maneira mais suave)
 Assim, não é muito melhor? Então é assim! As respostas devem ser mais doces.

Podemos observar acima o ensino de um hábito que, se já não era costume dos cantores, passou a fazer parte do seu conhecimento. A tentativa de construção desse hábito foi utilizada pela regente como um recurso a ser aplicado, primeiramente, na música, que possuía uma característica contrapontística com muitas perguntas e respostas, mas que facilmente foi conduzida para um esfera além da musical, uma esfera que é própria das relações humanas. “Estes aspectos humanos coletivos, são extrínsecos à aprendizagem musical porque estão relacionados a fatores externos à música” (GODOY, 2005).

Percebe-se acima que a atividade do canto coletivo traz em si um currículo oculto que visa a desenvolver nos seus integrantes, de forma implícita, “aprendizagens sociais relevantes” (SILVA, 2009, p. 78). Essa aprendizagem se encontra fora do currículo oficial da atividade, que se constitui das técnicas musicais e do desenvolvimento do repertório. Para, Silva (2009), o que se aprende no currículo oculto são “atitudes, comportamentos, valores e orientações” (p. 78), que permitem aos indivíduos que se ajustem às estruturas vigentes. No caso do Coral da ADUFC, podemos perceber o desenvolvimento de valores que não são musicais, mas que são considerados importantes para o bom andamento das atividades do grupo.

Na tentativa de estabelecer uma mudança de hábitos que traziam dificuldades para o andamento das atividades do coral, presentes nas ações dos coralistas, encontramos a construção do compromisso da pontualidade. Em um ensaio, a professora dirige palavras ao grupo relacionadas à importância de se chegar na hora marcada aos compromissos do grupo.

Eu trabalhava num grupo muito interessante, um grupo maravilhoso, mas o único defeito que o grupo tinha é que eles não ligavam pra hora do relógio. Achavam que era invenção, besteira pra poder aperrear a gente[...] uma vez eu mostrei pelas leis da física o que é que acontece quando tá todo mundo num ambiente e entra uma pessoa. É onda de todo jeito que chega de lá pra cá. Por isso que todo mundo começa a conversar. Por que desorganiza o ambiente, e o corpo sente. A razão da gente não sente mas o corpo sente, e é por isso que marcam um hora pra chegar. No trabalho coletivo uma das coisas que a gente tem que fazer é essa[...] eu tô falando isso por que aqui (aponta para a partitura) também tem tempo, e se a gente quiser a gente canta do jeito que quiser, mas como aqui tem tempo e nós quisemos fazer isso coletivo a gente tem que entrar no tempo dela (aponta novamente para a partitura).

Uma demonstração de como o tempo musical pode ser ampliado para o tempo social e o hábito de cantar coletivamente, construído e seguindo uma rítmica comum, pode ser exemplo para o exercício da pontualidade do cantor. Podemos perceber a formação de um senso que induz à responsabilidade pessoal de cada coralista com o horário do ensaio e dos compromissos do grupo, partindo da responsabilidade de seguir o tempo musical.

Podemos perceber que, através dos discursos, a professora estimulava também uma reflexão dos integrantes do grupo numa dimensão individual e também numa perspectiva coletiva, onde cada integrante pensava a respeito de si e em si em relação ao grupo. A própria professora Izáira Silvino, em sua Dissertação de Mestrado, traz contribuições que teorizam o que foi dito anteriormente no que se refere às potencialidades do canto coletivo como formador de valores humanos, estimulando reflexões individuais e coletivas. Segundo Moraes (1993), a experiência coral pode “ampliar e enriquecer a singularidade de cada individualidade” (p. 144).

Observamos que a “ampliação” das singularidades do grupo era alvo constante de investidas educativas musicais e humanas dentro do contexto do Coral da ADUFC, através de uma conscientização constante da importância que cada momento tem para o coral e para o seu coralista.

A compartilhar é também uma ação muito citada pela professora. A partir do que observamos, pudemos perceber que o ato de compartilhar é exercitado de forma contínua dentro das atividades do Coral da ADUFC, e a regente procurou conscientizar os coralistas desse exercício. Entre esses momentos, destacamos uma leitura feita pela regente falando da

necessidade de cada cantor compartilhar as ideias dos autores entre si, destacando como sendo essa a grande função do ensaio. A respeito disso a regente leu em um de seus relatos:

Os rituais de um encontro de coral que normalmente chamamos de ensaio tem o objetivo de trazer a cada coralista os pensamentos sonoros criados pelo compositor e arranjador, para que eles possam assumir esses pensamentos como seus. Assim cada cantor compartilha com o outro cantor a autoria daquele pensamento, para torna-lo realidade sonora do coral.

A compartilha de elementos sonoros e ideias de pessoas que se fazem presentes no ritual do ensaio coral, e para que essa compartilha aconteça, os cantores devem estar conscientes do papel de cada um dentro do grupo.

Destacamos alguns aspectos humanos que são desenvolvidos dentro da prática do Coral da ADUFC, a partir de palavras dirigidas pela regente ao grupo. Dessa forma, pudemos identificar o fortalecimento das individualidades buscando uma unidade sonora e humana do grupo, ao mesmo tempo em que se exercitava o abandono de si em prol do ideal coletivo da sonoridade e do cumprimento da ideia sonora do compositor e do arranjador.

Também foram observados momentos de conscientização da importância do grupo e da mensagem do repertório do coral para a sociedade através das apresentações onde eram transformados o cantor e o ouvinte num processo de interação sócio musical enriquecedor. Pode-se notar que o ensaio do grupo era um momento onde se trabalhavam hábitos e valores como o companheirismo, a compartilha, assim como a pontualidade, o respeito e a superação de dificuldades compartilhadas, valores humanos imprescindíveis para o convívio dentro do coro e fora dele.

Podemos perceber que o Coral da ADUFC e as práticas desenvolvidas pela regente trazem um cunho formativo humano que se desenvolve junto e paralelamente à formação musical dos seus cantores. Esse exercício humanístico existente no interior da prática do Coral da ADUFC acontece implicitamente e explicitamente durante os ensaios, apresentações e encontros dos integrantes do coral.

A professora do Coral da ADUFC utiliza paralelos entre as atividades do grupo e as atividades dos cantores na sua vida cotidiana para exemplificar os valores humanos que devem ser observados e exercitados pelos coralistas, numa tentativa de potencializar a produtividade musical a partir da melhora no convívio dos cantores.

Essa postura encontra-se próxima da realidade apontada por Matos (2008):

Educar é, por tanto, humanizar. Aqui nos humanizamos através de uma formação sonora numa paisagem seca onde, de quando em vez, chove a chuva do xote-xaxado (MATOS, 2008, p. 161).

Podemos observar uma educação humana dentro do trabalho desenvolvido no âmbito do Coral da ADUFC, onde a professora regente do grupo procurava exercitar e fortalecer os laços afetivos dos integrantes do grupo investindo na melhoria da convivência em prol do crescimento musical. Dessa forma, foi observado que existia um estímulo e uma conscientização a respeito da importância da coletividade acima das individualidades do grupo.

A professora procurava também conscientizar e fortalecer as individualidades numa perspectiva de servir sempre ao todo do coro, para que a segurança de cada um tornasse o todo mais forte, possibilitando a entrega plena de cada integrante às músicas desenvolvidas. Os medos e entraves psicológicos dos cantores eram constantemente combatidos. Comparações entre posturas e responsabilidades do cantor dentro do grupo e posturas e responsabilidades das pessoas na sua vida cotidiana eram também frequentes.

A regente do Coral da ADUFC trazia uma conscientização da função do coral para a comunidade em que está inserido, mostrando o quanto a mensagem que o grupo estava passando nas apresentações pode influir na vida do ouvinte e o quanto os cantores do grupo teriam de estar preparados para doar essa mensagem para o público. A preparação do grupo para doar sua mensagem e fazê-la chegar ao ouvinte de forma transformadora traz a exigência do desenvolvimento das potencialidades musicais do grupo. Para isso, devemos lançar um olhar sobre quais ações eram utilizadas para obter o crescimento musical dos integrantes do coro.

Daremos, então, continuidade ao presente relato descrevendo as práticas educativas musicais presentes no trabalho desenvolvido no âmbito do Coral da ADUFC no sentido de detalhar o seu processo de preparação vocal. Assim como será descrito, também, como se dá a inclusão de cantores com problema de afinação dentro do grupo.

4.2 Aquecimento corporal

Notamos, desde o primeiro ensaio, uma organização de aquecimento diferente da que normalmente encontramos em grupos corais, tanto no sentido da qualidade dos exercícios quanto da organização e da função desses. Para Clemente (2014), em seu estudo de caso realizado em coros universitários na cidade de Florianópolis, os exercícios de alongamento

serviam para “acalmar e silenciar o grupo, promovendo uma maior concentração para as próximas etapas do ensaio”. A perspectiva do autor está em consonância com a da regente que justifica a necessidade do aquecimento corporal da seguinte forma:

Quando o povo chega na sala, dependendo de como eles chegaram eu vou escolher o exercício para energizar mais, para acalmar, ou para colocar a voz no lugar... o jeito como eles entram na sala é determinante pra eu escolher isso. Eu sempre faço um plano, mas dependendo de como eles chegam eu posso fazer inteiramente diferente por que eles são determinantes. Até um assunto que estão falando é determinante.

A ação da regente também está de acordo com Kerr (2006) quando este afirma que o regente deve estar atento ao comportamento do grupo para utilizá-lo como desencadeador das atividades iniciais do ensaio. O autor exemplifica isso dizendo que “Começar um ensaio pode ser aproveitar um barulhinho que o antecede, como um modo de aquecimento” (p. 120).

Existe uma presença forte da utilização de movimentos corporais durante todo esse primeiro momento do ensaio, de forma criativa e com grande variedade. Normalmente todos ficavam de pé e em círculo. Eram utilizadas movimentações circulares com os pulsos, abrindo e fechando as mão, ou sincronizando os movimentos das mãos com o movimento de braços, levantando e abaixando. Chacoalhar as mãos era muito comum iniciando o relaxamento corporal, que evoluía para o chacoalhar dos braços e em seguida dos ombros e das pernas até que todos estivessem mexendo todo o corpo. Também foram observados momentos onde cada um encostava as palmas das suas mãos uma na outra e esfregavam elas como se quisessem esquentá-las. Às vezes corriam sem sair do lugar e às vezes ficavam deslocando o centro de gravidade do corpo para a ponta dos pés e para os calcanhares. Muitas vezes, quando chacoalhavam o corpo, faziam simultaneamente exercícios vocais como vibração de língua ou de lábios com intensa variação de altura e de intensidade. A professora falava que “é bom esse exercício por que faz o sangue circular mais rápido”.

Também faziam parte dos exercícios caretas e muita movimentação facial, assim como risadas de todos os tipos, durações e intensidades, o que fazia o ensaio ficar bem descontraído. A regente também desenvolveu exercícios onde foram imitados barulhos de trânsito, como buzinas, freios de carro, ruídos de motor utilizando vibração de lábios, simulando uma paisagem sonora caótica onde nela eram executados sons de diferentes alturas e intensidades, assim como uma vasta variação sonora. Era comum, também, a professora executar movimentos com a língua, colocando-a para fora e para dentro e movimentando-a dentro da boca.

Sousa (2011), em sua Dissertação de Mestrado, pesquisou a relação entre o corpo e a voz no contexto do canto coral. No seu trabalho, discute acerca dos significados que o corpo recebe dentro do processo de ensino dentro do coro. Sousa (2011) destaca o corpo-base reconhecendo-o como “parte importante no processo ensino-aprendizagem” (p. 67), sendo este fundamental para o “início de um despertar para a auto consciência [...] e que a aprendizagem tem o corpo como referência fundamental” (p. 68).

Moraes (1993) trouxe uma proposta semelhante quando desenvolveu um trabalho de musicalização através da prática coral quando realizou uma pesquisa com o Coral da FACED. No trabalho com o citado coral, ela traz a movimentação corporal como princípio do trabalho corporal, trazendo como exercícios “andar, marchar, correr, dançar”, com o intuito de ampliar as “possibilidades de leitura e de busca da consciência do corpo”. Nesse sentido, observamos uma congruência de práticas já desenvolvidas pela regente em outro grupo e no Coral da ADUFC, onde também vemos claramente uma prática pensada para desenvolver um ambiente de ensino de música.

Exercícios de alongamento também eram muito comuns, como os que visam a alongar a musculatura intercostal e abdominal. Fazer movimentos circulares com os ombros para frente e para trás ou tencionando e relaxando subitamente era um exercício de relaxamento muito recorrente. Também esticavam os braços para cima até ficarem na ponta do pé e soltavam o corpo todo para frente, voltando lentamente para a posição ereta. Movimentos pendulares com a cabeça, com os braços e com todo o corpo deslocando o centro de equilíbrio de uma perna para outra também foram observados.

Garretson (1998) apresenta propostas de exercícios corporais para corais e afirma que “regentes de coros utilizam esses exercícios, não necessariamente para desenvolver o treinamento muscular, mas para aumentar a circulação sanguínea e auxiliar os cantores a entrarem em sintonia com os próprios corpos”. O autor orienta que a sequência seja:

1. Relaxamento da musculatura facial; 2. Relaxamento do pescoço; 3. Relaxamento dos ombros; 4. Alongamento dos ombros e dos braços; 5. Movimentos circulares dos braços; 6. Relaxamento do torso; 7. Alongamento das costas.

Nesse sentido, encontramos uma coerência entre a prática da regente com as práticas sugeridas pelo autor acima citado. Mathias (1986) sugere que, além dos exercícios de relaxamento corporal, sejam também realizados exercícios que visem ao relacionamento humano no coral e exercícios que busquem o desenvolvimento da musicalidade dos integrantes do grupo.

No Coral da ADUFC, os exercícios corporais eram seguidos pelos cantores que imitavam a regente, ou seja, ela começava a realizar os movimentos e era seguida pelo grupo, assim como relatado no trabalho de Clemente (2014), onde “o regente vai fazendo demonstrações e os cantores vão repetindo” (p. 88). Clemente (2014) aponta que, em um dos corais estudados, o ensaio sempre era iniciado pelos exercícios de alongamento e relaxamento, seguido pelos exercícios de respiração; e só então vinham os exercícios de aquecimento.

Observamos que, no contexto do Coral da ADUFC, normalmente esses exercícios eram os primeiros do ensaio, mas, algumas vezes, eles vinham depois dos exercícios de aquecimento vocal. Isso aconteceu em um ensaio onde as cantoras se mostraram com dificuldade de chegar ao resultado vocal esperado pela regente. Então percebendo a tensão das cantoras, ela pediu para que todas chacoalhassem os braços e as pernas.

No entanto, observamos algumas vezes nas quais a regente não realizou exercícios corporais e outra vez que a regente foi direto para os exercícios de aquecimento vocal, por se tratar de um ensaio anterior a uma apresentação onde o tempo do ensaio foi destinado à correção de dúvidas ou ao exercício da interpretação do repertório.

Segundo a regente, muitos desses exercícios eram criados por ela naquele momento. Isso fica claro quando ela fala que:

Eu invento muitas coisas baseadas nas brincadeiras infantis que eu brinquei, que eu vi alguém brincando. Nesse sentido eu sempre invento e sempre baseada nas brincadeiras infantis. Eu gosto de trazer as brincadeiras infantis pra dentro do coro por que quando eu trago as brincadeiras infantis [...] eu trago a própria memória da infância.

Figueiredo (1990) cita como positiva essa prática, contanto que se tenha um aprofundamento teórico, no sentido de sistematizá-las para o enriquecimento da prática coral:

Muitos regentes aplicam intuitivamente técnicas de aprendizados baseados na própria experiência. Essas técnicas poderiam ser aprofundadas com o objetivo de solidificar um procedimento coral que não fosse fruto do acaso ou da intuição de pessoas de bom senso (FIGUEIREDO, 1990, p. 72).

Bundchen (2005) fala que o movimento corporal é útil e positivo e que deve ser associado ao trabalho mental desenvolvido no grupo. Budchen (2005) defende a integração do corpo com a voz dentro do trabalho musical, mas que esse movimento seja consciente e não mecânico, e aponta que o regente pode promover atividades que busquem dar sentido ao

movimento corporal, contribuindo, dessa forma, para a aprendizagem de conceitos musicais ou favorecer a performance musical.

Todo esse processo, dentro do Coral da ADUFC, tomava normalmente de cinco a dez minutos e se utilizava mais tempo de ensaio para o aquecimento vocal, que vinha sempre antes do momento de assimilação do repertório. Falaremos a seguir a respeito das práticas relacionadas a esse segundo momento.

4.3 Aquecimento vocal

Segundo Oliveira (2011), “O aquecimento vocal é o princípio de todos os ensaios. Compreende desde exercícios de relaxamento até os exercícios vocais e musicais”. Isso é perfeitamente compreendido no Coral da ADUFC, mas a ordem dos exercícios, que normalmente se inicia com o relaxamento, seguido pelos exercícios de respiração e concluindo com os vocalizes de aquecimento, colocação e articulação, nem sempre é seguida pela regente.

A regente busca trazer sempre leveza e ludicidade aos exercícios de preparação corporal e vocal, o que é positivo para o grupo. Também busca demonstrar vocalmente os exemplos dados e canta todos os exercícios junto com o grupo. Às vezes, ela dá orientações faladas no decorrer do exercício e outras vezes para o exercício, para dar orientações. Ela também valoriza muito a preparação corporal e o relaxamento do grupo.

Normalmente, a regente realiza vocalizes.⁷ Outras vezes, utilizava músicas como cantigas de roda ou trechos de músicas do repertório para aquecer a voz. Observamos algumas estratégias utilizadas para a obtenção dos resultados esperados. Destaca-se, durante o momento do aquecimento vocal, o acompanhamento harmônico feito pelo violão, tocado por um assistente bolsista. Dedicaremos uma parte do presente trabalho para a análise dessa prática.

Observamos que a parte do aquecimento vocal também tem características interessantes. Primeiramente a regente não limitava claramente à passagem entre os exercícios corporais e os exercícios de técnica vocal. Algumas vezes, a professora dava início aos exercícios de ressonância com os coralistas ainda de pé e movimentando-se, como foi o caso

⁷ Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XIX, começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. Escreveram-se muitas composições em estilo de vocalize, incluindo uma sonatina com piano de Spohr, peças de Fauré, Ravel, Rachmaninov, Medtner, Giordano, e Respighi. Existe um concerto para soprano e orquestra, de Glière. A “vocalização” coral foi utilizada por vários compositores, incluindo Debussy (*Sirènes*) e Holst (*The Planets*). No Jazz, “vocalizar” refere-se a um arranjo vocal de um número instrumental. (Dicionário Groove de Música).

já relatado anteriormente, onde coordenavam vibração de língua e lábios com os movimentos corporais. A professora, quando questionada a respeito do motivo dessa junção do aquecimento vocal com o aquecimento corporal, respondeu que:

Sempre pensando naquele conceito. Todo corpo é um corpo cantor, então quando estão fazendo exercício essencialmente vocal, eu faço o movimento corporal pra se lembrar que é o corpo inteiro que vai fazer isso. Só como uma lembrança disso. Pra quando cantar, lembrar que está cantando com o corpo inteiro.

Normalmente, a professora iniciava exercícios de ressonância e respiração logo após a preparação corporal, sempre fazendo antes e os coralistas imitando. Nesse momento, notamos que os recursos utilizados de maneira mais recorrente são a imitação, a demonstração e a repetição. Essas três ações são frequentes durante todo o ensaio, passando por todas as etapas.

Frequentemente, ela iniciava um som em *boccachiusa*, que era imitado pelos cantores. Durante a execução desse som, eram feitos movimentos faciais semelhantes aos da mastigação. Normalmente, nesse momento a afinação comum não era exigida e cada cantor escolhia uma altura sonora confortável, mas acontecia também de alguns coralistas intuitivamente reproduzirem a nota que a professora estava cantando. Durante esse exercício, a regente dava orientações a respeito da respiração: “lembrem da respiração. Como é a respiração?” ou “não respirem pelos ombros”; e ia demonstrando com o próprio corpo a forma que os coralistas deveriam respirar, sendo, em seguida, imitada pelos coralistas. Algumas vezes a professora falava e exemplificava a técnica antes de o exercício ser desenvolvido. “Soltando o ar de uma vez”, mostrava como deve ser os movimentos abdominais e intercostais, ou como funciona o apoio diafragmático.

Mota (1998), ao citar Andrada e Silva (1998), propõe exercícios preparação corporal e respiração. Entrando em contato com esses exercícios nota-se uma sintonia dos exercícios propostos pela regente com os exercícios propostos pela literatura da área.

Exercícios de respiração profunda mesclando boca e nariz, alongamento da coluna, conciliando inspiração e expiração, inclinação dos músculos do pescoço (inclinação lateral, para frente e para trás e rotação); alongamento do músculo masseter (abertura ampla da boca); exercícios para abaixamento de laringe e para relaxamento da musculatura extrínseca (“varrer” palato e rotação da língua no vestíbulo mantendo os lábios unidos) (MOTA 1998, p. 8).

Os exercícios de ressonância sempre se desenvolviam da mesma forma. Iniciavam com o *boccachiusa*, às vezes com altura definida, outras vezes não, e evoluía para as vogais.

Normalmente faziam /m/ - /a/, ou /m/ - /o/, presenciamos também /m/ - /õ/ e /m/ - /ã/, assim como /m/ - /ô/ ou /m/ - /u/. A professora indicava a mudança, ora por ordem verbal, “desse /m/ passamos pro /a/”, ora de forma prática, simplesmente mudando e sendo acompanhada pelos coralistas. Os vocalizes utilizados para o aquecimento vocal encontram-se para consulta nos anexos do presente trabalho.

Uma característica da regente/professora é que durante o exercício ela dava muitas orientações para os cantores. Enquanto os coralistas cantavam, ela sempre falava algo a respeito daquele exercício; quando os cantores não correspondiam à orientação, ela parava o exercício e dirigia palavras a respeito do que ela estava ensinando. “Prestem atenção por onde o som está saindo”, “vocês estão vendo que a cabeça é uma caixa de ressonância?” e solicitava aos coralistas que identificassem onde o som vibrava e que colocassem a mão sob as partes vibrantes do corpo durante a produção sonora. “Vocês estão soltando o ar pelo nariz e pela boca mas o som está vibrando em todo lugar”, “Esse /m/ você vai deixar ele vibrar na cabeça”. Quando se tratava das vogais ela sempre falava “lembram como fazemos o /a/?” e demonstrava como deveria ser a abertura bucal para que o som do /a/ fosse colocado corretamente.

A professora utilizava alguns vocalizes sempre acompanhados pelo violão. A professora por vezes tocava a melodia no teclado, junto com o acompanhamento harmônico do violão, enquanto os coralistas faziam o exercício e também acompanhava harmonicamente o exercício com o teclado. A regente também cantava todos os exercícios com o coro e em momentos, quando identificava alguma dificuldade, a professora parava o exercício e passava para outro que estivesse mais próximo da capacidade vocal do grupo. A professora, em entrevista, foi perguntada a respeito do que ela fazia quando um exercício não dava certo e ela deu a seguinte resposta.

Paro. Paro o exercício. O exercício não dá certo quando as pessoas não entendem. Eu paro e faço outro exercício pra quando eu voltar pra aquele elas já estejam mais aptas a fazer, por que a prática é um lado do entendimento que não é racional, então você pode entender de todo jeito e não fazer. A prática é aprender os degraus de chegar. Tem professor que gosta de ficar explicando. Eu não gosto. Eu gosto de fazer com que a pessoa vá se apercebendo e quando chegar no lugar certo eu digo – Muito bem! É aí mesmo! Agora vamos conversar sobre isso. Aí converso, boto no relatório pra pessoa ir pensando, mas quando o exercício está acima das possibilidades do coro, ou acima das possibilidades de uma ou duas pessoas, eu paro.

Clemente (2014) cita que a prática de cantar junto com os cantores é comum em outros grupos corais citados na sua pesquisa, assim como o acompanhamento harmônico e a demonstração prévia da correta execução o exercícios.

Para a execução dos exercícios pelos cantores o modelo foi dado pelo regente com acompanhamento do teclado pelo mesmo, e repetido pelos cantores. Algumas vezes o regente cantava junto com os coralistas durante boa parte destes exercícios (CLEMENTE, 2014, p. 83).

Observou-se que, por vezes, ao chegar em determinada altura do registro vocal dos cantores, a professora trabalhava apenas um naipe por vez. Sem haver interrupção do exercício e por meio de comandos falados — “só os contraltos”, “agora só os homens”, “todo mundo” —, a professora indicava qual naipe deveria permanecer cantando.

As metáforas eram muito frequentes no momento em que a regente buscava explicar para os cantores o tipo de sonoridade que ela queria que o grupo alcançasse ou para se fazer entender quanto à postura facial de certas sonoridades. “Cantem como se tivessem um caroço de manga dentro da boca”, ou “nos sons mais agudos a gente tem que empurrar e tem que abrir mais a boca para o som sair melhor”. Outra hora ela dizia para o grupo “cantar com se estivesse imitando um cantor italiano” e, durante os exercícios, repetia algumas vezes “cantor italiano” ou “como cantor de ópera”, exigindo do grupo uma colocação mais escura, mais fechada, ou ainda “deixa ela bem gorda” pedindo mais abertura interna no trato vocal.

Algumas vezes, presenciamos a regente demonstrar de forma exagerada como o coral estava cantando e, em seguida, mostrar, também exageradamente, a maneira correta como estratégia para fazer os cantores cantarem diferente do que eles estavam cantando. “Vocês estão cantando assim (faz uma voz exageradamente descolocada quase caricata) e tem que cantar assim (canta de forma correta, mas também exagerada)”.

É interessante trazer a opinião da regente a respeito da técnica vocal no coral amador que é fundamental para entendermos o trabalho de preparação vocal desenvolvido no seio do Coral da ADUFC para, em seguida, continuar a caracterização das suas atividades. Segue:

Eu acho que os exercícios de respiração e apoio são super importantes para a voz no coro amador. O que eu acho que não dá certo são aqueles exercícios de colocação erudita. Por que que eu não adoto muito isso? Por que toda vez que eu encontrei professores fazendo isso com as vozes das pessoas, essas vozes ficam diferentes do que elas são. A pessoa passa a ter uma voz totalmente diferente da que ela tem normalmente pra falar. Então isso pertence a uma época [...] e eu acho até bonito, mas eu não gosto de trabalhar isso de jeito nenhum com uma pessoa que nunca cantou por que eu já vi muito maestro botando gente pra ficar sem voz [...] mas o

pecado maior que eu acho é colocar a pessoa pra ter uma voz diferente do que ela é. Eu jamais trabalharia com coro de música erudita com aquelas vozes com coloratura... não trabalharia por que eu acho que a pessoa tem que cantar com a sua voz, continuar com a sua voz e aprender que mesmo com a sua voz ela pode cantar junto e bonito.

A postura estética que a professora aponta em seu comentário se mostra próxima do estilo vocal que se utiliza nos grupos que buscam uma sonoridade mais popular. A regente, ao ser indagada, deixa claro que não se considera uma professora de técnica vocal, apesar de afirmar ter conhecimento da técnica, mas não se acha apta para trabalhar a voz de um cantor.

Eu acho a voz da pessoa um elemento de identidade pessoal ímpar. Eu acho que é mais forte do que a impressão digital [...] eu acho que uma das principais falhas do nosso processo de educação é roubar do estudante a possibilidade de se perceber gente pela voz [...] e mexer com a voz, a pessoa precisa ter muito conhecimento. Eu tenho o conhecimento que eu aprendi com a Dona Leilá, e eu senti sempre que a ação da Dona Leilá sobre a gente era uma ação mais intuitiva. Ela lia mas ela fazia pela intuição. Ela nasceu com o dom de tocar a voz. Eu seu trabalhar, eu sei reconhecer qual é a voz da pessoa, mas trabalhar técnica vocal passo a passo, eu acho que isso é pra quem sabe mesmo. Eu já trabalhei muito sem professor de técnica vocal mas eu acho que é mais rápido com um professor de voz. Eu não me acho apta pela falta de conhecimento da técnica vocal e principalmente por conta desse toque de chegar na identidade vocal da pessoa [...] eu não vi ainda alguém escrever sobre voz na perspectiva do que eu sinto o que seja voz. Ainda estou esperando.

Figueiredo (2004) discorre a respeito do regente como professor de técnica vocal do seu grupo e fala que, mesmo que o grupo tenha um profissional de técnica vocal à disposição do regente, “a sonoridade do coro é um ideal e uma busca do regente. Nos casos em que o regente conduz a preparação vocal do seu coro, pode ele criar as condições para alcançar seu ideal de sonoridade” (p. 8).

Heffernan (1982), ao contrário, indica que o regente deve ser conhecedor da técnica vocal para que consiga extrair de sua prática um alto grau de excelência artística.

Regentes de coro que aspiram um alto grau de excelência artística devem, portanto, se verem não apenas como líderes de organizações mas também como professores de técnica vocal [...] a influencia do regente, vocalmente falando, pode ser extensiva, e ele ou ela deve assumir a responsabilidade desta posição de liderança (HEFFERNAN, 1982, p. 20).

Nota-se que, a partir da postura de assumir essa posição de liderança apontada pelo autor referido acima e por tomar para si a condição de professora de técnica vocal do grupo, mesmo assumindo falta de conhecimento de técnica vocal para trabalhar a sonoridade do grupo, podemos identificar formas diferenciadas para aquecer o grupo, com cantigas de

roda e às vezes até brincadeiras de roda, como foi explicado anteriormente pela regente do gosto que ela tem de trazer brincadeiras infantis para o ensaio com a intenção mexer com a memória dos coralistas.

Por duas vezes, presenciamos a brincadeira “Escravos do Jó”. Em uma das vezes, foi utilizada como vocalize, subindo a tonalidade de meio em meio tom, acompanhada pelo violão e pelo teclado. A outra vez foi feita em roda com uma coreografia criada pela professora. Primeiro de mãos dadas e em roda e, como alguns coralistas estavam com dificuldade para desenvolver ritmicamente a coreografia, a professora pediu para que se abraçasse formando uma roda menor e com mais contato físico.

Em três ensaios distintos, a regente utilizou também a cantiga de roda “O cravo e a rosa” como vocalize, sendo acompanhada harmonicamente pelo violão. Os coralistas cantavam a melodia, subindo de meio em meio tom e depois descendo. Quando chegava numa altura mais aguda, a maestrina pedia para que cantasse só o naipe de sopranos. A medida que ia descendo, voltavam todos os napes e quando chegava numa altura grave pedia igualmente para cantar só os contraltos.

Os cânones⁸ também eram utilizados pela professora para aquecer a voz. Presenciamos uma ocasião em que a regente utilizou dois cânones no momento do aquecimento vocal. Inicialmente, ela ensinava o cânone chamando atenção para respiração e colocação da voz. Depois, ela separava as vozes e fazia uma espécie de brincadeira através de comandos. “Daqui pra cá é um grupo. Daqui pra cá é outro” e, durante a música, ela ia dizendo “agora quem começa são vocês” e apontava para um dos grupos, da outra vez apontava para o outro “agora vocês”. Durante esse aquecimento, observamos a regente exercitar a dinâmica musical com o grupo pedindo “agora vocês baixinho e vocês forte”. Sempre que a regente indicava uma dinâmica, fazia isso através de gestos (forte ou piano) e cantando mais baixo, pois a professora sempre cantava junto com os cantores. Algumas vezes, quando percebia que algum cantor estava se confundindo com a voz de outro naipe, ela cantava mais forte perto dessa pessoa e quando a pessoa voltava a cantar corretamente com o naipe dela a regente voltava para seu lugar. Essa prática foi justificada pela regente como sendo para dar mais segurança os cantores.

A professora foi indagada em entrevista sobre o motivo de ela cantar forte próximo de alguma pessoa que estava com dúvida. Diante dessa pergunta, respondeu:

⁸ A forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica, através de imitação estrita em intervalos fixos ou (menos frequentemente) variáveis de altura e de tempo (Dicionário Grove de Música).

Pro coro escutar fora dele outra referência. Eu canto muito com aquele naipe que tem dificuldade de cantar. Agora não preciso mais cantar tanto por que eles já estão aprendendo mais rápido.

Ao final desse exercício, a professora dirigiu algumas palavras a respeito da colocação vocal dos coralistas: “A gente esqueceu de colocar a voz que a gente já aprendeu a colocar no lugar”. Falou, ainda, que “o corpo não gosta quando a gente coloca a voz pra dentro. Botar a voz pra dentro faz mal. A gente tem que botar a voz pra fora, e pra fora é melhor assim” e demonstrou como deveria ser a colocação correta. O cânone foi também utilizado em outros ensaios como aquecimento vocal.

Algumas vezes, foi possível observar que a regente também utilizava alguns trechos melódicos das canções que estavam sendo trabalhadas para aquecer a voz dos coralistas. Normalmente ela escolhia partes acerca das quais os coralistas estavam em dúvida. Presenciamos essa ação em ensaios normais e em ensaios que antecediam a apresentações. Outra estratégia utilizada pela professora era cantar, acompanhada pelo violão, o trecho da música e os coralistas a acompanhavam. A professora nesse momento falava: “nos aquecemos ensaiando”.

Clemente (2014) traz em sua pesquisa ações de outros regentes que condizem com a prática da regente do Coral da ADUFC quando utiliza o momento do aquecimento para abordar dificuldades apresentadas na execução do repertório.

Mais do que o aprimoramento da técnica vocal os regentes 1 e 2 utilizam a etapa do aquecimento para a resolução de dificuldades de elementos que constituem o repertório musical a ser estudado[...]. Aquecimento, técnica vocal e ensaio de repertório devem ser atividades integradas e complementares (CLEMENTE, 2014, p. 87).

Assim como Oliveira (2011) reforça essa perspectiva quando diz que “os elementos e passagens que serão encontrados durante a preparação do repertório também serão tratados previamente”. Também Figueiredo (1990) dá como positiva a integração do aquecimento vocal com o repertório.

Outro artifício muito interessante utilizado pela regente, e observado em alguns ensaios, é a utilização de percussão corporal e de movimentação corporal durante alguns exercícios de aquecimento. Essa estratégia foi utilizada quando a professora adotava cantigas de roda, músicas de domínio público ou as músicas do repertório do coral no aquecimento vocal, mas também utilizava movimentação corporal em alguns vocalizes, pedindo uma movimentação pendular dos braços na frente do corpo no ritmo do exercício que estava sendo

executado. Nesse momento, ela modificava os movimentos levantando os braços e abaixando, também no ritmo do exercício, e posteriormente mexendo o corpo todo.

Em outro ensaio, quando estavam aquecendo a voz com um cânone, a professora pediu para os cantores sentarem e marcarem a pulsação na música com a palma da mão nas pernas na primeira parte da música e batendo palmas na segunda parte. Na repetição da música, voltaram a marcar o ritmo de semínimas, mas, em vez das palmas das mãos nas pernas, marcam com os pés no chão.

Kerr (2006) aponta como positivo a voz ser exercitada com intrínseca participação do domínio do movimento corporal.

Sinta, sempre, as relações entre o corpo e a voz [...] imagino uma atividade lúdica, cheia de prazer, mas de um prazer associado à descoberta do corpo, com suas vibrações e sonoridades. E a voz como decorrência do próprio corpo. A descoberta das possibilidades vocais a revelarem subsídios, ao mesmo tempo concretos e mágicos para invenção sonora (KERR, 2006, p. 124).

A professora justifica a escolha desses exercícios de aquecimento e técnica vocal em entrevista.

Todos os exercícios que eu faço não são *pra* colocar a voz no lugar. Eu não penso nisso por que eu não domino isso. Todos os exercícios que eu faço é para fazer a pessoa perceber que a voz dela tem que ser cantada junto com a voz da outra pessoa que está vizinho. Eu chamo atenção *pra* isso e digo “olhe a voz”, “escute o vizinho”, “se escutem”, invento não sei quantos sons pra fazerem ao mesmo tempo, em alturas diferentes... Tudo pra eles aprenderem a escutar o seu próprio som, e eu acho que tem dado resultado. Mesmo quando tem alguém que entende muito de técnica vocal, mesmo assim eu ainda faço.

A partir da análise dos dados colhidos mediante observação de ensaios e apresentações do Coral da ADUFC, conseguimos reunir e analisar aqui um conjunto de práticas educativas desenvolvidas pela regente Izaíra Silvino dentro do grupo estudado, destinadas ao ensino musical e técnico vocal e ao desenvolvimento corporal e vocal desse grupo.

Dentre as práticas levantadas, observamos uma intensa utilização dos movimentos corporais e de exercícios de relaxamento, assim como uma exploração peculiar e atípica desses mesmos. A criatividade e a ludicidade são marco presente nessas seções dos ensaios por parte da professora, que combina ritmos corporais e sons vocais de aquecimento, como vibração de lábios e língua, ou sons vocais que imitam o cotidiano, como sons de trânsito, carros e até mesmo sorrisos de todas as espécies. Brincadeiras de roda também são marcantes

na rotina de ensaios realizada pela regente, assim como exercícios de percussão corporal e coreografias rítmico corporais.

Os vocalizes são também utilizados pela professora, que os desenvolve com o apoio harmônico do violão executados pelo bolsista que a acompanha frente ao grupo, e do teclado, instrumento que também adota ora de maneira melódica, ora de maneira harmônica. Com esses vocalizes a professora buscava desenvolver conceitos de colocação vocal, ressonância, respiração e apoio diafragmático.

Cânones, músicas, partes das músicas do repertório do coral, cantigas de roda e brincadeiras de roda fazem parte desse conjunto de estratégias desenvolvidas e utilizadas pela regente para aquecer vocalmente o grupo. Esse momento não é encarado pela regente como técnica vocal, pois esta mesma não se considera capaz de desenvolver tecnicamente o grupo nos moldes da técnica vocal lírica, mas como meio de desenvolver nos coralistas um sentido de união vocal visando à melhora do timbre próprio do grupo sem descaracterizar individualmente cada voz.

Todo esse processo é regido pela demonstração, pela imitação e pela repetição dos modelos propostos. Esses são recursos didáticos que são utilizados a todo momento nos exercícios de preparação vocal e corporal do Coral da ADUFC, onde a professora demonstrava, os coralistas imitavam e todos repetiam para que se fixasse o conhecimento.

Para se fazer entender pelo grupo, a professora se utilizava de metáforas e sempre dava orientações faladas acompanhadas de demonstrações corporais e discursos, onde eram abordados temas que circundavam desde respiração, técnica vocal, canto coral, postura do coralista nos ensaios e apresentações, até função do canto, do cantor e do canto coral na sociedade.

Percebe-se que o momento de preparação corporal e vocal para o ensaio do repertório desenvolvido pela professora no Coral da ADUFC não tinha um esquema fixo, imutável, mas flexível e maleável, sendo organizado e arquitetado de formas diferentes a cada ensaio — por vezes até não cumprindo os exercícios de relaxamento ou os vocalizes, mas sempre atendia aos esquemas de organização de ensaios propostos pela literatura.

Segundo Mathias (1986), a primeira parte do ensaio deve ser organizada da seguinte forma. “1. Relaxamento físico e mental; 2. Relacionamento humano; 3. Desenvolvimento da musicalidade; 4. Esquentamento” (1986, p. 28-29). Podemos perceber que todas as fases de organização proposta pelo autor são contempladas no processo de aquecimento do Coral da ADUFC, sem atender à exata ordem proposta pelo autor.

Zander (2008) aconselha também “a) exercícios de relaxamento, descontração e respiração; b) exercícios de sonorização, impositação e dicção” (p. 209). Observou-se que a regente do Coral da ADUFC, declaradamente, abre mão dos exercícios de impositação vocal, mas explora exercícios de dicção, sonorização, dedicando parte do ensaio para o relaxamento e a respiração, trazendo um clima constante de descontração.

Clemente (2014) afirma que “de modo geral essas atividades podem incluir atividades de preparação corporal, aquecimento vocal, exercícios de técnica vocal e exercícios que contribuam para o aprendizado de elementos contidos no repertório musical a ser executado pelo grupo” (p. 79). As atividades de aquecimento do Coral da ADUFC condizem com o proposto pela autora citada.

Oliveira (2011) defende que “o aquecimento vocal é o princípio de todos os ensaios. Compreende desde exercícios de relaxamento até exercícios vocais e musicais. A intenção do aquecimento também inclui ambientar o coralista no contexto do ensaio” (p. 49). Moraes (2007), em seu livro já citado anteriormente, descreve a primeira parte do ensaio do Coral da UFC, quando regido por ela na década de oitenta.

No início do encontro comigo, fazíamos o momento do aquecimento das vozes [...] nos exercícios de aquecimento utilizávamos as canções do cancioneiro popular infantil (brincadeiras de roda), ou inventávamos frases que mexessem com o coral (por exemplo, escalas ascendentes e descendentes cantadas com o texto: “o coraaaaaal... ele precisa se mancar”...) (MORAES, 2007, p. 166).

Assim, percebemos que o processo de preparação segue o que é orientado na literatura. Caracterizadas as estratégias didáticas utilizadas pela regente para o desenvolvimento desse momento do ensaio, passamos agora a analisar como foi conduzida a preparação vocal frente a um problema de afinação dentro do grupo e quais estratégias didáticas foram utilizadas pela regente para minimizar essa situação visando ao crescimento musical da coralista em questão e do grupo.

4.4 A desafinação no grupo

No trabalho de educação musical realizado dentro do Coral da ADUFC, encontramos uma característica importante de ser estudada de forma mais atenciosa e que consideramos importante de ser relatada nesse trabalho. Identificamos, por meio das observações dos ensaios, que no grupo existiam alguns problemas coletivos e individuais de afinação. Notamos também que a professora aplicava estratégias didáticas visando à

superação e à correção dessas desafinações, procurando sempre a melhor sonoridade para o grupo.

Observamos que muitas das estratégias desenvolvidas pela regente visando à melhora da afinação coletiva do grupo já foram relatadas anteriormente neste trabalho. Buscamos agora detalhar as práticas desenvolvidas pela regente para melhorar a afinação de um indivíduo dentro do grupo, que, não estando em consonância com a afinação dos outros cantores, pode prejudicar a afinação de todo o grupo.

No Coral da ADUFC notamos uma seleção de cantores diferenciada dos corais estudados na literatura, que, normalmente, fazem uma criteriosa seleção dos cantores que vão entrar no coral, visando a selecionar os cantores mais preparados. Detalharemos esse assunto mais à frente desta seção do presente trabalho.

Zander (2008) demonstra claramente que, para ele, “a falta de ouvido musical de alguns componentes, se for o caso, não devem participar do coro” (p. 213), apontando um procedimento contrário ao que é realizado no Coral da ADUFC. Moraes (2007) relata que, em uma experiência anterior à do Coral da ADUFC, realizou testes de seleção onde excluía as vozes com problemas de afinação da possibilidade de participação na prática do canto coletivo — mas deixa claro, também, que considerava errada essa atitude de seleção.

Já a época, rebelava-me com essa coisa de seleção para participar de algo. Mas não pude fugir a pressão de ter um coral cantando. Necessitávamos de bons cantantes, jovens desgrilados, alegres, musicais e que soubessem assumir compromisso, que tivessem sensibilidade bem expressa e voz pronta (MORAES, 2007, p.139).

No coral da ADUFC, a professora trouxe para esse grupo uma ideia diferenciada do trabalho coral no que se refere à inclusão de pessoas com problemas de afinação na prática coral, com o intuito de promover a superação desse cantor, nesse aspecto. No coral estudado, identificamos uma cantora com problemas de afinação mais acentuados. Dedicar-nos-emos a descrever o método utilizado pela regente para lidar com essa situação dentro do grupo, dialogando com autores que se debruçaram sobre esse tema.

Consideramos trazer a concepção que a regente tem de um coral que lide com pessoas com problemas de afinação. A professora relatou que:

O primeiro princípio que eu adoto, pra desmontar a questão de leigo, todo corpo humano é um corpo cantor. Então, partindo desse princípio, todas as pessoas cantam e todas as pessoas podem cantar em coro. E partindo desse princípio a desafinação é só um estágio, um estágio momentâneo. Então eu não levo em consideração, nem desafinação, nem levo em consideração a pessoa que diz que nunca canta e a pessoa que diz que não sabe cantar. *Pra* mim o princípio básico de que todas as pessoas

podem cantar em coro é que todo corpo é um corpo cantor. A minha concepção então é que todas as pessoas cantam.

Alguns autores apontam caminhos semelhantes às ideias expostas pela professora acerca desse aspecto. Sobreira (2003) traz, em sua pesquisa, uma perspectiva de que a desafinação vocal, na maioria dos casos, pode ser corrigida mostrando que podemos considerar a desafinação realmente um estágio passageiro.

São definidas como desafinadas aquelas pessoas que, apesar de conviverem com padrões musicais comuns a nossa cultura, não conseguem reproduzir vocalmente uma linha melódica, cometendo erros, entre os intervalos e notas, que a tornam diferente do modelo sugerido. [...] O problema pode ser, muitas vezes corrigido ou minimizado, embora os resultados variem nos diferentes indivíduos (SOBREIRA, 2003, p. 33-34).

Forcussi (1975) confirma o estágio passageiro do cantor que apresenta problemas de desafinação, sendo esta contornável ou minimizável se exercitada de forma contínua, certa e perseverante.

Com muito pouco tempo e esforço em ambas as partes de aluno e professor, o cantor dependente pode facilmente superar seus simples problemas e rapidamente se juntar às fileiras dos cantores independentes (FORCUSSI, 1975, p. 58).

Lopes (2011), em sua pesquisa de conclusão de curso, traz relatos importantes de melhoras na afinação de três alunos que tiveram aula com ele. O autor citado relata que todos os três alunos, em tempos diferentes e com diagnósticos e abordagens metodológicas diferentes, obtiveram resultados positivos em um curto período de tempo.

Sobreira (2001) reforça, também através da experiência prática, anterior à teorização, a ideia exposta por Lopes (2011). Sobreira (2001) relata que os diferentes tipos de desafinação podem ser passíveis de correção, embora tal correção varie em grau de diferentes indivíduos.

Segundo Topp (1987), relatando seu método já detalhado no referencial teórico da presente pesquisa, alguns de seus alunos atingiram um resultado tão positivo que foram convidados para cantar no coro da escola em que estudavam, tamanho crescimento musical e vocal.

Cinco, no total de onze alunos não conseguiam acertar a afinação das notas quando as aulas começaram. Muitas nunca tentaram tocar piano. No recital final, todos os alunos cantaram um solo, tocaram uma peça curta de piano, junto a um pequeno grupo e cantando com a classe inteira (TOPP, 1987, p. 52).

No caso dos corais infantis escolares, González (1963) aconselha que as aulas sejam desenvolvidas individualmente com cada aluno fora da prática do canto coletivo, para que, depois que seja atingido progresso, seja incluído à prática.

É muito importante saber, ainda, que as possibilidades de correção daqueles que desafinam são maiores realizado um trabalho intensivo desde os primeiros graus, do que se este se realize de forma coletiva (GONZALEZ, 1963, p. 27).

Dos autores citados acima, apenas Topp (1987) traz uma perspectiva de canto coletivo na preparação dos cantores com problemas de afinação, enquanto Gozález (1963) expõe um metodologia de práticas a serem aplicadas individualmente, para depois incluir esse aluno na prática do canto coletivo, após a constatação de um crescimento musical. Todos os outros autores apontam práticas para o desenvolvimento da afinação de um aluno por vez mostrando aulas para apenas um aluno por vez.

Percebemos que as abordagens descritas anteriormente divergem da utilizada pela regente do Coral da ADUFC, que utiliza a prática vocal coletiva como recurso para o desenvolvimento da afinação. Observamos que houve um momento em que a regente utilizou exercícios apenas com a cantora com problema de afinação, antes do começo do ensaio, mas que, na maioria das vezes, foi o ensaio coletivo o recurso utilizado pela regente para influir positivamente na afinação da cantora.

Pudemos perceber que no coral estudado a regente deve lidar com uma algumas cantoras dependentes, que afinam perfeitamente quando estão cantando com outras cantoras independentes. O naipe dos homens também é constituído por cantores independentes. Havendo apenas uma cantora que podemos classificar como desafinada, porque desenvolve os contornos melódicos de maneira equivocada, na maioria das vezes em que foi observada, mas tem flexibilidade vocal, o que caracteriza uma grande potencialidade para o trabalho de afinação bem sucedido. Ela apresenta aspectos de uma pessoa que não percebe que canta diferente das outras vozes.

Partiremos então para a descrição das práticas realizadas pela regente para minimizar esse problema, posto que, em alguns momentos, a desafinação dessa cantora se sobressai e chega a comprometer, em parte, a sonoridade do coral. Primeiramente compreenderemos algumas estratégias básicas que a professora utiliza dentro do coro para receber pessoas com o problema de desafinação, como a cantora que vamos estudar.

Não faço teste pra saber quem é cantor A ou cantor B, se é soprano, se é contralto... todo mundo canta. Eu parto de cânones, e cânones que esteja à altura da sabedoria

das pessoas. Eu vou explicando como é que a gente pode cantar na proporção que elas vão cantando, vão também tomando consciência do que é o corpo como cantor, e que o corpo se amplia ouvindo, se amplia cantando, se amplia dançando, e a partir daí elas tem que ficar atentas pra tomar posse da canção que vão cantar. Até aí não levo em consideração se são afinadas ou se são desafinadas, se tem a voz de soprano, contralto, baixo... pego uma tonalidade que esteja bom para todas as pessoas e vamos cantando. As pessoas que não aprendem mais rápido elas ficam lá, não aprendendo mais rápido, aparentemente é como se eu nem estivesse ouvindo elas, mas não é, não. Eu estou ouvindo, mas eu deixo que elas fiquem cantando daquele jeito que elas estão cantando por que com a continuação elas vão abrindo a percepção da audição e vão entrar no canto. Como o meu princípio é que todos cantam, as pessoas cantam do jeito que elas sabem e depois elas vão entrando no ritmo e na sonoridade da canção.

Nota-se que, no relato acima, a regente descreve uma realidade anterior à que encontramos na coleta de dados do presente trabalho, pois quando iniciamos as observações dos ensaios do Coral da ADUFC o grupo já era bem definido com três vozes distintas. Um naipe de sopranos com aproximadamente seis cantoras, entre dependentes e independentes, um naipe de contraltos com aproximadamente cinco cantoras, tendo apenas uma independente que dava suporte ao naipe, pois três eram dependentes, e uma desafinada (a cantora em questão), além de um naipe de homens contendo três homens todos independentes.

Então, o relato da professora condiz com a sua prática. Inúmeras vezes, percebemos, durante as observações dos ensaios, que a desafinação da cantora ocorria indiscriminadamente, enquanto a professora parecia não ligar. Percebemos, segundo o relato da regente, que era uma estratégia da professora para que a aluna cantasse do jeito que ela sabia cantar. Normalmente, durante o desenvolvimento dos vocalizes, nos exercícios iniciais, quando caminhava para uma região mais aguda, a cantora sempre ficava cantando, acompanhando o movimento melódico, ou seja, acompanhava e reproduzia o movimento de subida e descida da melodia do exercício, mas não acompanhava o movimento de subida e descida da tonalidade do exercício. A cantora parecia ter a zona de conforto da voz circulando entre o registro grave e o médio grave. Quando a melodia passava desse registro, indo para o médio agudo, ela não acompanhava. Naquele momento a professora não chamava atenção.

Durante a memorização das músicas esse problema se repetia. A regente, identificando que ela tinha uma característica vocal mais grave, classificou-a como contralto, mas a cantora continuava sempre a cometer muitos desvios melódicos, principalmente quando cantavam as três vozes juntas. Várias vezes percebemos a cantora cantando a melodia do soprano uma oitava abaixo, o que não se configura como uma desafinação, mas que se apresenta como uma incapacidade de assimilar e reproduzir vocalmente a melodia que estava sendo proposta pela regente do grupo.

Conforme os ensaios se passavam, começamos a observar que a regente começava a tomar medidas visando à correção da desafinação da cantora. Inicialmente, em um relato lido em um ensaio, a professora escreveu: “precisamos chegar mais cedo para nos dedicarmos às vozes mais diferentes como a da...”, citando o nome da cantora.

Medidas como cantar perto da cantora, ou do naipe dela, foram tomadas pela professora, mas aparentemente sem resultado, pois a cantora continuava desafinando. Inclusive, percebíamos que se intensificava momentaneamente a desafinação dela e das cantoras mais dependentes do naipe, porque pareciam ficar nervosas com a regente cantando muito forte perto delas. Por outro lado, a cantora que sustentava o naipe se orientava pela voz da regente e, consecutivamente, as outras cantoras passavam a se orientar pela voz da cantora mais segura.

Em outros momentos, a professora mudou a cantora de lugar, colocando-a do lado de cantoras mais seguras ou de cantoras com a voz mais volumosa. Essa prática pareceu funcionar mais, pois observamos que assim havia uma melhora, já que a cantora passava a cantar de maneira mais fiel à melodia de seu naipe no que diz respeito a rítmica, letra e entradas, mas melodicamente continuava apresentando desvios.

Notamos também que, em muitos momentos onde a desafinação ficava muito aparente, a professora parava a música e chamava atenção de todo o coro para a respiração, colocação vocal, chegando até a fazer alguns exercícios demonstrando como era a colocação que o grupo deveria ter naquele momento. Também pedia para o coro respirar da maneira correta e desenvolvia alguns exercícios de respiração. No momento após aquele, quando todos voltavam a cantar juntos, notávamos uma ligeira melhora. Parecia que a atenção à técnica vocal ou aos movimentos de respiração ou apoio diafragmático faziam a cantora afinar melhor. Em algumas ocasiões, percebíamos que simplesmente ela moderava mais a voz, fazendo com que sua desafinação não ficasse tão perceptível ante o todo. Frisamos, no entanto, que, mesmo quando havia uma melhora na afinação, ela era momentânea, voltando a ficar perceptível momentos depois.

Sobreira (2003) relata uma experiência de um curso ministrado por ela para adultos desafinados, onde ela iniciava as aulas com exercícios de relaxamento e respiração, e relata que eram “ênfatizados os exercícios que estimulem o aluno a conhecer e controlar a respiração diafragmática, elemento imprescindível para o controle da afinação” (p. 140). Forcussi (1975) relata que, em sua metodologia, busca prestar muita atenção “no esforço mental e físico, na exatidão da afinação, no uso dos mecanismos da vocais”, assim como no “controle da ressonância” (p. 59).

Os dois autores citados demonstram procedimentos semelhantes aos da regente observada, assim como Gonzáles (1963), quando aponta dificuldades de respiração como possíveis causas para desafinação de crianças, e aconselha exercícios e jogos respiratórios para a melhoria do problema.

Em um ensaio específico, a professora chegou a colocar a cantora para cantar com os homens, em uma determinada passagem melódica do arranjo que estava sendo assimilado. Percebemos que não foi do agrado da cantora, que mostrava vontade de cantar com as mulheres e até não entendia por que a regente tomava aquela decisão, apesar de a professora explicar “a voz dela é muito grave e essa melodia é muito aguda pra ela”.

Apesar do relato da professora, que diz que, em um primeiro momento, deixa a pessoa cantar do jeito que ela sabe cantar, percebemos que a regente procura formas de corrigir a desafinação durante a prática. Chegamos a essa conclusão por conta das ações que eram utilizadas quando se apresentavam de forma mais crítica e acentuada a desafinação da cantora.

Perguntamos para a regente o porquê dessas ações diante de um trabalho em que ela declarou não levar a desafinação em consideração e obtivemos a seguinte resposta:

Nós estamos nos encontrando aqui pra formar um coro. O coro é uma atividade que já existe. Cada coral é uma atividade inteiramente diferente de todos os outros corais que já existiram. Mas o sentido do encontro do ensaio, o sentido do costume de ouvir pra cantar junto, isso tudo são coisas que são incorporadas e aprendidas. A pessoa tem que ter consciência do que não sabe pra que elas possam se interessar em saber. Se eu for deixando cada um cantar do jeito que quer vai chegar um dia que ninguém vai querer mais vir pro ensaio porque ele não vai mais ter sentido. Ele vai ser só um jeito de chegar aqui... e conversar... e cantar alguma coisa. Mas cada vez que a pessoa chega aqui ela chega de um jeito e ela tem que sair diferente do que chegou. Não só por que canta, mas por que aprendeu a cantar, e tem consciência de que canta, e que tem que ter consciência de que cantar é uma atividade maravilhosa, que cantar é uma atividade que integra, e que cantar é uma atividade que mobiliza. É tanto que nas nossas apresentações eles nem sabem por que que as pessoas aplaudem, por que eles se sentem tão pequenos e tão sem saber de nada, e como é que no final aplaudem? Por que é o canto. É o som. É a sonoridade que chega. Então os encontros, os ensaios, eles tem sentido. O sentido das pessoas chegarem de um jeito e saírem de outro, ampliadas, superando coisas que elas achavam que eram pequenas. Eu só posso fazer isso sendo professora. Dizendo ‘se você fizer assim você vai cantar mais bonito e vai gostar mais de cantar’

A professora complementou essa resposta em outra entrevista dada a esse pesquisador, em que ela afirma serem necessárias aulas individuais com a cantora, mostrando que a sua metodologia tem lugar para o trabalho intensivo professor aluno. Nas palavras da regente, ela também leva em consideração o fator psicológico do cantor desafinado que, segundo ela, sofre uma estigma de não saber cantar, e que faz com que desenvolva algum

trauma com relação ao canto. Segundo a regente, deve haver cautela no trato com esse problema. Por isso, permite que a pessoa, em um primeiro momento, cante da forma que souber, para que, em um segundo momento, comece a receber a correção necessária.

A desafinação, por mais enraizada que ela esteja, ela é momentânea. Ela passa. Então a gente tem que ter paciência. E ter muito cuidado pra pessoa, que já é sofrida por que é desafinada, não se sentir cobrada de novo. A pessoa que é desafinada já passou a vida inteira escutando ‘viche, tu é desafinada demais’ ou então ‘te cala! Não tá vendo que tá atrapalhando?’. Eu não ligo se a pessoa estiver atrapalhando. Eu deixo ela ficar cantando. Se ela não afinar, aí eu chamo ela pra fazer exercício fora. Eu já tive aluno desafinado que eu tive que mandar pra outra pessoa afinar, por que o coro precisava ser afinado e eu não tinha tempo pra afinar ela ali naquele coro, mas se afinaram. Tem trabalhos que permitem isso, outros não dá. Por exemplo, o Coral da UFC cantava todo dia e em solenidades super importantes representando a universidade, eu não podia levar uma pessoa desafinada pra cantar junto com ele. Mas no Coral da Adufc permite por que eu é que invento as apresentações, então eu posso ter a sorte de passar muito tempo com a pessoa até ela afinar.

Três pontos nos chamam atenção na resposta da professora e nós gostaríamos de abordá-los utilizando a literatura para aprofundar o diálogo. A primeira é que a professora se preocupa, como já mencionamos anteriormente, com o estado psicológico em que se encontra o desafinado. Existem autores que abordam o tema “afinação” a partir de uma proposta que aborde questões referentes a identidade e autoestima. Alguns relatam situações onde alunos chegaram nas primeiras aulas falando de experiências traumáticas, como é o caso de Topp (1987), que descreveu algumas histórias contadas por seus alunos, que ingressaram no curso com autoestima baixa por serem tratados com grosseria e impaciência por parte de professores, terem sido reprovados em vários testes para coros e até receberem desestímulos da família.

Gonzáles (1963) dedica parte do seu livro a explorar possíveis causas de desafinação nas crianças com quem trabalhava e uma das causas encontradas pela professora era a timidez, pois, segundo esta autora “tem, na aula de música, um grande meio de se expressão que lhes ajuda a superar seu sentimento de inferioridade, mas com eles o professor deverá adotar uma atitude especial” (p. 26).

Kratochvil (2010) destaca o significado metafórico de desafinação para o estado psicológico do indivíduo e explica, dessa maneira, sua ideia de afinação num contexto social e musical.

Afinar designa acordo, ajuste, adequação a um sistema. No âmbito da música, diz respeito à habilidade de reproduzir melodias, obedecendo as relações intervalares dadas. A partir daí, compreende-se que a desafinação implica discordância da expectativa sonora convencional, ou seja, a incapacidade de emitir os intervalos

melódicos aceitos naquele meio cultural. Metaforicamente, estar “afinado” indica aptidão de estar em harmonia consigo mesmo e com o contexto, e “estar desafinado” equivale a estar em desacordo com fatores pessoais internos e ditames externos. A partir daí compreende-se que a própria afinação vocal depende das condições biológicas individuais, do ambiente cultural e de fatores psico-emocionais favoráveis (KATROCHVIL, 2010, p. 11-12).

Ao se preocupar com o estado emocional do cantor desafinado dentro da sua prática, a regente do Coral da ADUFC se aproxima de uma postura considerada importante pelos autores citados anteriormente, posto que não levar esse fator em consideração pode agravar a situação do desafinado e atrapalhar o processo de ensino.

Outro ponto citado pela regente em sua resposta acima relatada que nos chamou atenção foi o fato de a professora assumir que existem corais onde a educação musical e a melhoria da afinação de pessoas desafinadas não podem acontecer. A regente cita que, dependendo da proposta do coral, é impossível realizar um trabalho que invista no crescimento vocal de uma pessoa com problemas de afinação ou até aceitar uma pessoa com problema de afinação o grupo.

Na literatura estudada há apenas um caso relatado por Sobreira (2003), de uma regente que abriga em seus grupos pessoas com problemas de afinação e, semelhante à regente do Coral da ADUFC, a regente citada por Sobreira (2003) não fazia teste de seleção ou distinção se o candidato a cantor do grupo era afinado ou não. No relato feito pela regente no trabalho de Sobreira (2003), há o caso de uma aluna que atingiu afinação satisfatória após um ano cantando em um dos corais em que a regente em questão trabalhava, chegando a descrever que uma das ações realizadas dentro da prática, para auxiliar o desafinado, era tirá-lo de perto de quem cantava muito forte para que o desafinado conseguisse se ouvir melhor. Apesar de explicitar que o trabalho de afinar esses cantores fosse feito em um ambiente de coro e trouxesse um caráter coletivo, a mesma regente aponta que exercícios individuais eram realizados com os cantores desafinados.

No mesmo trabalho, Sobreira (2003) traz o relato de outro regente falando que já se deparou com muitos desafinados, mas que, nos corais com os quais trabalhava à época do relato, não existia a possibilidade de abrigar desafinados, utilizando a prática da seleção de cantores. Apesar disso seu relato trouxe boas contribuições ao trabalho.

A própria regente do Coral da ADUFC, em sua Dissertação de Mestrado, Moraes (1993), onde disserta a respeito de sua experiência de educação musical no Coral da FACED, relata o caso de um cantor classificado como desafinado que foi recebido no grupo, pela regente, mas sem um trabalho específico diretamente voltado para o desenvolvimento da

correção de sua desafinação. Percebendo que cantava diferente do grupo, acabou por desistir da prática saindo do coral.

Borges (2007), ao desenvolver um artigo no qual descrevia o processo de musicalização desenvolvido através do Canto Coral no Ensino Fundamental e Núcleos de Educação de Jovens e Adultos da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis, relata que os casos de desafinação eram mantidos dentro do grupo, mas não conseguiam ser trabalhados de forma específica pelo pouco tempo em que o professor passava com cada grupo, posto que este tinha a responsabilidade de dar assistência a várias turmas em vários núcleos e escolas diferentes.

Autores como Sobreira (2003) e Topp (1987) utilizaram uma abordagem coletiva através de cursos para o desenvolvimento da percepção auditiva e exercitar a afinação de alunos com problemas nessa área, mas os relatos descrevem turmas que continham somente alunos com essas características. Nos exemplos citados, os desafinados eram regra e não exceção, não existindo assim o convívio entre desafinados e afinados como existe dentro do coro, onde o professor tem que dar atenção ao crescimento musical de todos. Nos cursos citados pelos autores, a dedicação era prestada apenas ao desenvolvimento musical e vocal dos que tinham com problemas de afinação.

Todos os outros autores abordados no presente trabalho deixam claro que o trabalho com o desafinado, sendo este criança ou adulto, deve ser realizado individualmente e fora do ambiente do canto coletivo, em uma primeira instância, para, após alguma melhora, incorporá-lo no coral ou no grupo de canto coletivo.

Importante frisar que a professora regente do Coral da ADUFC também deixou claro em sua entrevista a esse pesquisador que recebe uma pessoa desafinada em sua prática, pois no Coral da ADUFC existe espaço para a educação musical e vocal de uma pessoa com essa característica e que não liga se a pessoa estiver cantando desafinado dentro do grupo, mas “se ela não afinar, ai eu chamo ela pra fazer exercício fora”, demonstrando que esse período em que a pessoa está cantando desafinado funcionaria como uma oportunidade para a pessoa perceber a sua desafinação e se corrigir, assim como um período em que a pessoa poderia ficar mais à vontade, conhecer mais o grupo e a regente, para se permitir ser corrigido por ela.

Entendemos assim, a partir das palavras da regente, quando disse que “parece que eu nem estou percebendo que ela está desafinando, mas não é não. Eu estou ouvindo, mas eu deixo ela cantar do jeito que ela sabe”. Notamos aqui então, uma sequência didática onde a professora recebe o coralista desafinado, dá tempo para que ele cante no grupo do jeito que

ele sabe cantar, para que ele tenha a oportunidade de se perceber desafinado e, enquanto isso, também ensina conceitos básicos de teoria musical e técnica vocal, como respiração, apoio diafragmático e colocação vocal, proporcionando também a vivência de cantar em grupo. Se não obtiver resultado positivo nesse primeiro momento, a regente começa a chamar atenção para colocação, respiração, muda de lugar de forma sutil, para não constranger a pessoa, às vezes até falando de maneira geral como se estivesse se dirigindo a todo o grupo.

Segundo a regente relatou da maioria dos casos vividos por ela, até aí a pessoa já conseguia um resultado satisfatório para se enquadrar ao trabalho do grupo, mas, no caso da cantora do Coral da ADUFC, isso não aconteceu; então a regente utilizou a estratégia de exercitar individualmente a cantora antes de começar o ensaio.

A regente disse que deu três aulas para a cantora e que as aulas surtiram um efeito positivo, no sentido de que ela conseguiu perceber quando cantava fora da melodia. Entendemos como sendo importante para esse trabalho trazer o relato da regente que descreve algumas práticas realizadas dentro e fora do grupo buscando a melhoria da afinação da cantora, estratégias didáticas realizadas nas aulas individuais; e a forma como a regente desenvolve a metodologia para trabalhar a afinação da cantora. A respeito das práticas desenvolvidas dentro do coro, coletivamente e individualmente, em entrevista, a professora falou:

Eu notei, depois do terceiro ou quarto ensaio, quando a gente estava aprendendo os cânones, que de repente, numa determinada hora ela cantava, ela cantava junto com todos, afinada. Ai passei a prestar atenção quando é que ela fazia isso. Ela era desafinada e quem é acostumado com afinação olharia pra ela e falaria 'essa aí nunca vai cantar na vida'. Ela afinava quando determinada voz soava no ouvido dela e ela se apercebia que estava cantando diferente e procurava cantar junto com aquela pessoa, então eu passei a deixar que ela cantasse mais perto da outra.

Essa posição demonstra que a primeira fase do trabalho da professora já permitiu uma melhoria na afinação da cantora e mostra que a atenção da professora ao desenvolvimento da cantora dentro da prática é fundamental para a evolução positiva do quadro. Ao observar que a cantora apresentava uma melhoria na afinação quando cantava perto de determinada cantora, passou a utilizar isso como estratégia para auxiliar a cantora dentro do grupo.

Esse recurso já havia, inclusive, sido citado como prática utilizada por uma regente entrevistada por Sobreira (2003), com a diferença de que a regente citada por Sobreira (2003) afastava a pessoa desafinada de quem cantava alto para essa se ouvir melhor. A

regente do Coral da ADUFC a aproxima com o intuito de que ela ouça melhor a outra pessoa, comprovando que não existe uma regra que funcione em todos os casos.

A professora relata também que a atenção do professor ao estado de espírito do aluno, assim como saber reconhecer as necessidades do mesmo dentro do processo de ensino e aprendizagem musical, é fundamental para o bom desenvolvimento da prática e a obtenção de resultados positivos.

Tem dias que ela chega tão desconcentrada que ela passa muito tempo sem nem notar que está desafinada, aí eu tenho que mudar ela de lugar pra ela se concentrar mais por que se ela ficar perto de uma pessoa que conversa mais ela não vai se concentrar por que ela vai encontrar mais prazer em conversar do que em buscar ver se ela está afinada ou não. Ela quem me indica as mudanças que eu tenho que usar com ela. Eu fico prestando atenção no que faz com que ela tome consciência pra prestar atenção e cantar.

A regente, em seu discurso, demonstra preocupação com o estado emocional da cantora e com as influências que suas ações exercem sobre o emocional da cantora, se unindo, nesse ponto, à percepção da sensibilidade do ser cantante onde a voz é “compreendida como expressão sonora de um indivíduo, a voz reúne e torna perceptível aspectos que compõem o cantor como uma totalidade biológica, psíquica e social” (KATROCHVIL, 2004, p. 10).

Não chamo muita atenção com o negócio de dar carinho pra ela não se sentir que está prejudicando. Por exemplo, outro dia eu disse assim ‘não cante agora. Ouça pra depois você cantar’. Ela disse assim ‘eu tenho muita preocupação se eu não estou prejudicando o coro’. Eu não quero que ela chegue nesse sentido de ter pena de que está prejudicando e vá embora por que ela vai cantar!

Mais uma vez, a professora deixa claro que o processo de inclusão da cantora no coral, deixá-la cantar livremente com o grupo, entrando em contato com as técnicas vocais de respiração, apoio diafragmático e colocação vocal, assim como participar dos exercícios de relaxamento, alongamento e descontração, por si só, já foram benéficos para a afinação da cantora, pois relata uma melhoria nesse sentido.

Segundo a regente, a afinação da cantora dentro do grupo melhorou, embora ainda deixe a desejar, de acordo com nossas observações. Dessa forma, podemos notar que a metodologia utilizada pela regente trouxe resultados positivos para a afinação desse indivíduo, no caso, a cantora em questão.

Esse relato reforça o que Sobreira (2001) aponta quando escreve que a desafinação “pode ser passível de correção, embora tal correção varie em grau nos diferentes indivíduos” (p. 85).

Tem várias músicas que ela já canta afinado e quando ela chegou ela não cantava de jeito nenhum.

A regente relata a esse pesquisador que o planejamento prévio, assim como exercícios preestabelecidos e a delimitação de um tempo previamente estabelecido para que se concretize o processo de afinação de uma pessoa estão fora de cogitação na sua prática com a superação da desafinação da cantora estudada dentro do grupo. Essa atitude é um consenso entre autores citados anteriormente, a exemplo de Sobreira (2003) ou Forcussi (1975).

Não se pode prever o tempo exato que cada pessoa levará para aprender a afinar, pois além do trabalho a feito, tudo dependerá da perseverança e interesse do aluno, além do grau de dificuldade de cada um (SOBREIRA, 2003, p. 122-123).

No primeiro encontro eu digo por que estamos nos encontrando e o que eu proponho realizar. Eu digo que nos encontraremos em quantas aulas forem precisas, até que eles atinjam o estágio de conseguirem cantar por si só (FORCUSSI, 1975, p. 59).

A professora também relata que o estado de atenção que a cantora apresenta no ensaio influi diretamente no grau de afinação da cantora. A regente relata que, curiosamente, a cantora não desafina nas apresentações, por exemplo.

O jeito dela é vai me indicando que estratégia eu posso usar. Quando ela toma consciência que está cantando diferente e pode cantar junto com os outros, isso é um ganho, um ganho pra ela, um ganho pro grupo e um ganho pra mim. Eu não tenho uma medida ou uma expectativa de que por exemplo 'daqui a seis meses ela vai cantar', não tenho. Por que eu não tenho um planejamento, mas eu tenho uma consciência de que eu tenho que estar todo tempo perto dela cuidando, olhando... eu estou regendo o coral todinho e estou com os olhos nela. É muito interessante, não sei se você observou, mas nas apresentações ela não desafina. Ela tem um nível de atenção tão grande na apresentação que ela não desafina.

Observamos, durante o processo, que a professora, segundo o relato da sua própria metodologia, disse ter realizado três aulas individuais com a cantora. Dessas três aulas, gravamos em vídeo e acompanhamos uma. Consideramos ser de fundamental importância para este trabalho a descrição das ações realizadas pela regente e as ações e resultados descritas pela mesma, assim como os resultados observados nos ensaios posteriores. O diálogo entre as ações utilizadas pela professora estudada e a proposta pela literatura também são valiosos para o presente trabalho. Em primeiro lugar, observamos a utilização do teclado com instrumento de apoio, onde a professora toca nele a sequência melódica que a aluna deve cantar e toca a mesma sequência enquanto a aluna canta.

Outros autores destacam a importância do instrumento harmônico no processo de melhoria da afinação. Sobreira (2003) destaca que “o acompanhamento harmônico pode e deve ser colocado sempre que possível” (p. 141) e, mais à frente de seu livro, mais especificamente falando de uma ação desenvolvida com alunos, relata que “são executados no piano, a partir da tônica, pequenos ditados de três ou quatro notas, a princípio em graus conjunto” (p. 142).

Topp (1987) destaca a utilização da teoria musical a partir do piano, ensinando neste instrumento o que são tons e meio tons, apropriando-se da característica visual das distâncias entre as notas que o piano tem. González (1963) aponta a utilização, não só do piano, mas também de instrumentos como xilofone ou metalofone para o desenvolvimento de exercícios de percepção musical, onde se propõem trechos melódicos para os alunos repetirem.

A sugestão de González (1963) descrita acima condiz com os primeiros exercícios utilizados pela regente naquela aula, onde ela tocava uma melodia curta e pedia para a cantora repetir. A professora mudava as sílabas do exercício pedindo para a cantora cantá-lo primeiramente com /á/, depois com /mã/ e em seguida com /bê/, sem variação de tonalidade, mantendo sempre a mesma altura dos sons.

Durante o primeiro exercício, a cantora reproduziu corretamente as alturas com todas as sílabas sugeridas. A professora conversa com a aluna e fala que “todos esses sons você alcança, mas você se acostumou a pensar que você não alcança, é tanto que você faz uma careta pra poder fazer. Sua voz é grave mas você alcança os sons agudos”.

A professora, durante o exercício, também trouxe elementos da técnica vocal, chamando atenção para a colocação vocal e para a respiração: “você precisa fazer os exercícios de respiração no dia pra livrar essa região de tensão”. Naquele momento, a professora se dirigia à região do pescoço da aluna e a imitava cantando as notas mais agudas do exercício produzindo extrema tensão.

Sobreira (2003) também utiliza exercícios de técnica vocal como uma “estimulação a partir de técnicas que ajudem o aluno a conhecer suas possibilidades vocais” (p. 140). A autora citada também aponta como positivo a regente dizer o que a aluna está fazendo de errado, buscando a correção: “a cada momento da aula é indicado ao aluno o seu erro e apresenta uma solução para corrigir o problema” (p. 149).

A professora colocou uma letra na melodia que estava sendo cantada, “eu já sei cantar”. A partir dessa letra, começou a subir de meio em meio tom a pequena linha melódica. A cada subida, a regente orientava a aluna: “desça mais o queixo”, “coloque a voz pra fora”,

ora cantando junto e demonstrando, ora apenas orientando, mas sempre tocando a melodia no teclado e tocando o acorde da próxima tonalidade.

A cantora cantava as alturas do exercício de forma correta, apesar de executar pequenos *glissandos*, atingindo sempre as notas “por baixo”⁹ e cometendo pequenos deslizes de afinação, mas em geral não estava fora da afinação proposta. Quando a aluna desafinava, geralmente na primeira nota do exercício, por ser mais aguda, a professora parava nessa nota e cantava junto com a cantora. A professora também fazia movimentos com as mãos indicando a altura da nota que deveria ser cantada pela aluna.

Aconteceu que a professora subiu um pouco mais a tonalidade do exercício e a aluna passou a não atingir a afinação. A professora tocava e cantava a nota e a aluna não atingia. Então a professora falou “passe a voz *pra* cabeça” e mandou que ela cantasse a nota com /u/, e a cantora atingiu a nota corretamente. Imediatamente a professora falou “olhe, você veio daqui até aqui” (mostrando a extensão atingida pela aluna naquele exercício). “Toda vida, quando você achar que está agudo, bote o som *pra* cabeça” (e demonstrou, cantando, a diferença entre a voz de cabeça e a voz de peito). Fez, em seguida, com que a cantora cantasse apenas aquela nota repetidas vezes com /a/, chamando atenção para a respiração.

Notamos aqui uma diferença entre as ações da professora e a abordagem proposta por Forcussi (1975), que orienta que os primeiros exercícios vocais sejam desenvolvidos sem texto, pois, segundo ele, os alunos sentem mais facilidade ao pronunciar apenas fonemas vocálicos, apenas /a/ ou /u/; e Topp (1987), que indica que, primeiramente, o professor deve pedir para que o alunos cantem qualquer nota que seja confortável e, a partir daí, o professor começa a pedir que o aluno cante notas que circulem essa primeira nota cantada pelo aluno.

Chamamos atenção para o fato de que as realidades dos autores eram diferentes da encontrada pela regente do Coral da ADUFC, assim como seus alunos, posto que os autores citados tinham aprendizes que não passaram pelo período de experiência vocal coletiva que a cantora que estamos estudando passou. Notamos que o tempo que a cantora passou dentro da prática do coro realmente pode ter trazido contribuições positivas para sua afinação, pois percebemos que, desde o primeiro ensaio que foi observado, até o dia da aula, a cantora já apresentava uma melhoria na afinação.

Ao ver que a aluna conseguiu reproduzir a nota aguda corretamente e que entendeu e executou a passagem de registro, a professora falou: “é bom todo dia você chegar mais cedo pra você aprender a ouvir e emitir, porque você canta, mas como você pensa que é

⁹ Atingir a nota solicitada executando um glissando, partindo da ou das notas imediatamente anteriores, ou abaixo da nota que se quer atingir.

desafinada você desaprendeu a ouvir, ai não canta no lugar onde as outras pessoas estão cantando, se acostumando a cantar mais grave, por que no grave a sua voz vai”.

A regente continuou a aula e iniciou um exercício na região grave com a vogal /a/, cantando e tocando no teclado, sendo repetida pela cantora. Ela afina perfeitamente na região grave. A medida em que a professora subia a melodia, a cantora ia apresentando alguma dificuldade de atingir as notas agudas. Sempre que a professora chamava atenção para a respiração, a cantora atingia a nota corretamente.

Os exercícios de conscientização do próprio corpo, principalmente aqueles que envolvem a musculatura usada durante o canto, precisam ser enfatizados. Assim que a pessoa consegue dominar a passagem da sua voz para o registro de cabeça, os resultados começam a surgir (SOBREIRA, 2003, p. 151).

Exercício com notas longas também foram utilizados naquela aula, onde a professora aprimorava a utilização da respiração durante a emissão vocal. Assim, a professora pedia mais volume pois, realmente, a cantora estava cantando muito fraco. A professora orientava a aluna a fazer exercícios de respiração para exercitar o ataque. Fez junto com ela exercícios de staccato com /s/, /f/ e /v/, assim como expirar longamente com /s/.

A professora pediu para que a aluna ficasse de pé para realizar os exercícios de respiração e chamava atenção para a postura. Demonstrou como deve ser o movimento abdominal e orientou para que aquele exercício fosse feito todo dia pela aluna. “Você vai fazer esses exercícios de respiração em casa, para que aqui a gente possa fazer mais exercício vocal, porque você sabe ouvir mas pensa que não alcança”.

A professora seguia as orientações com exercícios e passou a tocar uma nota no piano e a pedir para a aluna repetir. Ela fazia uma nota mais grave do que o que a professora estava pedindo e esta falava “mais alto”.¹⁰ Imediatamente, a cantora afinava a nota pedida, demonstrando que entendia o que é “mais alto”.

González (1963) fala que o primeiro passo para desenvolver a afinação de um aluno é conscientizá-lo das diferentes alturas do som, assim como Sobreira (2003), relatando a prática de dois regentes e uma preparadora vocal que lidam com desafinados, descreve que todos conscientizam seus alunos do movimento melódico entre grave e agudo.

Percebemos que na metodologia da regente do Coral da ADUFC essa conscientização é feita, na prática, dentro das atividades do grupo durante os ensaios.

¹⁰ Alto, nesse exemplo, se refere a mais agudo, não a mais forte.

Podemos notar isso observando que a aluna identifica o que é grave e agudo sem que a professora a tenha ensinado diretamente.

Essa situação se repetiu seguidas vezes durante a aula. Às vezes, quando a professora tocava uma nota e a aluna cantava uma mais baixa, a professora mostrava no teclado a nota que ela estava fazendo e a nota que ela estava pedindo, chamando atenção para a distância entre as duas. Então, pedia para a aluna cantar as duas notas seguidamente para depois cantar só a que tinha sido pedido para cantar primeiramente.

A aula toda durou quinze minutos e a professora concluiu dizendo: “você sabe ouvir e você alcança as notas. Faça esses exercícios de respiração todo dia de manhã e chegue vinte minutos antes dos ensaios para a gente continuar fazendo os exercícios vocais. Você tem condições de alcançar as notas. Em casa, pegue músicas com cantoras que você gosta de ouvir e cante junto com elas”.

Em entrevista, perguntamos para a professora qual era o objetivo das aulas e recebemos a seguinte resposta.

Eu procurei fazer com que ela ouvisse a ela própria. Por isso que eu pedi para que ela cantasse junto com gravações de cantoras que ela gosta de ouvir, porque eu percebi que ela escuta e que ela aprendeu a se livrar da escuta dela pra ela não sofrer a desafinação dela. Então o que é que eu tô fazendo agora? Que ela aprenda a tomar pra si de novo o ato de escutar.

Sobreira (2003) propõe ideias semelhantes às da professora e aponta como sendo correto para a metodologia quando “é necessário que esse tipo de aluno entenda o que é cantar em uníssono e comece a perceber seus desvios” (p. 151).

Perguntamos à professora se essas aulas fizeram uma diferença considerável na afinação da aluna. A respeito disto, ela falou:

Ainda não, mas já fez ela tomar consciência. Ela já sabe mais rapidamente quando está desafinada. Antes ela ia notar que estava desafinada se eu ficasse olhando muito *pra* ela, ou se eu ficasse cantando muito perto dela. Agora não. Ela já se preocupa, ela percebe, aí canta perto de uma e vai *pra* perto de outra pra conseguir se afinar. Ela já tem a preocupação de aprender a ouvir.

Sobreira (2003) traz uma opinião que teoriza o que a regente expõe acima e o que já foi relatado por ela anteriormente, dizendo que:

Embora o treinamento individual possa trazer bons resultados, as aulas em grupo são benéficas por proporcionar aos alunos a oportunidade de cantar em conjunto, de aprender a não ter medo de errar e de ter coragem de tentar superar suas dificuldades. Além disso, o canto coletivo é um meio propício de ajudar o indivíduo

a se conscientizar de seu problema: ao observar os colegas, os alunos tem a rara chance de analisar com calma os tipos de erros que podem surgir (SOBREIRA, 2003, p. 150).

Perguntamos, em seguida, à professora se ela percebeu maior grau de melhora da aluna nas aulas individuais ou dentro da prática coral junto com todo o grupo. Respondeu da seguinte maneira:

Ela teve alguns ganhos na aula individual. O ganho de aprender a se ouvir mais. Ela demorava a se ouvir. Ela sabia, quando ela chegou aqui, que ela não cantava afinado, mas ela tinha tanta vontade de cantar que ela cantava. Aí ela via assim que não estava cantando direito, às vezes ela mesma saía do lugar e ia *pra* outro...

Naquele momento, a professora, na aula individual, objetivou apenas fazer com que a aluna desenvolvesse a audição da própria voz, coordenando o som escutado com o som cantado. Observamos que a aluna obteve uma melhoria depois do momento de conscientização vivido na aula com a professora, pois, naquele mesmo ensaio, quando iniciaram os exercícios de aquecimento, a regente utilizou uma canção infantil, “O cravo e a rosa”, para aquecer o grupo; já notamos que ela não desafinou naquele exercício.

Percebemos que a afinação da cantora não chegou a ser ideal ou, como classificou Forcussi (1975), a cantora não se tornou uma cantora independente. No entanto, podemos dizer que a cantora está mais próxima de se tornar uma cantora dependente, que se afina quando está cantando com outras pessoas afinadas, pois foi o que aconteceu naquele exercício de aquecimento.

Percebemos que, para a prática coral educativa desenvolvida no grupo estudado, é importante, pelo menos, que a cantora se desenvolva até o patamar de cantora dependente, para que afine junto com os outros cantores sem que sobressaia a sua diferença de afinação. Isto melhora a sonoridade do grupo e soma musicalmente com os demais coralistas.

Chamamos atenção, também, para o que é dito por regentes entrevistados por Sobreira (2003), quando dizem que alguns perceberam melhoria na afinação de seus alunos em algumas semanas, outros em alguns meses e outros até em alguns anos, mas que nenhum chegou a vivenciar um aluno que chegou ao patamar de cantor independente. Também destacamos as experiências de Topp (1985), que relatou casos de alunos que chegaram a ser líderes de naipes e outros que foram convidados a fazer parte de corais escolares, mas também mostrou que nenhum aluno que se apresentou no recital final do seu curso apresentou uma afinação firme e perfeita, mas um resultado vocal bem mais desenvolvido do que apresentou no início do curso e uma afinação bem próxima do aceitável.

Comparando a literatura com as práticas desenvolvidas no Coral da ADUFC, percebemos que é importante que aconteça o desenvolvimento do desafinado em algum nível. Observamos que o objetivo não é eliminar o problema, mas minimizá-lo ao máximo. Constatamos, também, que uma melhoria, mesmo que seja mínima, do problema de desafinação traz contribuições positivas para a sonoridade do grupo — e para o cantor que traz esse estigma, segundo Katrocvil (2004), influenciando diretamente na sua autoestima e na sua própria identidade.

A própria regente, em entrevista, falou a respeito do desafinado dentro do grupo e da influência deste na sonoridade do coral. Segundo a professora, no Coral da ADUFC é positiva essa experiência, pois exercita a segurança dos demais coralistas.

Naquele caso ali do coral, uma pessoa desafinada faz com que quem é afinado tenha vontade de se afinar logo. Descobre que tem uma qualidade. Ela percebe a desafinação do outro, percebe que ela consegue; e o outro não e já vai ficando com vontade de ensinar o desafinado. Aí, no final, ajuda. Mas depende do trabalho.

Assim, observamos que a professora buscou influir positivamente na cantora que apresentava problemas de afinação dentro das atividades do Coral da ADUFC. Para isso, a regente utilizou algumas práticas metodológicas que trazem características particulares que se distanciam um pouco da metodologia estudada na literatura.

Primeiramente, a professora não considera importante uma classificação ou uma seleção para o ingresso do cantor no grupo. Segundo a regente, ela “não leva em consideração a desafinação” e procura deixar o desafinado dentro do grupo, para que ele cante do jeito que sabe cantar. Enquanto isso, desenvolve cânones e músicas simples com uma afinação própria para que todos cantem em uníssono.

Poucos são os autores citados que escolhem o trabalho coletivo para desenvolver a afinação de cantores; e os que escolhem partem do princípio de que todos que fazem parte do grupo devem ser desafinados, como é o caso de Sobreira (2003). Topp (1987) desenvolve o aluno individualmente para, depois, inseri-lo em práticas coletivas, assim como Forussi (1975) e González (1963). Notamos, assim, uma discordância entre os autores citados a respeito do trabalho de melhoria da afinação ser desenvolvido coletivamente ou individualmente. Podemos perceber que a regente do Coral da ADUFC, no caso estudado, desenvolveu seu trabalho tanto com uma proposta coletiva quanto individual.

A regente utiliza a prática coral como uma inicialização para o cantor com problemas de afinação, dando a ele a possibilidade de perceber-se desafinado no convívio

com os outros coralistas, com as técnicas vocais e com os conhecimentos teóricos musicais que foram sendo ensinados durante os ensaios do grupo.

A professora, em entrevista, relatou que em muitas experiências anteriores esse momento já era suficiente para que o cantor percebesse o seu problema e encontrasse por si só a afinação satisfatória para permanecer na prática do canto coletivo sem cantar desafinado. Segundo a regente, é importante essa experiência para que os outros cantores se percebam afinados e procurem ter mais segurança para cantar próximo de um desafinado, tendo até a oportunidade de auxiliar essa pessoa dentro do contexto do grupo.

Percebemos que existe um segundo momento na metodologia da professora que se apresenta quando o cantor desafinado não apresenta melhoria enquanto está cantando livremente com o grupo. A partir dessa constatação, a professora começa a executar algumas ações de conscientização meio à prática do grupo. Essas ações vão desde mudar a cantora de lugar (colocando-a próxima a pessoas que cantem mais forte e que são mais seguras, chamando atenção para as técnicas de respiração e colocação vocal, cantando mais forte perto dela chegando) até a chamar atenção para a afinação durante alguma música. Todas essas ações são feitas com cautela para que a cantora não se sinta prejudicando o grupo.

Num terceiro estágio da metodologia, quando as anteriores não surtiram o efeito desejado, a professora dá aulas individuais para a cantora com o intuito de desenvolver de forma mais eficaz a afinação da pessoa. Nessas aulas a regente buscou fazer com que a cantora percebesse que o som produzido não condizia com o som que estava sendo tocado ou escutado. Para isso, ela conscientizou a cantora dos registros da voz, fazendo com que a cantora reproduzisse sons numa região mais aguda da sua voz, chamando atenção para o volume da voz e a postura facial, como abertura da boca.

Perguntamos à regente, em entrevista, se o coral é mesmo o ambiente mais propício para se exercitar a afinação de uma pessoa desafinada. Recebemos a seguinte resposta:

Se o regente souber fazer isso, sim. Se o regente for tolerante com a desafinação da pessoa até a pessoa afinar... Porque tem regente que é intolerante com a afinação, porque ele aprendeu que o certo era ser afinado e quem não é afinado vai pra fora. Essa atitude de excluir o desafinado e não ter tolerância com a desafinação até ele chegar a entender o que é a desafinação não traz um método, porque base da estratégia é essa tolerância, de você querer e saber que a pessoa vai cantar afinado, porque ela vai cantar afinado.

Diante desse conjunto de ações, notamos que a cantora obteve uma melhoria pontual no seu quadro de desafinação, tornando-se mais consciente de seu problema e

buscando uma afinação mais aproximada dos padrões tonais exigidos e desenvolvidos dentro do grupo. Após a primeira aula, a cantora obteve alguns avanços no sentido de conseguir se ouvir mais, de acordo com as palavras da regente, demonstrando desenvoltura vocal maior durante os exercícios que se seguiram naquele mesmo ensaio.

Nesse caso, a metodologia da regente se mostrou eficiente, pois propiciou uma melhoria na afinação da cantora — que ainda não se mostra de maneira nenhuma perfeita ou próxima dos padrões profissionais, mas para a prática do canto coletivo dentro do Coral da ADUFC essa melhoria, mesmo que mínima, se mostra de extrema importância para a sonoridade do grupo, para o trabalho do regente e para a autoestima da cantora.

A metodologia desenvolvida pela regente possui caráter empírico, sendo constituída através da observação das necessidades apresentadas pela aluna e pela lida com a mesma. Segundo a própria professora relatou, o melhor método é aprender com a aluna a forma como devemos agir com ela. Encerramos esta parte do presente trabalho com as palavras da professora quando perguntada se existe um método para trabalhar com o desafinado.

Tem muitas estratégias, mas o melhor caminho é você aprender com a pessoa o que é que você vai fazer com ela. Esse é o melhor caminho. Ela vai dando indicativos de onde você vai tocar nela. Ela não aprende comigo, ela aprende sozinha, mas eu posso fazer com que ela se interesse, então ela é quem me dá o indicativo de como eu vou fazer com ela. Esse é o melhor método para o desafinado. Para outros tipos de defeitos e cantor, não, aí é outra coisa, mas *pro* desafinado a pessoa tem que estar alerta ao jeito que o desafinado aprende.

Podemos observar que o processo de melhoria da afinação da cantora estudada, realizado pela regente do Coral da ADUFC, se deu de forma sistemática. A professora realizou aulas individuais e utilizou também a vivência do canto coletivo para estimular o crescimento musical. A regente se apropriou da observação da aluna para traçar estratégias didáticas respeitando o momento em que a aluna se apresenta, tanto musicalmente quanto psicologicamente.

Percebe-se que, na prática do grupo estudado, o movimento corporal é valorizado durante as atividades, fazendo-se presente em todos os momentos do ensaio, sendo este um recurso didático bastante utilizado pela regente do grupo. A preparação corporal do coro é desenvolvida de forma prática e lúdica através de brincadeiras de roda e de exercícios que remetem a essas mesmas brincadeiras.

O aquecimento e a preparação vocal complementam o aquecimento corporal e, em alguns momentos, são realizados ao mesmo tempo, através de exercícios vocais aliados a

movimentos corporais. Podemos notar que no aquecimento vocal existe a intenção da construção de uma sonoridade por meio da orientação vocal.

Foi observado que os momentos de aquecimento vocal e preparação corporal não possuem rigidez quanto à duração ou à ordem de colocação dentro da organização do ensaio, sendo estes diretamente ligados ao repertório que viria a ser desenvolvido no ensaio. O repertório, dentro das atividades do coro, possuía local de destaque. As atividades de início dos ensaios costumavam estar em função do desenvolvimento do ensaio das músicas que o coral viria a ensaiar.

Compreende-se como importante nos debruçarmos sobre como o repertório, dentro do Coral da ADUFC, era preparado, pensado e desenvolvido e quais recursos a regente dispunha para a realização desse desenvolvimento. Além disso, quais ações eram realizadas pela mesma para atingir uma realização musical satisfatória dentro dos objetivos do grupo.

Será visto no capítulo seguinte como acontece a escolha do repertório dentro do grupo, assim como as práticas de educação musical realizadas pela regente visando à assimilação do repertório. Será detalhado também como o instrumento harmônico é utilizado dentro do grupo.

A postura do grupo frente às apresentações também será estudada no capítulo que segue, por ser considerada importante na medida em que os trabalhos do repertório são colocados em prática, sendo a performance uma avaliação das práticas educativas realizadas pela regente dentro do grupo.

5 PREPARAÇÃO DO REPERTÓRIO

Neste capítulo, iremos nos debruçar sobre as estratégias utilizadas pela regente do Coral da ADUFC para desenvolver o repertório desenvolvido pelo grupo. Teremos a oportunidade de estudar de que forma as ações realizadas para preparar vocal e corporalmente os cantores influem na construção da sonoridade do grupo.

Podemos perceber que a preparação vocal e corporal, assim como a formação musical e humana, continuam presentes no desenvolvimento do repertório. Para isto, observa-se que a professora dispõe de recursos, como a utilização de instrumentos harmônicos e técnicas de memorização melódica, além de critérios rigorosos de escolha de repertório.

Estudaremos também como as apresentações são utilizadas e vivenciadas pela regente e pelo grupo a fim de exercitar, de forma prática, os conhecimentos desenvolvidos dentro do ensaio, sendo a culminância do trabalho realizado.

5.1 Escolha do repertório

Propõe-se uma discussão teórica a respeito do assunto. Nesse sentido, trazemos o diálogo entre alguns autores pertencentes à literatura do tema abordado e as ideias e práticas citadas pela regente.

Se eu levar uma música que esteja na altura do entendimento deles e na altura da capacidade vocal deles, eles aprendem imediatamente. [...] Eu escolho, não só o repertório mas o arranjo feito pra coro. Quando eu levo um arranjo que tem um pensamento musical mais complexo eles não cantam bem, então eles não estão preparados pra esse tipo de arranjo. Mas, por exemplo, eu fiz um arranjo do “Caboré”. É a primeira vez que eles estão cantando um arranjo que é inteiramente homofônico. Eles tinham uma dificuldade muito grande de cantar um arranjo que era essencialmente homofônico, e o arranjo do “Caboré” eu fiz mais ou menos assim, brincando com o ritmo mas sempre com o pensamento homofônico. Eles tinham uma dificuldade incrível de fazer isso. E eles aprenderam num ensaio só. Mas eu comecei fazendo exercícios puramente rítmicos, pra dançar o ritmo, pra falar o ritmo, pra inventar o ritmo, pra fazer brincadeira com o ritmo, aí dentro dessa brincadeira eu coloquei alguns pontos da melodia que iam sair lá. Uma frase melódica que era mais difícil eu fiz nos exercícios, depois quando eu botei o coco eles já sabiam tudo. Aprenderam num minuto. Mas isso também eles só aprenderam por que já estão acostumados a cantar em grupo e a cantar junto.

Perguntamos à regente se havia alguma música daquele repertório que, na opinião dela, estava acima da capacidade técnica do grupo. Recebemos a seguinte resposta:

O “Mutirão de amor”. Principalmente porque eles não tinham o ritmo. Não sentem o ritmo do samba. Não sentem de jeito nenhum. Então não cantavam. Por isso que eu tive medo do “Coco caboré”. Os caminhos melódicos também não eram muito da altura deles. Foram elementos de dificuldades que se juntaram ao mesmo tempo. A única coisa que fazia com que eles aprendessem rápido era a letra, que eles se interessaram. Mas a melodia era difícil, por tem muitos meios tons e saltos que não são normais... Então juntou tudo isso e ficou um “engrolado”. Eles não cantavam. Eles queriam cantar, mas cantavam feio. O que foi que eu fiz? Tirei. Mas eu disse *pra* eles: “nós não estamos ainda na altura de cantar bem essa música, mas ela vai voltar um dia”.

Identifica-se, a partir da opinião da regente, que existe uma preocupação inicial em desenvolver um repertório que esteja dentro das possibilidades de execução do grupo, mas que, para a regente, essa postura não impede que arranjos mais difíceis sejam desenvolvidos com o grupo. A professora descreve práticas utilizadas para que o grupo tivesse mais facilidade para assimilar uma música que parecia ser mais complexa.

Alguns autores discorreram a respeito dos critérios de escolha do repertório de um grupo. Figueiredo (1990) explica o que leva, na maioria dos corais, à escolha de determinado repertório. Sua opinião mostra uma atitude normalmente um pouco diferente da prática da regente no que se refere ao motivo da escolha e aos critérios de avaliação. Segundo ele, os regentes demonstram pouca preocupação quando se trata da opinião do grupo a respeito da escolha do repertório, ou se o repertório condiz com a capacidade técnica do grupo.

Os objetivos do repertório de um coral estão voltados, na maioria das vezes, para os interesses pessoais do regente, ou para determinado acontecimento importante onde se precisa cantar. Normalmente, não há uma avaliação criteriosa sobre as condições reais do grupo, ou do que seria mais importante nessa fase de aprendizagem – haja visto que muitos dos corais brasileiros cantam certas obras que fazem parte de muitos acontecimentos do tipo encontros, festivais ou cursos de corais e o resultado dessa prática é, em geral, fraco e distorcido, por que nem todos os grupos tem condições técnicas e/ou musicais para realizar tais obras (FIGUEIREDO, 1990, p. 75).

Podemos notar que as situações descritas acima por Figueiredo (1990) não são comuns à realidade do Coral da ADUFC, onde o repertório é selecionado, segundo a regente, pensando na possibilidade de execução bem sucedida pelo grupo. A regente descreve que, se a música for selecionada e estiver acima da capacidade do grupo, ela é retirada do repertório.

Kerr (2006) complementa os caminhos apontados por Figueiredo (1990) e se aproxima, em parte, da prática realizada no Coral da ADUFC. Para Kerr (2006), a escolha do repertório deve ser oriunda de uma reflexão baseada no conhecimento que o regente tem do seu grupo, sendo esta reflexão realizada em conjunto com o próprio grupo.

A busca do repertório vai ser isso: conscientizar o coro de que ele tem um recado a dar. Qual é esse recado?

E, o caminho que tenho tentado seguir é o de fazer com que os grupos corais, sob a minha direção, discutam o por que de estarem cantando, o que e como querem cantar. A partir das respostas, começo a organizar coralmente o repertório que delas surja (KERR, 2006, p. 133).

Seguindo a proposta de Kerr (2006), no que se refere à conscientização do coro frente à mensagem que deve ser transmitida através do repertório, Garretson (1998) destaca alguns questionamentos que o regente deve se fazer para desenvolver questionamentos que facilitem a seleção de peças que caibam nas necessidades vocais e mentais do seu grupo, trazendo um conjunto de valores técnicos que o regente deve levar em consideração. O autor citado volta a centralizar a responsabilidade da escolha do repertório apenas na figura do regente, afastando-se das ideias expostas por Kerr (2006), mas se aproximando do relatado como prática da regente do Coral da ADUFC.

1. O texto vale apenas? Ele contém uma mensagem de suficiente valor?
2. A música é criada artisticamente e reflete o humor do texto?
3. A seleção cabe nas necessidades e interesses, em particular no que se refere a idade do grupo para quem está sendo selecionado? A música tem um apelo emocional para os cantores?
4. A música cabe nas limitações físicas dos cantores? A tessitura das partes é muito aguda ou muito grave? Existe extremos nas partes que podem trazer dificuldades de execução?
5. As vozes são arranjadas de maneira que as torne interessante?
6. Se um arranjo for selecionado ele mantém a autenticidade do estilo? A autenticidade do estilo foi sacrificada pelo efeito musical inteligente?
7. A música justifica o tempo de ensaio necessário para prepará-la?
8. O seu repertório contempla os vários tipos e estilos da música coral de modo que o cantor possa ter uma experiência educacional mais ampla possível? (GARRETSON, 1998, p. 248-249).

Zander (2008) traz uma postura contrária às ideias propostas por Garretson (1998) e à maioria dos autores anteriormente citados. Traz uma visão mais próxima do coro erudito e de grupos com características mais profissionais, de qualidade artística mais desenvolvida.

Um programa nunca deveria ser estruturado de modo arbitrário, misturando as mais diversas músicas, resultando num aglomerado de peças que podem não afinar entre si sob muitos aspectos.

Um programa deve seguir uma estrutura lógica, adequada a estética, conforme seu conteúdo (ZANDER, 2008, p. 305).

Nesse sentido, Figueiredo (2006) também traz contribuições de como um repertório faz parte integrante e até determinante numa performance bem sucedida de um

coro, assim como é fundamental para o desenvolvimento de um processo de educação musical igualmente próspero.

Traçando um diálogo mais próximo entre as colocações dos autores citados acima, podemos observar que Figueiredo (2006) traz propostas que envolvem a relação do regente com o coralista, aproximando-se das práticas desenvolvidas por Kerr (2006) e das práticas desenvolvidas pela regente do Coral da ADUFC. Dentre os autores citados, o que mais se distancia das considerações feitas por Figueiredo (2006), Kerr (2006) e pela regente do Coral da ADUFC foi Zander (2008), pois constrói sua metodologia baseada no canto coral mais carregado das imposições eruditas.

As propostas de Figueiredo (2006) também estão em consonância com as práticas desenvolvidas pela regente do Coral da ADUFC num sentido de destacar relevância entre o “querer” e o “poder” diante da escolha de um repertório coral.

O repertório [...] é o elo principal entre todos os integrantes da atividade coral – coralistas, regente e público – e o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo conjunto – ensaios, apresentações, etc.

Quais os critérios e circunstâncias para a escolha do repertório para um coro?

A questão, a nosso ver, passa, antes de tudo, pela relação entre o regente e os coralistas, que é um casamento, ou seja, pessoas que estabelecem um vínculo entre si, visando, entre outras coisas, um desenvolvimento comum.

Na escolha do repertório estão envolvidos dois fatores principais, querer e poder, e os dois agentes essenciais, regente e coralistas, esses últimos pensados em bloco, ou seja, o coro. Entende-se poder como a habilidade musical para realizar a obra (FIGUEIREDO, 2006, p. 25).

Figueiredo (1990) aproxima-se ainda mais das práticas educativas destacadas e praticadas pela regente do Coral da ADUFC ao relatar que o repertório também é peça importante para o desenvolvimento de um trabalho eficiente de musicalização dentro do ambiente da prática coral.

A escolha de um repertório determina grande parte do sucesso da aprendizagem de um grupo. Assim como, são aplicados de forma sistemática, os assuntos referentes a alfabetização, essa sistematização também deveria estar presente no ensaio coral, por que, em diferentes níveis, ela é uma prática de alfabetização musical – deveria permitir ao iniciante um domínio relativo do assunto em questão e progressivamente o vocabulário, a sintaxe, a morfologia, e a gramática seriam incorporadas na medida do possível (FIGUEIREDO, 1990, p. 75-76).

Depois de já aprofundada a proposta de escolha de repertório da regente do Coral da ADUFC, em diálogo com contribuições teóricas de autores que referenciam o presente trabalho, serão descritas, a seguir, estratégias utilizadas pela regente para a assimilação e desenvolvimento desse repertório nos ensaios do grupo.

Percebemos, por meio da observação, uma postura diferenciada, por parte da regente, buscando uma interação mais próxima com o público. Ela procura desfazer medos que os coralistas nutriam diante da plateia, obtendo a admiração do grupo e conquistando a atenção da plateia para a apresentação do coro.

Achamos importante esse relato como caracterização de ações pedagógicas que visam ao ensino de postura do coralista leigo frente a uma apresentação e uma atitude de integração da regente com o público, também ensinando-os a se portarem diante de um coro cantando.

5.2 Memorização e ensaio do repertório

Segundo observamos, a primeira característica marcante dessa parte do ensaio é a postura educativa musical que a professora instalava no grupo. A regente trazia para a prática um ambiente propício para o desenvolvimento do ensino, introduzindo os coralistas na linguagem musical. Essa introdução se dava à medida que a professora familiarizava os cantores às figuras rítmicas, aos sinais de repetição, assim como às ligaduras e pausas, à análise das partes da música e ao acompanhamento da partitura.

Godoy (2005, p.8) aponta em sua pesquisa que “uma breve revisão de literatura mostra que vários autores sugerem que atividade coral envolve aprendizado musical. Neste processo, os regentes são, de alguma maneira, responsáveis por esta formação”. Observa-se que a prática da regente se encontra de acordo com o que diz a autora citada.

Uma estratégia fundamental que a professora utilizava para realizar a tarefa de musicalizar os coralistas era entregar a partitura das músicas para todos os cantores. Assim, os coralistas acompanhavam a música por ela. A partir desse processo, a professora mostrava onde está localizada cada parte. Para isto, ela explicava o que é um sistema, o que é compasso, onde estava a letra e como eles deveriam seguir para acompanhar a sua respectiva parte.

O regente pode dar estímulos ao cantor para que procure aulas de solfejo, ou mesmo criar condições, dentro do ambiente do coro, para que tal aula ocorra. No entanto, a melhor maneira de se aprender a solfejar está na prática permanente, durante os ensaios. Todo cantor de coro deve ter consigo a partitura mesmo que nada saiba sobre notas ou valores. A experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem esta habilidade de forma espantosa. Além disso, o permanente contato com a partitura, durante o ensaio, permite que detalhes sutis da obra, tais como duração de notas finais, colocação exata das dinâmicas, etc, não se percam (FIGUEIREDO, 2006, p. 12).

Podemos notar que a prática sugerida pelo autor acima citado é utilizada pela regente do Coral da ADUFC. De maneira recorrente, a professora utiliza a partitura para incentivar os coralistas a conhecerem como o arranjo funcionava ou o queria dizer alguns símbolos musicais.

Presenciamos um ensaio onde a professora iniciava o ensino da música demonstrando como se dispunham as vozes na grade¹¹ e qual naipe iria cantar determinada VOZ.

Vocês estão vendo aqui na partitura. Essa primeira linha de cada conjuntinho desse é dessa voz (aponta para os sopranos), onde tem sopranos (aponta o início da parte dos sopranos). A terceira linha é dessa voz, onde tem barítono, e a segunda linha é dessa voz [...] Vocês estão vendo na partitura que tem umas bolinhas pretinhas e outras que são abertas, tão vendo? [...] onde tem essas bolinhas pretinhas todas juntas cheias de bracinhos abraçados umas nas outras é onde está a melodia. A melodia se movimenta demais, tem muitas notas e muito ritmo então onde tiver essas bolinhas pretinhas é melodia. Então nesse primeiro compasso já tem melodia, mas quando chegar no segundo conjunto a melodia não vai estar mais nessa voz, vai estar na outra. Onde é que ela está? Isso! No soprano! Aí, quando chega no terceiro conjuntinho, a melodia não está mais no soprano. Onde está a melodia? E depois nos tenores. Então sempre que tem notinha pretinha tudo junta uma da outra é porque tem melodia, então hoje nós vamos fazer só a melodia.

Percebem-se acima características importantes no processo de ensino de música da regente. Primeiramente, a adequação da linguagem musical simplificada, para chegar rapidamente ao entendimento dos coralistas. Não se utilizava a linguagem musical técnica, pois poderia ser de difícil compreensão utilizar termos como semínimas e colcheias. Chamar de “bolinhas pretas e brancas” surtiu um efeito mais promissor, pois o arranjo dessa música foi arquitetado de modo que as melodias que acompanhavam a melodia principal tinham em sua predominância notas mais longas, além de a melodia principal ser bem sincopada. A professora, atenta a isso, conseguiu, de forma simples, apelando para recursos visuais, fazer com que os coralistas fossem capazes de identificar em que voz estava a melodia principal da música e ainda ensinou que as notas pretas são mais rápidas do que as notas brancas, familiarizando, mesmo que de maneira superficial, os coralistas com as células rítmicas e suas durações.

Essa atitude da regente está em consonância com o segundo princípio da educação musical proposto por Swanwick (2003), que é considerar o discurso musical do aluno. “Cada aluno traz consigo um domínio de compreensão musical” (p. 66). A professora demonstrava

¹¹ Partitura completa da música. Com todas as vozes.

perceber esse grau de compreensão e utilizar a linguagem própria para atender essas compreensões.

Paz (1993), ao retratar o método Sá Pereira, relata que este educador musical utilizava uma estratégia semelhante ao abordar o assunto das células rítmicas musicais com seus alunos, utilizando exercícios de reconhecimento, chamando as figuras de “tacos”. Um “taco” maior e outro menor, um com braço e outro com mãos; assim, ia familiarizando a criança com as figuras rítmicas. Notamos semelhança entre as duas abordagens.

Várias vezes a regente corrigia erros apontando na partitura o que acontecia no arranjo. Presenciamos a professora ensinar como as vozes se comportam apenas mostrando o desenho do movimento melódico que estava escrito em cada parte. “Enquanto essa voz está cantando a melodia, as outras estão amparando a melodia. Vocês são o amparo da melodia”. Falava para os naipes que o que eles estavam cantando funcionava como acompanhamento harmônico da melodia principal da música, justamente com notas de duração mais longa.

Outra vez ensinou o que eram pausas também a partir do que estava acontecendo no arranjo de forma prática, mostrando na partitura: “Estão vendo esses símbolos quadrados onde não tem bolinha nenhuma? São pausas. Significa que nessa hora vocês não cantam, por que não tem bolinhas. Significa que enquanto essa voz está cantando, vocês vão ficar calados”, ou outra vez que ela ensinou noções de altura a partir do movimento melódico, “vocês estão vendo? Olhem aqui [apontava para a partitura] enquanto essa voz está subindo, essa está descendo, estão vendo? Essa está parada, viram?”.

De outra forma, em um ensaio onde a professora ensinava uma música, os coralistas sentiam muita dificuldade de seguir a letra da música pela partitura por conta dos ritornelos que existia. A professora utilizou essa dificuldade para ensinar o que é um *ritornelo*¹² mantendo a sua estratégia de utilizar uma linguagem acessível ao entendimento dos coralistas: “Estão vendo esses dois pinguinhos aqui? Eles são sinais de repetição. Significa que volta pra onde tem outros dois pinguinhos”. E seguiu explicando: “então olhem aqui. É aqui que está a segunda letra. Agente vem cantando aqui... Aí quando chega bem aqui tem ‘afagar a’ e volta *pro* início. O soprano é sempre essa primeira linha do registro. Aí agora vamos passar o contralto que é a segunda linha do registro”. Naquele momento do ensaio, a professora foi em cada coralista mostrar na sua partitura o que ela estava ensinando. As dúvidas continuavam e o bolsista também passou a explicar para os cantores: “Quando a letra chega aqui ‘decepar a’, aí vem *pra* cá ‘cana’, viu?”.

¹² Sinal de repetição que indica o retorno da música para o sinal de repetição anterior.

Dessa forma, pode-se observar que a regente se preocupa com a busca da autonomia musical dos coralistas articulando um diálogo constante entre a prática e a teoria, buscando contribuir para a construção do conhecimento do grupo e influir positivamente na sonoridade do coro. A respeito disso, Santa Rosa (2006) escreve:

A prática musical fundamentada nos moldes das preocupações contemporâneas, procura valorizar a expressão do aluno e suas subjetividades, o incentivo a imaginação e à criatividade, a afetividade, a sociabilidade, a busca pela autonomia e o alcance da teoria a partir da prática. Esse processo se desenvolve a partir do diálogo dos sujeitos envolvidos em prol do conhecimento do mundo do aluno e da contribuição do professor, o conhecimento global do conteúdo trabalhado e a integração das individualidades para a construção de um todo musical, artístico, educacional, sócio cultural e, sobretudo, humano (SANTA ROSA, 2006 *apud* DIAS, 2012, p.3).

A professora, naquele ensaio, deixa clara a sua vontade de que os coralistas se acostumem a seguir a partitura, mesmo que sintam dificuldade. “Eu prefiro que vocês sintam dificuldade, mas encontrem aqui *pra* aprender a seguir isso, porque isso aqui é uma linguagem, né? Ela só é diferente da nossa linguagem que a gente *tá* acostumado”.

Em outro ensaio, passando a mesma música, a professora dá outro exemplo de como exercitar e melhorar a interpretação rítmica de uma passagem da música, ensinando elementos teóricos musicais para o grupo, com uma linguagem acessível ao entendimento do coro. “Olhem aqui pra minha boca: ‘forjar o pão e se fartar de pão’ [canta a parte]. Tem esse sustinho que vocês não estão fazendo, e esse sustinho é muito importante”. O “sustinho” que a professora falava era uma pausa de colcheia presente na passagem. Novamente a professora se utiliza de uma linguagem mais próxima da realidade dos alunos para que a teoria musical seja assimilada. A estratégia aplicada se mostra eficiente também pela reação dos coralistas alunos, ao expressarem o entendimento do que a professora ensinou, nesse caso uma coralista demonstra que entendeu falando “respira antes do ‘e se fartar...’, né?”. A professora continua:

Porque vocês vão passar seis unidades de tempo nesse som [aponta para a nota correspondente a palavra ‘pão’] e essa nota é super importante, porque senão fica desafinado. A cor de vocês é básica e as outras cores só vão ficar bonitas se a cor de vocês ficar direita. Se a cor de vocês tiver desbotada acabou-se o negócio.

Aqui notamos, mais uma vez, a presença de metáforas, onde a regente utiliza as cores para demonstrar o sentido da sonoridade das vozes arquitetada no arranjo. Percebemos também mais uma aproximação dos coralistas com a duração das figuras rítmicas quando a professora chama atenção para o tempo da nota em questão.

Em outro momento, a professora voltou a chamar atenção para a duração das notas utilizando linguagem simplificada para incentivar o entendimento dos coralistas a respeito das figuras rítmicas. “Olhem essa nota aqui, é barriga branca, mas tinha um rabo. Essa aqui não tem rabo e ainda tem essa canoa juntando uma na outra”, onde ela se dirigia a uma mínima e uma semibreve ligada a uma mínima.

Percebe-se que essa estratégia despertava nos coralistas o interesse pelo conhecimento mais aprofundado da teoria musical. Algumas cantoras manifestaram a importância de uma aula de música por parte da professora e ela disse “eu estou só instigando vocês, mas nós faremos algumas aulas sim”. Dessa forma, a professora demonstra o intuito de estimular esse interesse dos alunos por meio da estratégia de mantê-los com a partitura da música.

No processo de preparação do coro amador nota-se a necessidade de que o regente seja um educador para que exista o desenvolvimento musical dos coralistas. Assim, o regente obtém o crescimento do grupo educando-o musicalmente. Nesse sentido, Figueiredo (1990) aponta que:

Os regentes devem se lembrar de sua função educacional. Através dessa reflexão haverá maiores possibilidades de desenvolvimento consistente do conhecimento musical, que conduzirá, seguramente, ao aprimoramento da prática coral (FIGUEIREDO, 1990, p. 90).

A professora também relembrava o conteúdo que já havia sido ensinado a alguma pessoa que não estava presente no momento em que foi ensinado.

Antes de cantar vamos lembrar como é a leitura do Cio da Terra. As sopranos vão cantar a primeira linha do registro. O nome desse grupinho de três linhas é registro. Em qualquer voz que você venha caminhando quando chegar aqui no segundo registro tem dois pontinhos, tão vendo? O que é que acontece quando tem esses dois pontos? Você volta ou *pro* começo da música ou *pra* onde tem outros dois pontinhos. Aqui não tem outros dois pontinhos, então você volta *pro* começo. Então todas as vozes vão fazer isso. Vão chegar lá e voltar *pro* começo. Quando volta *pro* começo, volta *pra* segunda letra que *tá* aí embaixo. É assim que vai ser a leitura.

A regente percebia que algumas pessoas, as mesmas que tinham dificuldades em acompanhar a letra na partitura no ensaio anterior, continuavam com dificuldade, e vai até elas para apontar na partitura delas onde se encontravam os dois pontinhos e a segunda letra. Naquele momento ficava a professora ensinando para alguns e o bolsista para outros. Nesse caso, notamos claramente o uso explícito da partitura, criando uma relação entre o que acontecia musicalmente com o que representava o papel.

A regente, diante da dificuldade aparente das pessoas de acompanhar a partitura, voltava a falar:

Eu quero que a gente aprenda a acompanhar aqui por que mais na frente eu quero ensinar a vocês a ler partitura. Se a gente ainda não sabe é por que foi roubado da gente o direito de saber. Isso é um letramento. A gente tem o direito de saber isso. Era pra todo mundo saber. É da humanidade, então é nosso. Aos poucos a gente vai adquirindo esse saber.

Apesar do esforço da regente e do bolsista, algumas cantoras ainda não haviam entendido o que aconteceria quando chegasse no ritornelo. Normalmente eram pessoas que não estavam presentes no momento da explicação. A professora, diante de qualquer dúvida, não hesitava em ir até o aluno e explicar mais uma vez mostrando na partitura do coralista como acompanhar corretamente a letra da música.

A professora fala, em entrevista, a respeito dessa prática:

Eu sempre gosto que eles tenham a partitura na mão. Mesmo não sabendo ler. E eles querem inventar outro jeito de ser uma partitura e eu sempre puxo *pra* eles ficarem lendo o que *tá* ali. “Não invente outra partitura, não. Por que que você quer inventar outra partitura? Perceba essa aqui. Vamos aprender essa”[...]. Eu acredito que eles ainda vão ler partitura [...]. Vou lá nota por nota, mesmo que eles não saibam o que, mas eu digo “olhe, é essa aqui, nesse momento... tá vendo esse momento aqui...”. Por exemplo, hoje o Coral da ADUFC sabe o que é sinal de repetição bem direitinho. Sabe o que é casa de primeira vez, casa de segunda vez bem direitinho. Aos poucos vão adquirindo. Musicalização constante.

Por vezes, a professora corrigia algum erro cometido pelos cantores em alguma passagem da música utilizando a partitura. Nessa mesma música, “Cio da Terra”, existe uma passagem semelhante a um fugato,¹³ onde cada voz tem um momento de entrar diferente das outras. Num determinado momento do ensaio, o naipe de contraltos não esperou o tempo da sua entrada e entrou junto com o soprano. Naquele momento, a professora interrompeu o ensaio e se dirigiu ao naipe de contraltos, utilizando a partitura para corrigir aquele erro. “Vocês não têm isso. Vocês cantam depois do soprano. Olhem aqui” e aponta na partitura o determinado momento mostrando as entradas das vozes. “*Tá* aqui elas entrando e nada de vocês. De novo todo mundo”.

Ao ser questionada, a regente falou algumas palavras a respeito desse trabalho educativo que ela desenvolvia no coral da ADUFC como sendo algo novo na caminhada musical dela. Disse que, por se tratar de um grupo formado por professoras e professores, se

¹³ Termo usado para uma passagem fugal em um movimento de resto não contrapontístico. (*Dicionário Groove de Música*)

fazia necessário o mínimo de teorização para que estes mesmos se sentissem mais familiarizados com a prática. Em resposta, dirigiu as seguintes palavras:

No Coral da ADUFC eu tenho uma referência de conhecimentos porque a maioria das pessoas que estão aí, elas lidavam com o conhecimento. Conhecimento elaborado, sistematizado, ensinado, produzido. Então eu tenho preocupação também com as teorias que perpassam o processo. É tanto que eu estou todo tempo explicando, de vez em quando trago teorias sobre o corpo, sobre o canto, sobre o que é coral, sobre as músicas, sobre as interpretações. Esse coral tem essa especificidade. Eu trabalho com o conhecimento teórico tanto quanto com o conhecimento intuitivo.

Nessa mesma entrevista, dada a este pesquisador, a professora foi perguntada a respeito do porquê da linguagem simplificada que ela utilizava quando ensinava os elementos teórico-musicais ao grupo. Recebemos a seguinte resposta:

Pra ficar mais simples o alcance. Porque, se eu for a linguagem da terminologia musical, fica muito longe. Mas todas as pessoas aí lidam com o símbolo de escrita, algumas delas lidam com os símbolos de escrita de outras línguas, ali tem gente que já ensinou alemão, já ensinou francês, já ensinou italiano, matemáticos, físicos. Então eu procuro fazer um paralelo dos sinais da partitura com os sinais do dia a dia, sinal de trânsito... E com a continuação, quando eles estiverem mais próximos da leitura como símbolos de sonoridade. Aí eu vou entrar mais ainda nos detalhes, aí eles vão aprender o que é clave, por que foi criado, qual a diferença de tons... Isso tudinho com a continuação eles vão aprender.

Notamos nessas palavras a necessidade que a professora vê em introduzi-los à linguagem e à teoria musical atribuindo a esta um sentido real e prático, fazendo-os entender, viver e sentir antes de teorizar. Essa necessidade condiz com o pensamento de vários pedagogos musicais, dentre os quais Willems (1970), que escreve:

Os elementos constitutivos da música não são apenas elementos físicos e formais cuja coesão é devida a forças psíquicas; eles são em si próprios – tais como nós os encaramos – elementos de vida de ordem fisiológica, afetiva e mental. Se eles são, por um lado, tributários da síntese viva, por outro lado eles são elementos vitais constitutivos dessa síntese (WILLEMS, 1970, p. 10).

Essa necessidade de introduzir os coralistas à linguagem musical também foi confirmada pela regente.

É *pra* que eles tomem posse daqueles sinais, a partitura musical é símbolo. *Pra* quem não sabe, não vira símbolo, porque não tem sentido, mas, na proporção que eles forem cantando com a partitura e forem entendendo alguns sinais, eles vão percebendo que aquilo ali é símbolo e vão se apossando disso. Nós vamos chegar num dia que vamos ler partitura. Isso eu nunca tinha feito em outro coral, mas aqui tem a chance, porque aqui eles lidam com o conhecimento e têm mais abertura de

entendimento racional. O que é que eu tenho que fazer? Eu tenho que pegar o conhecimento racional que eles trazem trabalhado neles e ampliar para o conhecimento intuitivo e criativo. É importante fazer uma prática de formação teórico-musical, porque se não encontrar sentido *pra* vir aqui cantar. Todos eles têm a curiosidade científica. Eles trabalham com isso, e os jovens que não trabalhavam se acostumam.

Mathias (1986) descreve que “cabe ao regente realizar o papel de educador musical com seus coralistas” (p. 32), dizendo que o sucesso do grupo depende, também, dessa postura do regente do grupo. Seguindo uma linha de raciocínio mais firme nesse sentido, Zander (2008) diz que a leitura musical dentro de um grupo coral é mais que importante, sendo esta fundamental para o desenvolvimento da prática. Para Zander (2008), “a leitura musical é um imperativo e não devia nunca ser deixada de lado. [...] Saber ler música não é mérito, é uma necessidade” (p. 159).

A regente do Coral da ADUFC também fez algumas vezes um trabalho voltado para a familiarização dos coralistas com o gestual da regência. Presenciamos situações onde a regente experimentava interpretações diferentes com o grupo em passagens de alguma música do repertório e o coro simplesmente não seguia. Diante disto, a professora parava o ensaio e dizia o que queria com aquele movimento. Por vezes até ensaiava com os coralistas a partir do movimento. Por exemplo, vimos a professora ensaiar as entradas e cortes da música repetindo várias vezes a coordenação do início do canto com o gesto da entrada, sempre pedindo para que o coro olhasse para a mão dela. “Eu quero que vocês olhem *pra* minha mão, *pra* que a gente tenha uma unidade nas sílabas que a gente *tá* fazendo, porque se não os começos das frases vão ficar sempre de-de-de-de-debulhar, p-p-p-p-pão...”. Uma cantora falou: “é porque a gente tem que olhar *pro* papel”. A regente respondeu: “deixa o papel de mão. Já entrou na cabeça. Olhem, prestem atenção. Esse papel foi apenas *pra* a gente saber o que o compositor quis. Depois a gente tem que ficar com o compositor na cabeça. Se o compositor ficar no papel, a gente fica capenga”. Então, a regente iniciava novamente a música, agora regendo e desenvolvendo alguns exercícios de agógica, que foram seguidas de maneira correta pelo grupo.

Outra vez, ao perceber que o naipe de soprano não iniciou a entrada da música de maneira simultânea num determinado momento, a professora falou: “olhem *pra* mim *pra* vocês verem a entrada. É assim, ó”, e fez o naipe repetir a primeira nota da frase exatamente junto com o gesto da regente. Nesse momento, a professora se dirigiu a todo grupo e disse: “esse movimento é o de entrada *pra* todos”. Fazendo o movimento, ela mostrou como o coro deve responder ao movimento de entrada, familiarizando o grupo às técnicas de regência, não

só com as entradas, mas também fermatas, ralentandos, acelerandos, crescendo e decrescendo. Notamos que essa postura fazia os coralistas ficarem mais atentos à regência e a professora sempre experimentava novas interpretações sem combinar anteriormente para estimular esse estado de alerta. Em um momento, a professora experimentou um *rallentando*¹⁴ pela primeira vez em uma música e não foi seguida por alguns cantores. Naquele momento, uma cantora virou-se para outra e falou: “presta atenção à regência, ela mudou”. E a professora falou: “é verdade, mudei *pra* vocês ficarem atentos. Não é *pra* se agoniar”, refletindo essa prática de perpetuar a atenção dos coralistas para a regência.

Percebemos que essa característica, de fazer do ensaio um ambiente de ensino de música, facilita as demais ações realizadas pela regente para o desenvolvimento do repertório do grupo. Observamos estratégias e práticas utilizadas pela regente que visavam ensinar aos coralistas as melodias que viriam a ser cantadas por eles. Perguntamos a regente, então, em entrevista como ela fazia pra ensinar aos coralistas leigos as músicas do repertório, quando esses não sabiam ler música, e alguns deles nunca haviam tido contato com uma atividade musical anteriormente. Essa pergunta foi respondida pela regente da seguinte maneira.

Antes da partitura a música é. Então, em primeiro lugar, eu acredito que elas vão aprender rápido. O resto é pela repetição. Eu canto, toco e as pessoas vão repetindo. Eu estudo muito a partitura. Essa é a primeira estratégia. Se eu não souber muito bem a partitura eu não posso levar. Ai, do que eu sei da partitura, eu procuro a voz que é mais básica pra todo mundo. Ai aquela voz eu ensino pro coro inteiro. A partir dali eu vou pegando as vozes que são muito diferentes, ou pouco diferentes daquela. Eu procuro a voz que tenha a melodia mais simples de aprender, que nem tenha grandes saltos, nem tenha grandes movimentos rítmicos, nem tenha uma melodia difícil... aquela é a base. É a melodia que é diferente da melodia principal, de todas, ai aquela vai ser a base. Isso eu percebo intuitivamente, depois de ler bastante a partitura ai eu digo, essa aqui é a voz que vai conduzir. Ai eles aprendem aquela voz e as outras vem num instante. Isso em qualquer coro. Outra estratégia é assim. Se tiver muito ritmo, brincadeiras rítmicas entre as vozes, eu faço essas brincadeiras rítmicas em forma de brincadeiras de corpo. Boto pra bater o pé, bater palma, dançar, repetir brincando... essa é outra estratégia.

Zander (2008) traz orientações que condizem com o que é praticado pela regente, mas nos aspectos melódicos, enquanto que a regente falou apenas no sentido rítmico.

Um ótimo recurso pra vencer as partes problemáticas é fazer pequenos exercícios que tenham como base as referidas dificuldades que se apresentam no ensaio. Os exercícios poderão ser improvisados, mas baseados na estrutura da linha melódica. Em seguida, quando o mesmo trecho aparecer na partitura, o problema, em grande parte, já estará resolvido (ZANDER, 2008, p. 219).

¹⁴ Reduzindo a velocidade, tornando-se mais lento (Dicionário Goove de Música).

Foi possível observar que o que a professora falou em entrevista é colocado em prática dentro das atividades do grupo. O método de repetição, desde o início do ensaio, é utilizado já nos exercícios de corpo e de voz. Não só a repetição, mas a imitação e a demonstração. No trabalho com o Coral da ADUFC, o processo de aprendizado era desenvolvido com as seguintes etapas. Primeiramente, a professora demonstrava cantando ou tocando no teclado. Em seguida, os cantores imitavam-na e iniciava-se uma série de repetições para que todos fixassem o que havia sido demonstrado.

Observamos, no ensino de uma música, a realização da estratégia de ensino descrita acima pela regente, só que ali a “melodia base” foi a melodia principal da música que caminhava pelas vozes, que iniciava no naipe de barítonos, depois ia para as vozes femininas e depois ia para o naipe de tenores, até que o refrão ficava a cargo das vozes femininas. Especificamente, esse arranjo não foi feito para a formação do Coral da ADUFC, pois foi escrito para barítonos, tenores e mezzo soprano. O que aconteceu foi que a professora tem poucos homens no grupo e teve de adaptar o arranjo à sua necessidade, colocando primeiramente a linha melódica dos tenores para o naipe de contraltos cantarem; e falou para os homens do grupo cantarem a linha melódica dos barítonos, passando ainda algumas contraltos para cantar com os homens.

A regente iniciou o ensino da música mostrando na partitura o movimento da melodia principal da música entre as vozes, assim como já foi relatado anteriormente. Acompanhada harmonicamente pelo violão, a professora cantou a primeira parte da música apontando para o naipe que iria cantar aquela parte da melodia, que, no caso, era o naipe de barítonos. Os cantores escutaram a professora cantar algumas vezes o mesmo trecho e, em seguida, começaram a cantar com ela. Assim foi com todas as vozes. A regente apenas ensinou a melodia principal da música disposta entre as vozes e fez a dinâmica de que cada voz só cantava a sua parte da melodia. Apenas no refrão ela ensinou o que as outras vozes faziam para acompanhar a melodia principal. “Eu quero começar por esse estribilho, porque ele é bem coral e é bem dentro do cânone que a gente fazia”, pois, nessa parte, o arranjador escreveu as vozes dos tenores e barítonos, respondendo a melodia principal que estava no soprano, que já estava cantando corretamente a sua parte.

Atenta a isso, e consciente de que o coro estava acostumado a cantar cânones, a regente toma essa parte para iniciar o ensino do arranjo: “nós [se dirige às outras vozes] fazemos umas respostas a melodias”. Nota-se aqui a possibilidade de que a característica contrapontística do arranjo, semelhante a um cânone, tenha sido considerada como elemento

para a escolha dessa música para compor o repertório do coral. “Lembram dos cânones que eram sempre respostas? A nossa voz é tudo resposta *pra* eles. Então são eles que fazem”. Em seguida, passa a voz dos barítonos seguindo o mesmo princípio da imitação e da repetição, sempre cantando acompanhados pelo violão. Ao sentir a segurança no naipe dos barítonos, iniciou o ensino da parte do naipe de contraltos, que fazia a parte que estava escrita para tenor. “A gente canta com outra melodia esse mesmo ritmo. Igualzinho, quer ver? Eles vão cantar a melodia deles e eu vou cantar a de vocês”, e seguia a mesma metodologia.

Presenciamos, em outro ensaio, a professora pedir para todo o coro cantar uma passagem melódica do contralto quando esse naipe demonstrava dificuldade para assimilar uma parte. “Vamos todos cantar essa parte do contralto”. Essa estratégia foi utilizada mais de uma vez, pois a regente também pedia para que “todos cantem a melodia junto com o soprano” ou “nessa hora vamos todos cantar o refrão”.

Em entrevista, a regente dirige mais algumas palavras a respeito do valor da imitação e da repetição como estratégia de ensino dentro da prática do Coral da ADUFC.

É a aprendizagem que não é sofrida, porque é muito ruim o coral sofrer *pra* aprender uma música. Até o final do mundo eles vão cantar a música com aquele sofrimento. Então, o meu intuito é que a pessoa não sofra quando está aprendendo. A imitação e a repetição fazem o coro aprender sem sofrimento. Eles nem notam que estão aprendendo. Porque aprender é um sofrimento, é um desequilíbrio, você sai do seu centro e vai *pra* outro, e eu busco fazer com que o coro não note esse sofrimento. É como uma brincadeira. Uma lógica de chegar em outro lugar.

Moraes (2007) confirma a utilização das estratégias didáticas relatadas nesta parte do presente trabalho em outras experiências da regente. A respeito das estratégias para ensino do arranjo e ensaio do repertório no coral da UFC, quando regido pela professora na década de 1980, relata:

Já falei que o método era o da Imitação.

Todos trabalhavam com a partitura nas mão. E todos os participantes de todos os naites aprendiam as vozes de cada um dos naites. Sempre acompanhavam o texto, na partitura.

Trabalhávamos, primeiramente, o texto no ritmo escrito pelo compositor, quando percebíamos e estudávamos todas as nuances de intenções do autor no texto. Eu falava o texto, no ritmo da canção, e o coral respondia. O texto que seria cantado por cada naipe, na forma pedida pelo compositor ou arranjador. O coral repetia. Quando a aprendizagem era alcançada e as dúvidas sanadas, passávamos *pra* frente.

Então, eu tocava a melodia, três vezes e, logo em seguida, cantávamos o texto com sua melodia. Daí o coro repetia. Se eu tivesse qualquer dúvida ou se alguém tivesse qualquer dúvida, eu repetia mais uma vez. [...] quando cada naipe assumia suas melodias, passávamos a cantar junto com os outros, cada um na sua, ligados no todo que já conheciam (MORAES, 2007, p. 166).

Acreditamos ser de grande importância para esta pesquisa o relato acima descrito pela professora Izáira Silvino no seu livro. Garretson (1998) fala que o método relatado acima é o mais comum dentre os grupos corais, o que ele chama de “note approach” (abordagem tonal), onde é lida e preparada cada parte separadamente com o auxílio do piano e só depois elas são cantadas juntas. Segundo Garretson (1998), esse procedimento “é extremamente tedioso, sendo sempre difícil manter a disciplina e o cantar artístico não é prontamente alcançado” (p. 206). O mesmo autor continua dizendo que “uma grande objeção a esse procedimento é que poucas das qualidades emocionais da música sobrevivem a abordagem mecânica” (p. 206-207).

Nota-se que a crítica de Garretson (1998) está baseada em um contexto coral diferente do encontrado no Coral da UFC. Garretson (1998) traz essa crítica relacionada a corais escolares, onde os cantores têm uma experiência anterior com o canto coletivo e com a técnica vocal; são, na maioria das vezes, musicalizados, dominando a leitura musical e o solfejo.

No Coral da UFC, segundo MORAES (2007), o grupo contava com cantores “jovens, simpáticos, com tolerância para ouvir voz diferente sem se atrapalhar cantando sua voz, [...] que tivesse um material vocal muito bom” (p. 136), mas que não tinham domínio sobre a leitura musical ou solfejo. Diante desse contexto, percebe-se que a utilização da imitação foi eficiente no sentido do ensino das melodias.

Já Figueiredo (1990) aponta o ensaio de cada naipe separadamente traz efeitos positivos no sentido de que os cantores se acostumem bem a cantar em uníssono a sua parte, ficando seguros da linha melódica, ficando bem perceptível qualquer deslize, e diz que “os ensaios de naipe são altamente recomendáveis para que os uníssonos ocorram de fato” (p. 43-44).

Segundo as observações feitas dos ensaios, podemos notar que a técnica de ensaiar cada naipe surtia efeitos positivos no aprendizado dos coralistas do Coral da ADUFC, apontando para as colocações de Figueiredo (1990) e Moraes (2007) como sendo mais eficazes no contexto do grupo estudado.

Normalmente, durante o ensaio, era comum que a professora se apropriasse da técnica vocal para corrigir questões relevantes à sonoridade que o grupo deveria ter em determinada passagem da música, parando sempre para corrigir notas que não tinham sido executadas de forma correta ou ritmos que não haviam sido realizados de maneira firme.

Eram comum frases como “tomem cuidado com a colocação da voz” serem seguidas pela demonstração de como devia ser a colocação correta. A regente sempre cantava

exemplificando como os coralistas deveriam cantar. Por vezes a regente cantava demonstrando, também, como os cantores estavam cantando, e demonstrava de forma exagerada, até de maneira cômica. Sempre surtia algum efeito, pois os cantores, no esforço de procurar imitar a colocação da regente, realmente davam outra postura ao trato vocal modificando a colocação da voz, mesmo que por um curto período de tempo. Exemplos de como a respiração deveria ser realizada também foram comuns durante as execuções das músicas do repertório. “Nós sabemos como respira, né?” ou “Esquecemos de usar o apoio”, e segue demonstrando no próprio corpo, inclusive iniciando curtos exercícios de respiração. Percebemos também um efeito positivo nos cantores, pois sempre que a professora chamava atenção, a próxima execução da música era cantada melhor, mais próxima do que a regente estava pedindo.

Sobre isso, a regente, em entrevista, detalha a sua ação, confirmando a congruência entre o seu discurso e a sua prática.

A maioria das vezes eu imito como eles estão cantando. “Vocês estão cantando assim”, aí eles começam a rir e veem que não era daquele jeito, aí vão procurar outro. Mas, ao mesmo tempo, eu fico repetindo e digo “não. Não é aqui. Vamos procurar outro lugar”, e eu apelo *pro* sentido da letra, *pro* sentido do texto poético.

Garretson (1998), nesse sentido, detalha alguns procedimentos que o regente pode adotar para alcançar objetivos sonoros dentro do grupo. Dentre esses procedimentos estão o da demonstração e o da verbalização.

Existem três formas ou procedimentos básicos para alcançar seus objetivos. (1) verbalizar; (2) pela demonstração (cantar para ilustrar a qualidade sonora, pronuncia, enunciação, fraseado, e assim por diante, e batendo palmas ou entoando corrigindo os ritmos difíceis); e (3) usando algum dispositivo psicológico ou motivacional (GARRETSON, 1998, p. 204).

Um aspecto característico da regente no trabalho do Coral da ADUFC é que ela tinha o hábito de cantar junto com os cantores, tanto na passagem da voz quanto na execução da música. No caso de dúvida, revisando a melodia ou mesmo quando cantavam todas as vozes, a regente cantava sempre com o naipe de contraltos, normalmente, mas dava apoio vocal ao naipe que estivesse em dúvida, chegando perto do naipe e cantando mais forte a parte daquele naipe. No ensaio de uma música, por vezes, no primeiro momento, onde foram reunidas todas as vozes, a professora cantava com os contraltos, mas, ao perceber insegurança em outros naites, cantava rapidamente a voz de um e de outro naipe. Parecia querer cantar todas vozes ao mesmo tempo. Observamos, também, que quando ela parava de cantar a voz

dos contraltos e passava a cantar outra voz o naipe de contraltos, se perdia, e isto acontecia também com os outros naites. Percebemos que, em vários momentos, em todas as músicas e ensaios que observamos, era essa a prática da professora. Chegamos a notar que o naipe de contraltos chegou em alguns momentos a ter a voz da professora como referência só cantando quando ela cantava junto.

Garretson (1998) escreve algumas linhas a respeito desse hábito de alguns regentes. Aponta que não auxilia muito, podendo até atrapalhar o andamento da aprendizagem do coro. Achamos importante trazer a opinião de Garretson (1998) a respeito desse assunto.

Alguns regentes, em sua ânsia de facilitar a aprendizagem do coro, tenta cantar junto com eles. Isso raramente ajuda. Você não pode se misturar com o coro, e você está em desvantagem por que quando você canta fica incapaz de ouvir adequadamente o coro e identificar partes tonais ou rítmicas que tenham dificuldades específicas (GARRETSON, 1998, p. 204).

Percebeu-se, a partir de nossas observações dentro das atividades do Coral da ADUFC, que o que Garretson (1998) explica a respeito de não ouvir corretamente o coro acontece algumas vezes dentro da prática da regente estudada. Em um ensaio, quando o coro cantava todo junto, observou-se que a regente cantava muito forte a melodia do contralto, enquanto todo o naipe cantava outra melodia, que não a certa. Naquele momento, apenas a regente cantava a melodia correta do naipe sem perceber que todo o naipe cantava a melodia errada.

Godoy (2005) relata que, em muitos corais pesquisados, os regentes utilizam a estratégia de cantar junto com os coralistas, mas apenas no momento da aprendizagem da melodia, mostrando que essa prática se torna muito eficiente no momento da aprendizagem.

A respeito dessa prática a regente se posicionou da seguinte forma:

Eu canto sempre com o naipe que tem mais dificuldade [...] O naipe mais trabalhoso é o contralto. O soprano dá algum trabalho porque tem umas pessoas com a voz inteiramente diferente das outras e são tão entusiasmadas em cantar que cantam sem escutar ou outros. Mas isso aí é o mais fácil de ser resolvido. Mas o contralto é o mais difícil. [...] primeiro porque não aprendem rápido e segundo porque os desafinados estão todos lá.

Percebemos, nessas palavras da regente, que ela assume a inclusão de pessoas desafinadas no coral, como já foi dito anteriormente nesse trabalho.

Outra característica interessante de ser relatada é a prática de mudar a posição física (postura) dos cantores, com o intuito de resolver alguma dificuldade que surgisse. Presenciamos algumas vezes a professora pedir para que o coro cantasse em pé para ter mais

atenção. “Agora vamos todos de pé, porque de pé a gente aprende mais rápido porque pensa que está de castigo”. Vimos também em outro momento a professora pedir para o coro cantar de mãos dadas ou cantar apenas um naipe em pé enquanto os outros permaneciam sentados.

A regente também costumava mudar os coralistas de lugar, procurando colocar pessoas mais inseguras ao lado de pessoas com mais segurança. Observamos até a mudança de pessoas de um naipe para outro. Por duas vezes, a professora colocou uma soprano para cantar com os contraltos. A primeira não atendeu às expectativas da regente, pois não tinha muita segurança e demonstrou dificuldade para manter a voz dos contraltos frente ao costume de cantar a voz dos sopranos. O interessante é que essa mesma cantora tomou para si a responsabilidade de ensinar aos contraltos como cantar a melodia certa e, ao ouvir que o naipe estava cantando outra melodia, ela ficava cantando virada para as cantoras, como se estivesse ensinando para elas. A regente orientava: “não fique se preocupando em ensinar a elas, bote a voz pra fora e cante. Se errar segue e pega mais na frente”. Essa soprano falava: “o problema, professora, é que eu estou acostumada a cantar naquela voz, aí eu fico todo tempo querendo passar *pra* voz delas”; e a regente voltava a cantar a melodia corretamente, no intuito de fixá-la na memória das cantoras, mas não adiantava. A cantora continuava se virando para as outras, chegando ao ponto de ficar de costas para a própria regente, que chamou sua atenção. “Parou, parou. Olhe como você está (se dirigindo a essa cantora). Você está de costas *pra* todas as suas colegas dos sopranos e quase de costas *pra* mim”.

A segunda atendeu melhor às expectativas da professora, pois, por ser bem segura e independente, assimilava bem a melodia e se tornou a referência dos contraltos. A professora a manteve naquela voz, apesar de ser soprano.

A professora falou, em entrevista, que mudar essa cantora para o naipe de contraltos foi uma boa solução para amenizar o problema de segurança das cantoras daquele naipe.

Tem gente que, por ser muito insegura, dificulta o aprendizado das outras pessoas. Aí, quando dificulta, eu tiro de um lugar e boto *pra* outro. Boto ela entre duas pessoas que não têm dificuldade de afinação e nem se atrapalham com ela. Por exemplo, lá eu dei graças a Deus que a cantora C saiu do soprano, que a voz dela é soprano, e foi cantar no contralto, porque ela sustenta, quer tenham afinado, quer não.

A movimentação corporal também era constantemente solicitada pela regente, sempre através do recurso da demonstração. Normalmente, quando pedia para que o coro cantasse em pé, durante a introdução da música realizada pelo violão, ela mexia o corpo

dançando ao ritmo da música e os corralistas acompanhavam dançando também. Notamos essa prática sempre que o coro ia cantar a música “Mutirão de amor”, por se tratar de um samba. Era comum a regente solicitar o movimento corporal para que os cantores desempenhassem uma performance vocal mais próxima do estilo da música a partir de uma postura corporal apropriada.

Atitudes corporais incorretas, que geralmente refletem falta de genuíno interesse, podem ter um efeito decisivo na performance. Sempre esteja atento a esse problema e encoraje os membros do coro a manter uma correta postura enquanto canta (GARRETSON, 1998, p. 220).

Mathias (1986) também traz considerações a respeito da movimentação e da postura corporal dentro da prática vocal. Para Mathias (1986), “o corpo fala” e, para ele, é fundamental “estar ciente de que todos os movimentos que fizermos com o nosso corpo estarão refletindo o nosso interior” (p. 66). Diante de tais afirmações, Mathias (1986) destaca a função do desenvolvimento do movimento corporal dentro da prática coral, apontando exercícios que visem a:

- Movimentar ritmicamente o corpo de forma a possibilitar sua expressão.
 - Exteriorizar a personalidade interior.
 - Dar vida emocional, mediante a música, a palavra falada, à frase rítmica e à combinação de sons.
 - Educar a movimentação funcional do corpo.
 - Possibilitar uma reação interna a qualquer estímulo externo.
 - Incentivar a imaginação e estimular a criatividade.
 - Sentir o expressar o significado das palavras, mediante o movimento e a expressão.
- (MATHIAS, 1986, p. 66).

Observou-se um conjunto de ações e práticas desenvolvidas pela regente do grupo para a assimilação e desenvolvimento do repertório por meio da preparação dos cantores do grupo para atingir um resultado musical satisfatório. Elementos de teoria musical e técnica vocal foram parte dos recursos utilizados pela regente para alcançar esse objetivo.

Podemos notar que um recurso utilizado de forma recorrente dentro das atividades do grupo foi o instrumento harmônico. O acompanhamento feito violão e a utilização do teclado para o ensino das melodias e dos exercícios vocais são frequentes dentro das atividades do coro. Destacamos, então, esse recurso utilizado pela regente para auxiliar na afinação do grupo e para o acompanhamento nos ensaios e apresentações.

5.3 Utilização de instrumento harmônico

Um recurso muito presente utilizado pela regente é o acompanhamento harmônico executado pelo bolsista do coral. A professora conta com o auxílio de um estagiário, aluno do curso de Licenciatura em Música da UFC, selecionado para auxiliar as atividades do coral. Esse bolsista toca violão e acompanha com instrumento harmônico o coral durante apresentações e em todos os ensaios, sendo desde o momento do aquecimento vocal o início da sua participação no ensaio. Esse bolsista também canta e exerce a função de líder do naipe¹⁵ masculino. Outra função exercida por esse aluno é a de regente assistente, assumindo o ensaio do coral no caso eventual de ausência da regente.

Segundo a regente, em suas experiências com o canto coral, essa estratégia foi adotada pela primeira, pois em trabalhos anteriores ela buscava bolsistas que trabalhassem a voz dos cantores. Em entrevista, quando perguntada sobre o porquê da presença desse bolsista, a regente deu a seguinte resposta:

Primeiro porque esses adultos que cantam no coral da ADUFC não estavam acostumados a escutar muito e a cantar junto e um instrumento acompanhante é um apoio *pra* eles. Segundo porque o coral é da ADUFC e a universidade tem um curso de Música. Eu gostaria de fazer mais parte do curso de música, mas como eu não faço, de vez em quando eu busco ter contato com os alunos de lá e ter um bolsista do curso é muito bom porque, como na UFC eles costumam falar muito de mim, por que eu fiz parte do projeto de criação do curso — e quando alguém quer mexer no projeto, a primeira figura que eles lembram é de me chamar—, então eu quero ter contato com os meninos *pra* eles entenderem porque que eles falam tanto de mim. E também *pra* eles aprenderem. O bolsista, por exemplo, a diferença dele quando chegou e agora é impressionante. Ele está praticando o que ele aprendeu. Está crescendo mesmo[...] é como se o coral fosse um Projeto de Extensão do curso de Música.

Zander (2008), Mathias (1986), Shafer (2011), Moraes (1993), Godoy (2005), Figueiredo (1990) e Clemente (2014) são alguns autores que defendem a utilização de instrumentos harmônicos acompanhando a atividade coral, num sentido de auxiliar a afinação do grupo durante as apresentações e ensaios e durante o processo de aprendizado da melodia. A maioria relata o uso do teclado ou piano. Moraes (1993) relata a utilização de flauta doce como instrumento facilitador do aprendizado das melodias de cada naipe. Zander (2008) aconselha instrumentos que tenham em seu processo de produção sonora uma semelhança com o processo de produção sonora do aparelho fonador e desaconselha utilizar instrumentos de tecla, como o piano:

¹⁵ Conjunto de pessoas com a mesma classificação vocal. No coral tradicional, existem o naipe de sopranos, o naipe de contraltos, o naipe de tenores e o naipe de baixos.

É melhor, caso necessite, recorrer a instrumentos cuja formação do som seja semelhante ao processo da formação da voz. Instrumentos de palheta: clarinete, oboé, órgão, ou mesmo a família das flautas, apesar de não possuírem palhetas não destoam da maneira característica de cantar. Evitem-se, na medida do possível instrumentos de teclado como o piano, ou outros do mesmo princípio mecânico que não é orgânico a emissão da voz. No subconsciente forma-se uma espécie de conflito no sentido de “som apoiado, emitido sob pressão” com som percutido que não possui apoio, conflito que deixa os cantores confusos e, em consequência, no momento em que o piano, ou similar, eixar de tocar, faltar-lhes-á segurança (ZANDER, 2008, p. 218).

No Coral da ADUFC o teclado era utilizado pela regente, mas com função de instrumento melódico apoiando o aprendizado das melodias das vozes. A professora tocava as melodias, ou alguns exercícios, mas, mesmo quando tocava uma melodia no teclado, era acompanhada harmonicamente pelo violão. De todos os autores citados anteriormente nenhum citou o uso do violão como instrumento acompanhante da atividade coral. Quando perguntada sobre o motivo da escolha desse instrumento, a regente respondeu:

Eu abri vaga para bolsista e simplesmente não apareceu nenhum tecladista. Acho que isso é um problema do curso de Música. Talvez o professor de teclado não esteja ensinando os alunos para trabalhar com coro, talvez esteja ensinando para eles serem *experts*, ou então eles já tem muitas bolsas e não quiseram se interessar por essa.

Observamos, diante dessa afirmação, que a regente está em consonância com os autores que se debruçam sobre o canto coral, no sentido de buscar o teclado como instrumento acompanhante, mas que a falta de tecladistas fez com que ela se adaptasse ao instrumento violão. Segundo ela, isso vem surtindo efeito na afinação do grupo. Ao ser perguntada se a presença do bolsista e do instrumento violão estava influenciando positivamente na sonoridade do grupo, deu a seguinte resposta:

A gente percebe que, depois que eles aprendem a música, buscam a afinação pelo som do violão. Eles se acostumaram com isso e sustenta melhor a afinação do coral.

Percebemos uma postura formativa na atitude da regente para com o bolsista, dando a este a possibilidade de colocar em prática o que aprende no curso de música, enquanto dá a oportunidade para o bolsista aprender a trabalhar com coral.

No processo de ensino e ensaio do repertório no Coral da ADUFC, descrito no presente trabalho, percebemos que a regente e os cantores foram sempre acompanhados harmonicamente pelo violão. Percebemos a participação ativa desse instrumento dentro das atividades de aprendizado do grupo. Em alguns ensaios, presenciamos, inclusive, o

acompanhamento do violão às melodias que a professora tocava no teclado no momento do aprendizado da melodia; depois, a professora repetia, cantando aquela parte, tocando junto a melodia no teclado acompanhada pelo violão. Assim foi com todas as vozes.

Os instrumentos harmônicos tinham grande importância para o ensino das melodias e para a manutenção da afinação do coro. A regente foi perguntada em entrevista se o instrumento harmônico auxiliava o processo de assimilação da melodia por parte dos coralistas e respondeu que sim.

Para o Coral da ADUFC é muito importante para a afinação do grupo. O Coral da ADUFC, quando começou... Agora eles percebem mais. É tanto que quando eles cantam desafinados é uma onda de gargalhadas, ou então eles olham um *pro* outro assim e “viche”, né? Mas, no começo, o coral não percebia que era desafinado; então, o violão, ele firmou mais esse momento de cantar junto, mantendo a afinação da música.

Figueiredo (2006) tem uma opinião cautelosa a respeito do instrumento harmônico dentro do grupo coral. Segundo ele, essa atitude pode ser mais prejudicial do que benéfica para o grupo.

A utilização eventual de um instrumento de teclado para dar suporte inicial numa obra com harmonias a que o grupo não está habituado, pode ser extremamente bem vinda. Mas utilizar o instrumento permanentemente como “muletas”, para que o coro não perca a afinação é totalmente danoso ao desenvolvimento dos coralistas. Jamais terão a chance de evoluir em direção a uma realização a cappella? O regente, temeroso, cria um círculo vicioso extremamente pernicioso. É preciso ter coragem para jogar as “muletas” fora. “Levanta-se e anda!” (FIGUEIREDO, 2006, p. 10-11).

Já Kerr (2006), no mesmo documento, traz um relato de uma carta escrita por ele, endereçada a uma aluna que estava montando um coral, onde ele a aconselha que procure instrumentos harmônicos e percussivos para auxiliar o grupo. Que procure tocar violão ou teclado, assim como ensinar percussão para os integrantes do grupo, para que ela possa “incentivar a improvisação de acompanhamentos rítmicos”.

Percebe-se que, para a realidade do Coral da ADUFC, o acompanhamento harmônico traz melhorias na afinação do grupo, posto que presenciamos o coral cantar sem e com o acompanhamento harmônico. Notamos claramente a influência positiva do instrumento na afinação do grupo. Esse instrumento é presente nas apresentações do grupo, sendo responsável por introduções de algumas músicas, assim como tendo o dever de trazer o ritmo e o estilo ao qual a música está inserida.

As apresentações do Coral da ADUFC trazem informações relevantes para a presente pesquisa no sentido de serem a prática do conhecimento desenvolvido nos ensaios e também como sendo um recurso utilizado pela regente para desenvolver nos cantores aspectos musicais e humanos. Veremos, a seguir, situações vividas pelo grupo em algumas apresentações e ações da regente nessas ocasiões. Percebemos, por meio da observação, um postura diferenciada, por parte da regente, buscando uma interação mais próxima com o público, procurando desfazer medos que os coralistas nutriam diante da plateia e obtendo a admiração do grupo, conquistando a atenção da plateia para a apresentação do coro.

Achamos importante esse relato como caracterização de ações pedagógicas que visam ao ensino de postura do coralista leigo frente a uma apresentação e uma atitude de integração da regente com o público, também ensinando-os a se portarem diante de um coro cantando.

5.4 Apresentações

No Coral da ADUFC, em sua primeira apresentação pública, foi observado que, segundo a própria regente falou, se instaurou naquele momento um “estado de pânico” no coral (terminologia utilizada para traduzir uma profunda insegurança demonstrada pelos cantores), o que resultou numa performance insatisfatória na opinião da regente e de alguns coralistas, segundo relatos dos meios nas “rodas de avaliação” observadas nos ensaios. Esse resultado foi acentuado por um ambiente conturbado e barulhento onde ocorreu a apresentação, sendo esse um encontro de professores, onde a maioria do público conversava muito alto. No ensaio posterior, a apresentação a professora utilizou a sua estratégia de conscientização através do discurso para ensinar para o grupo como deve ser a atitude de um coral frente àquela situação, como funciona o coral em suas relações individuais e coletivizadoras e a função do coral como instrumento de educação musical para o público leigo e ouvinte. Das palavras dirigidas pela professora ao grupo, achamos importante destacar algumas.

Quando a gente chega num coro e se põe na frente das outras pessoas, nós somos nós mesmos, mas somos o coro e a ideia do compositor. Então, o “nós mesmos”, se você se entregar a ser você mesmo, você atrapalha, porque nem o compositor entra nem o coral entra. [...] cada um assumiu um “Eu” não sei e com o seu “Eu” não sei o coro não canta. Se tiver alguém com o dedinho doendo e a pessoa cantar com o dedinho doendo o coro dói todinho. É assim o coro. É essa coletividade que a gente tem que assumir, e é o que eu digo como sendo o sonho de humanidade que vai dar certo. Que a gente ensaia aqui e dá certo [...] Aquele ambiente, *pra mim* [...] a

conversa das pessoas dizem *pra* mim que haja coral *pra* cantar, porque eles só são desse jeito porque não tiveram coral *pra* cantar pra eles [...] então *pra* mim só diz isso. Nós temos que cantar cada vez mais, cada vez mais lindo, porque as pessoas precisam.

Mais um pensamento de Kerr (2006) cabe ser aqui apresentado, por se constituir um complemento teórico às palavras que a regente dirigiu naquele momento:

A canção faz parte do universo sonoro que nos rodeia, é a música da nossa ancestralidade. E a voz é o instrumento que a faz soar, as vezes em solo, as vezes em muitas gargantas. O gesto é toda atitude. Antes mesmo de induzir a canção, já foi o motivo fundante da pesquisa que a descobriu. E esse gesto tão carregado de intenções e emoções, no momento do canto pode até ser dispensado [...] soa a canção? Não! Necessário é que permitamos que ela soe tal a generosidade do gesto (KERR, 2006, p. 120).

Observamos que as palavras do autor acima citado dão suporte às ideias expostas ao grupo pela regente do Coral da ADUFC quando ela afirma que os coralistas devem se entregar a música e a ideia do compositor. Dessa maneira, ela quer que os cantores “permitam” que a música soe a partir da generosidade do gesto da regente, assim como aponta Kerr (2006).

Mathias (1986) corrobora com Kerr (2006) e com a regente do coral da ADUFC ao dissertar a respeito da “Comum Ação do Som”, que reflete o que foi dito pela regente quando falou a respeito da coletividade no coro.

Essa Comum Ação do Som nos é dada pela unidade que é o princípio de todas as coisas que se veem na natureza. Se nos abandonarmos ao caminho que o som pode nos levar, encontraremos o equilíbrio que favorece a percepção de realidades mais profundas da existência humana, realidades estas que constituem nossa própria identidade (MATHIAS, 1986, p. 15).

Seguindo essa ideia de identidade citada por Mathias (1986) e pela coletividade do fazer coral, a professora também falou mais algumas coisas a respeito do coral em cena, utilizando-se da estratégia de conscientizar pela palavra.

Quando você sobe no palco, você não é mais você, e nós não fomos educados *pra* sermos nós e, ao mesmo tempo, nós fomos educados *pra* esconder a gente do outro [...] Então, quando a gente sobe no palco, a gente se expõe e tem que ser muito você e ao mesmo tempo não ser você. [...] Nós somos músicos, todos nós somos músicos, principalmente quando subimos no palco. Na sociedade do tecnicismo e do alto conhecimento, nós nos acostumamos a pensar que só é músico quem sabe ler partitura. Não! A música é uma atividade humana de quem tem corpo. De quem tem a possibilidade de soar. Todos nós estamos aqui sendo músicos e nos preparando *pra* doar o que a gente pega aqui nos ensaios. No palco, você deixa de ser você *pra* ser a música. Um instrumento que deixa a música passar por você e chegar na

peessoa e, quanto mais você se prepara, mais a música passa por você e chega na pessoa e mais você recebe, porque essa é uma energia renovadora. Quando a música passa por você e chega lá, você está inteiramente renovado. Vira outra pessoa. Então, esse é o exercício que nós estamos fazendo aqui. Aprendendo a ser essa pessoa que sobe no palco e deixa a música passar.

Notamos, na passagem acima, os fundamentos que transcendem a educação musical e se aproximam de elementos ligados à educação, à música na educação e na formação humana, como já foi trabalhado anteriormente no presente trabalho. Trazemos aqui o apoio teórico da própria professora, que, em seu livro “...Ah, se eu tivesse asas...”, descreve sua opinião sobre o que é o canto coral. Nessa passagem, observamos a sintonia com tudo o que foi falado pela regente ao coral e com muitas das suas práticas e atitudes frente ao grupo.

A experiência de cantar em coral anuncia que o futuro de um novo tempo já começou. O futuro de individualidades em plena liberdade de deixar-se acorrentar aos destinos de um projeto humano de ser, coletivamente. No coro, então, a gente sabe que este ideal de humanidade é possível. É um amanhã construído num agora que anuncia um futuro esperado.

Qualquer que seja o coro e ainda quando não haja consciência dessa possibilidade de vida.

Cantar num coral não é exercitar falsos consensos, ou ir pela vontade da maioria, deixando calada uma minoria. É compartilhar momentos de respeito por uma vontade reconhecida, a do compositor.

É seguir, humilde e competentemente, a vontade da canção e, ao mesmo tempo, inventar uma forma nova de ser a canção interpretada, sem deixar de lado a vontade do compositor...

É reconhecer, aceitar e seguir as lideranças.

É descobrir a força interior que move cada integrante. É saber que assumir um poder é legítimo e humano, e prestar obediência a esse poder é dever de sagração. E que todas as atitudes são passageiras e em forma de dançar ciranda.

É interagir, inter-atuar, interpretar, criar, cantar junto e, ao mesmo tempo, buscar a melhor qualidade na individualidade. É alcançar, vivenciar, compartilhar e descobrir-se em êxtase, na enfermidade de um pequeno momento de criação, é ampliar-se no outro (que canta junto com você ou que flui seu som) (MORAES, 2007, p. 149).

Dentre as atitudes da regente em apresentações, destacamos duas como sendo importantes de serem relatadas e desenvolvidas no presente trabalho. A primeira ação ocorreu numa apresentação desenvolvida numa festa dos professores da UFC. Era em um salão fechado e os presentes conversavam muito e muito alto. Como é de costume, no momento da apresentação do grupo, o público continuou conversando muito se configurando um ambiente impróprio para a apresentação de um coro. Os coralistas estavam nervosos com aquela situação e a regente também, porque, antes de o coro cantar, duas pessoas haviam pedido silêncio ao público, que não atendeu ao pedido, continuando a conversar. O coro começou a cantar a primeira música, o cânone “Banaha”, tantas vezes ensaiado. A professora, ao perceber que o público não dava a mínima atenção ao coro em pleno som, mandou, através de

gestos, que os coralistas dessem as mãos e pegou a mão de uma das coralistas. Saíram de mãos dadas, em fila, andando e cantando por entre as mesas, passando por todas as mesas do salão, causando surpresa nas pessoas presentes e fazendo-as prestarem mais atenção na apresentação.

Percebemos, através da “rodada de avaliação” realizada pela professora sempre no ensaio seguinte à apresentação, a admiração dos coralistas diante daquela atitude da regente. Muitos elogiaram e confessaram que foi uma grande surpresa. Uma cantora relatou que “aquela história de sair de mãos dadas, aquilo foi surpresa, quando eu vi eu já estava no meio. Foi lindo! E, *pra* quem estava conversando, foi uma hora de acordar e de dizer ‘prestem atenção, nós estamos cantando *pra* vocês’. Então, foi uma maneira de chamar atenção”. Outra falou: “você é muito inteligente, viu Izaíra! Muito experiente e criativa! Diante de uma situação daquela...”. Alguns coralistas chamaram a atenção ao “estado de choque” e ao “estado de pânico” que aquela situação gerou no coral como um todo, mas, de forma unânime, que a ação da regente foi fundamental para o bom desenrolar da apresentação e para tirar o coro daquela posição de amedrontamento onde eles se encontravam. Uma coralista falou: “eles não estavam dispostos a nos ouvir e nós fizemos com que eles se calassem e nos ouvissem com aquela atitude, e eu fiquei impressionada com a sua resposta diante daquela situação”. Outra cantora relatou: “a gente ia passando pelas mesas e eu via a cara de admiração das pessoas”.

Naquele mesmo ensaio, a professora justificou a sua ação e dirigiu palavras importantes a respeito de como o coralista deve se portar diante do público e da responsabilidade do coralista no coro, a responsabilidade do coral como agente de educador musical da plateia. Dentre as palavras dirigidas pela regente, consideramos destacar algumas.

Esse pânico não precisa mais acontecer, porque aqui nós estamos recebendo a ideia do compositor *pra* entregar. Nós temos que encarnar o pensamento do compositor. Encarnar: o que é? É dizer “eu sou essa ideia”. O que aconteceu foi que cada um assumiu um “eu não sei” e a soma dos “eu não sei” de cada um gerou esse estado de pânico. [...] A gente tem que assumir esses textos, assumir essas ideias dos compositores, assumir a ideia do arranjador... Isso *tá* faltando *pra* a gente. Na avaliação, a gente tem que olhar muito isso. Se a gente assumir a música que a gente vai entregar, o povo recebe. Aquele ambiente e a conversa daquelas pessoas dizem *pra* mim que haja coral *pra* cantar, porque eles só são daquele jeito porque não tiveram na vida coral *pra* cantar pra eles. *Pra* mim só diz isso, que a gente tem que cantar cada vez mais e cada vez mais lindo, porque as pessoas precisam. Eu vi várias pessoas cantando o “Mutirão de amor” com a gente, mas a gente não assumiu o nosso “Mutirão”. Não precisa ficar em pânico, basta a gente assumir que sabe a música e cantar sem medo. Então eu vi naquela hora o pânico e pensei “se tem pânico, o choque da apresentação vai espantar o pânico”. Quando eu vi que o choque da apresentação não tinha espantado o pânico, eu tive de fazer o que eu fiz. Sair cantando no meio do povo *pra* calar eles e o pânico na gente. E foi bom? Foi

bom, mas a nossa verdade não era aquela, porque aqui a gente tinha outra verdade muito mais linda e a gente negou essa verdade porque a gente se meteu no meio.

Podemos perceber que a atitude da regente naquela situação foi movida não só pelo ambiente, mas também pelo estado emocional em que o grupo se encontrava. Nota-se que foi uma atitude voltada para amenizar um nervosismo dos cantores frente a algo novo. Segundo a regente, o grupo se portou na apresentação de forma diferente do que portava nos ensaios demonstrando, uma imaturidade artística frente à apresentação.

Figueiredo (2006) discorre algumas palavras a respeito do ritual da apresentação. Palavras que se fazem importantes para entendermos de maneira mais clara a ação da regente diante daquele público passivo e desinteressado. Palavras que consideramos importantes para o desenvolvimento dessa parte do presente trabalho e que ilustra teoricamente os relatos dispostos acima.

O grande ritual da tribo do Canto Coral é a apresentação. É o momento tão esperado de um coro e seu regente com o público, um grupo anônimo, ou mais ou menos anônimo. É o momento em que uma forte influencia é exercida de ambos os lados, um momento de transformação tanto para o coro e seu regente como para o público. E o que leva uma pessoa a ir assistir a uma apresentação de um coro? Inicialmente, devemos nos dar conta de que existem dois tipos de público para uma apresentação de um coral. O primeiro eu chamaria de público ativo e o segundo de público passivo. Este segundo é constituído por aquelas pessoas que acabam assistindo um coro no contexto de um evento maior: uma cerimônia cívica ou religiosa, um jantar, um evento ao ar livre, etc. Ou seja, as pessoas deste grupo não estão preparadas ou abertas para o que vai acontecer (FIGUEIREDO, 2006, p. 15).

Concluimos que o público que estava assistindo ao Coral da ADUFC naquela apresentação foi justamente o segundo grupo de pessoas descrito por Figueiredo (2006). Uma plateia despreparada e desinteressada em qualquer apresentação artística que viesse a acontecer naquele espaço, por melhor que ela fosse, simplesmente porque o intuito que os levaram à aquele ambiente não era do de prestigiar uma apresentação artística.

Por isso, consideramos a ação da regente criativa, pois fez da plateia dispersa um público atento mostrando que a simples movimentação do grupo se tornou um atrativo para a formação de público naquele momento voltando a atenção de todos, inclusive dos coralistas.

Ao entrevistarmos a professora, perguntamos o porquê daquela ação. A professora confirmou nossas especulações a respeito desse fato.

Eu já tinha tido outras experiências de um público inteiramente desavisado *pra* ouvir qualquer coisa. [...] Naquele dia, não é que as pessoas não estavam interessadas em ver e ouvir o coral, as pessoas não estavam interessadas em ouvir qualquer coisa. Houve um discurso, ninguém ligou *pro* discurso. Houve um conjunto tocando,

ninguém se incomodou com o conjunto tocando. Anunciaram o coral e todas as pessoas continuaram em suas mesas, o ambiente era muito nefasto mesmo, porque era como se fosse um clube, todo mundo ia almoçar, todo mundo estava nas mesas, parece que nunca mais tinham se encontrado; então, o coral estava muito longe deles. Eu resolvi que, se era para a gente cantar, que a gente cantasse daquele jeito. Quando a gente começou a cantar, ninguém ligou e quando eu sai cantando por entre as mesas, a proporção que o coral ia passando eles iam se calando e batendo palma e se alegrando e olhando *pro* coral. As caras lindas olhando *pro* coral. Aí, como eu passei nas mesas, todos fizeram silêncio e o coral conseguiu cantar as duas músicas *pra* eles. Porque eles quiseram ouvir. Eles foram chamados *pra* ouvir. É como se eu tivesse pegado na mão e dito “ei, quer ouvir o que eu estou fazendo?”. A música foi feita *pra* chegar mesmo nas pessoas. Fazer as pessoas vibrarem juntas.

Moraes (2007) relata que essa prática já havia sido realizada anos antes à frente do Coral da UFC. Este referido coral tinha um programa de recitais denominado “Movimentos Populares”, onde o coral cantava em praças, na universidade e em locais de grande movimentação e circulação de gente sem que houvesse qualquer anúncio, programação ou estrutura para apresentação do coral. Moraes (2007) relata como o Coral da UFC conseguia a atenção do público utilizando um recurso parecido com o utilizado pelo Coral da ADUFC.

Os “Movimentos Populares” constavam de apresentações públicas, em praças, feiras, rodoviárias, estação de trem, favelas, hospitais, igrejas. Tudo era feito sem anúncio anterior. Combinávamos com o Coral dia e hora. Chegávamos, no ônibus da Universidade, normalmente em horários e locais onde houvesse aglomerados de gente, batíamos palmas, para chamar atenção e cantávamos de seis a oito canções. Sempre, ao final, havia público em quantidade, demonstrando satisfação e aplaudindo-nos demoradamente (MORAES, 2007, p. 171).

Pois foi exatamente o que aconteceu com o Coral da ADUFC naquela apresentação a partir da atitude criativa e promissora da regente amenizando, com o canto do grupo — e as ansiedades perfeitamente compreensíveis de coralistas leigos e sem experiência frente a um público disperso — e a dispersão de um público que se admirou com a apresentação imponente de um grupo que se fez chamar atenção.

Assim se fez também em outra apresentação, em um encontro de corais no auditório da Faculdade de Educação da UFC, onde participaram todos os corais que faziam parte da universidade. Participaram, dentre outros, o Coral da FACED, o Coral do ICA (Instituto de Cultura e Arte da UFC), o Coral da UFC, o Coral da ADUFC etc. O público era constituído basicamente dos coralistas e cantores que iriam se apresentar naquele ambiente.

O Coral da ADUFC foi o terceiro a se apresentar e, antes de iniciar a sua performance, se posicionou nas duas laterais do auditório e entrou cantando, novamente, o cânone “Banaha”. Ao posicionar o coro no seu devido lugar, a regente vira para o público e pede para que cantem junto com o coral. Esse cânone é conhecido dentro do repertório coral e

a grande maioria das pessoas que ali estavam conheciam essa música, o que proporcionou um momento bonito onde todos cantaram junto com o Coral da ADUFC. A regente separou, ali, na hora, o auditório em dois e fizeram o cânone a duas vozes regendo todas as pessoas do auditório até a conclusão da música.

O resultado foi um aplauso caloroso e forte, diferente do aplauso dedicado a qualquer outro grupo até então naquela apresentação. Aquele aplauso, nitidamente, elevou a autoestima do grupo, que cantou a segunda música, “O sol”, de maneira segura. Na segunda música, na parte do refrão, a regente, novamente, virou-se para a plateia e, através do gesto de regência, chamou todos para cantar junto com o coro. Todos cantaram o refrão da música. “E se quiser saber *pra* onde eu vou, *pra* onde tenha sol, é *pra* lá que eu vou”. Novamente, os aplausos foram intensos. O público ficou de pé.

A relação de qualquer intérprete com sua plateia é sempre complexa. Há sempre a necessidade de ser bem recebido e apreciado pelo público. Afinal de contas, na maior parte dos casos, o intérprete está trazendo o resultado de um longo trabalho de preparação, dando tudo de si, fazendo algo em que acredita profundamente. Num coro, as expectativas em relação à reação do público são ainda mais complexas. São vários indivíduos, cada um com uma história psicológica diferente, com expectativas diferentes. E tudo isso, o regente tem que saber administrar muito bem, além da sua própria expectativa.

A recompensa vem simbolicamente com o aplauso. Mas há muitas circunstâncias de aplausos. Há tipos de coros e de obras que ensejam manifestações de grande espontaneidade, por parte do público, ao final da apresentação (FIGUEIREDO, 2006, p. 16).

Naquela apresentação, presenciamos aplausos que passavam admiração e espontaneidade ao final da apresentação do Coral da ADUFC. Perguntamos, em entrevista, o porquê daquela atitude da regente, que respondeu:

Primeiro porque o público era um público de coral. Tinham muitos corais lá presente. Então era muito simples botar todo mundo *pra* cantar junto. É porque nos últimos tempos, toda vez que o coral se apresenta, eu sinto uma necessidade de fazer uma apresentação para todos cantarem juntos. Então, eu estou sempre experimentando, para ver se a gente começa a criar essa possibilidade, porque a gente pode se apresentar, mas, num determinado momento, todos cantam junto. Porque as pessoas, elas ficam muito passivas, e como elas são acostumadas a ficar passivas elas nem cantam junto na alma; então, foi por isso que eu fiz isso. E também porque é bom *pro* coral, porque o Coral da ADUFC é um coro adulto e as pessoas adultas, como elas nunca cantaram, elas ficam assombradas. O olhar delas fica assombrado de medo de cantar e de errar, porque o adulto tem medo de errar na frente dos outros. Então, quando o público canta, eles ficam inteiramente à vontade, como se eles fossem um grande coro com todo mundo. Isso também é muito importante *pro* coral. Eles ficam sempre muito alegres quando termina.

Percebemos, por meio da observação das ações e do relato da regente, dos relatos dos coralistas, pela resposta do público e pelo diálogo com a literatura que existem também estratégias pedagógicas musicais nas práticas desenvolvidas pela regente nas apresentações observadas, onde a professora ensina ao coro e ao público, interagindo e integrando-os num grande grupo, compartilhando o som do canto coletivo. Notamos que, na atividade do Coral da ADUFC, as estratégias de ensino de música não são aplicadas somente no desenvolvimento dos ensaios, mas também nas performances musicais e no planejamento e escolha do repertório do grupo, onde tudo permeia a forma de um ambiente educativo de coletividade cantada, aprendendo a ser cada um no outro e ser o outro em todos.

6 CONCLUSÃO

Reunimos neste trabalho um conjunto de estratégias e práticas realizadas pela regente do Coral da ADUFC, com o intuito de desenvolver, primeiramente, um repertório coral a ser realizado, trabalhado e executado coletivamente nos ensaios e apresentado publicamente. Em segundo lugar, essas práticas e ações possuem um cunho educativo musical e formativo humano, onde a prática e a vivência desenvolvem a familiaridade com os símbolos que compõem a linguagem musical, a musicalidade conjunta e individual, caracterizando uma preparação dos coralistas para o canto coletivo.

Foi identificado que o estímulo ao desenvolvimento dos valores humanos dos coralistas era feito de forma direta, através de discursos da regente para os coralistas, onde se incentivava a libertação de medos e entraves psicológicos para que os cantores conseguissem construir uma coletividade voltada para a compreensão e a execução da ideia dos compositores e arranjadores das músicas do repertório. O fortalecimento das individualidades e, por conseguinte, das identidades de cada coralista também era exigido pela regente, mas em um sentido de cada um tornar o coletivo mais forte. O senso de coletividade foi um aspecto bem trabalhado pela professora, onde ela buscava desenvolver hábitos como o companheirismo, a não condenação do erro dentro do grupo e o comprometimento com os horários e normas do coral.

A regente do Coral da ADUFC demonstrava reconhecer a importância da prática do canto coletivo para a sociedade como atividade de inclusão social e como propagador de beleza, mostrando preocupação com a mensagem que as músicas do grupo levavam para os ouvintes. Deixava claro que o canto coral é uma atividade que transforma o cantor e o ouvinte, sendo, assim, o resultado de uma troca, onde o cantor doa a beleza musical e o ouvinte doa a energia de receber a beleza.

As apresentações eram momentos onde a regente realizava ações que influenciavam emocionalmente os cantores e o público. Era um momento rico para o crescimento humano do grupo, pois a “roda de avaliação” era um momento aproveitado para longos discursos de conscientização da função do coralista no grupo, da postura que o coralista deve ter nas apresentações, da função do coral para o público e como o coral pode crescer individual e coletivamente.

O momento da preparação corporal era caracterizado por exercícios oriundos de brincadeiras de roda, onde o movimento do corpo era valorizado. O movimento corporal era

utilizado pela professora para lembrar aos cantores de que se canta com todo o corpo e que todo o corpo é um corpo cantor.

O movimento do corpo era utilizado em todos os momentos do ensaio, de forma intensa, também, na parte de aquecimento vocal. A professora combinava, algumas vezes, exercícios de vibração de língua e de lábio com movimento corporal. A preparação vocal era desenvolvida sem rigidez metodológica. Por vezes, a professora aquecia o coro com partes das músicas que viriam a ser ensaiadas, outras vezes com vocalizes e algumas vezes já começava a ensaiar as músicas do repertório. A professora utilizava a demonstração para orientar vocalmente os cantores.

Dentre as ações observadas e sistematizadas, podemos destacar o estímulo à leitura da partitura, quando, mesmo sem letramento musical, os cantores recebem a parte e são orientados a aprender e a seguir a letra da música pela partitura. A partir das dúvidas que vão aparecendo, a regente ensina o significado e como funcionam símbolos como ritornelo, casa de primeira vez, casa de segunda vez, assim como vai familiarizando os cantores com o contorno melódico e a disposição das notas no pentagrama, explicando que quando sobe é agudo e quando desce é grave. Também aproxima os coralistas para identificar as células rítmicas que compõem as melodias, utilizando linguagem simplificada para atingir a compreensão dos alunos cantores.

A regente também incluía nesse processo educativo a familiarização dos cantores com o gestual da regência, ensinando-os a acompanhar e a responder prontamente aos gestos da regente no que se refere a entradas e cortes, fermatas, ralentando, acelerando, decrescendo, crescendo e representações de dinâmica como forte e piano.

Para isso, percebemos a utilização de recursos como a imitação, a demonstração e a repetição para o ensino das melodias que os coralistas devem cantar para construir os arranjos das músicas que compõem o repertório do grupo. Visando a corrigir erros e fixar a música na memória dos cantores, a professora tinha como estratégia o ensaio de cada voz individualmente com cada naipe, para, em seguida, juntar todos os naves numa execução conjunta. Cantar junto com um naipe, que demonstrava mais dificuldade, também é uma estratégia utilizada pela regente, assim como mudar coralistas de lugar, mudar coralistas de naipe, mudar a disposição do coral ou se utilizar de movimentos corporais para incentivar uma postura corporal mais alerta.

Os instrumentos harmônicos, segundo a regente, são fundamentais para manter uma boa afinação da sonoridade do coro e, para isto, observamos a utilização de um bolsista que recebe a função de instrumentista acompanhante do grupo, tocando violão, de regente

assistente, realizando ensaios quando a regente não pode fazê-los e auxilia no processo educativo ensinando e tirando dúvidas de coralistas quando necessário. O teclado também é um instrumento utilizado e executado pela regente no ensino das melodias, ora como instrumento melódico, onde a regente toca as melodias antes de cantar e enquanto cantava, e ora harmônico, acompanhando algumas músicas.

No Coral da ADUFC não existe teste de seleção. Por isto, podemos observar a presença de pessoas com problemas de afinação. A professora traz para a prática do coro uma característica de inclusão desses cantores, no sentido de utilizar primeiramente a vivência do canto coletivo como recurso para a conscientização da afinação vocal; em seguida, orientações diretas à pessoa no momento do ensaio, inclusive trocando-a de lugar e colocando-a próximo a cantores mais experientes; e, então, com aulas individuais, onde se trabalhava exercícios específicos para a melhoria da desafinação em questão. Dessa forma, concluímos que esse método foi eficiente para a realidade do grupo.

Todas as estratégias e ações relatadas auxiliavam na construção de um repertório que era pensado levando em conta as limitações musicais do grupo, com o intuito de realizar um aprendizado natural “sem sofrimento” de forma didática, visando à superação de dificuldades e proporcionando o crescimento musical e humano do grupo.

Crescimento esse que é vivido e experimentado por meio de apresentações artísticas de entrega de sentimentos e sonoridade onde as práticas educativas são desenvolvidas através do movimento corporal, da interação com o público e da conquista de aplausos calorosos e sinceros visando à superação de medos. Ali os cantores vencem e vivenciam experiências novas, caminhando coletivamente para a construção de uma realidade musical em si e no outro, onde “tudo é som”.

Concluímos que o processo de educação musical desenvolvido dentro do Coral da ADUFC não seria eficaz sem a dedicação prestada às questões humanas, pois as boas relações entre os integrantes do grupo, assim como a satisfação pessoal e grupal, a autoestima e a motivação dos cantores são fatores fundamentais para a manutenção do interesse em se manter dentro do coro. A busca pelo crescimento musical, no caso estudado, parte de uma vontade de cada cantor de influir positivamente, melhorando o Coral da ADUFC a partir do esforço de cada um. Nesse sentido, percebemos como sendo imprescindível o exercício de fortalecimento das individualidades em prol da coletividade do grupo.

Percebe-se que fazer com que o coralista se sinta bem em estar no grupo faz com que ele busque o conhecimento musical necessário para potencializar o seu desempenho e isso gera um sentimento de paixão pelo grupo na medida em que o próprio cantor percebe que

está crescendo musicalmente e, de forma conjunta, estreitando os laços afetivos com os demais colegas cantores.

Constatamos que o Coral da ADUFC é uma prática coletiva de canto que educa musicalmente para a prática Coral e humanamente para a vida social de todos os que fazem parte dela.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, L. P. S. P. **Aprendizagem musical no canto coral**: interações entre jovens e uma comunidade de prática. Dissertação de Mestrado. Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. L. de A. Rego & A. Pinheiro (Trads.). Lisboa: Edições 70, 2006.
- BELLOCHIO, C. R. Minha voz, tua voz: falando e cantando na sala de aula. In: **Revista MÚSICA na educação básica** - V. 3, setembro de 2011.
- BORGES, Gilberto André. **Educação musical no ensino fundamental e canto coral**: uma reflexão a partir da experiência da rede municipal de ensino de Florianópolis. Florianópolis, 2007.
- BRANDVIK. Up front! Becoming the complete choral conductor. Choral Tone. In: GUY, B. (Ed.). **WEBB**. Boston: E. C. Schirmer, 1993. Pp. 147-186.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- CLEMENTE, Louise. **Estratégias didáticas no canto coral**: estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Tajaí. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- CRESLWELL, J. W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. L. de O. Rocha. (Trad.). 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- DIAS, Leila Miranda Martins. **A prática coral e a formação de sujeitos**: uma reflexão teórica e algumas práticas pedagógicas. IX Encontro Regional da ABEM Nordeste. II Fórum Norte-Rio-Grandense de Educação Musical. Natal, 17,18 e 19 de junho de 2010.
- D'ASSUNÇÃO JÚNIOR, José Teixeira. **O regente de coro**: educador e artista. I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010.
- FALKEMBACH, E. M. F. Diário de campo: um instrumento de reflexão. **Revista Contexto/Educação**, Ijuí, Unijuí, v. 7, s.d.
- FERNANDES, A. J.; KAYAMA, A. G.; ÖSTERGREN, E. A. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. In: **Revista MÚSICAHODIE**, v. 6, n.1, 2006.
- FIGUEIREDO, C. A.; LAKCHEVITZ, E.; CAVALCANTI, N. H.; KERR, S. **Ensaio**: olhares sobre o canto coral brasileiro. 2ª ed. Brasília: Ed. Funarte, 2010.
- FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira de. **A função do ensaio coral**: treinamento ou aprendizagem? Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

FORCUSSI, Samuel. L. Help for Inaccurate Singers. In: **Music Educators Journal**. V. 62, n. 2 (Oct., 1975), pp. 57-61.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical**. Opus, v. 13, n. 1, jun. 2007, pp. 75-96.

_____. Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos. In: **RECIEM: Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical**, v. 5, n. 2, 2008a, pp. 1-18.

GARRETSON, Robert L. **Conducting choral music**. New Jersey: Prentice Hall, 1998.

GODOY, Arilda S. Pesquisa qualitativa. Tipos fundamentais. In: **Revista de Administração de Empresas**, v.35, n. 3, Mai./Jun. 1995b, pp. 20-29.

GODOY, Vanila L. F. Macedo. **Educação musical coral**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

GONZÁLEZ, Maria Helena. **Didáctica de la Música**. Editorial Kapelusz S.A.: Buenos Aires, 1963.

HEFFERNAN, Charles W. **Choral music: technique and artistry**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.

JUNKER, D. B. **O movimento coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica**. ANPPON, Manuscritos do livro a ser publicado: a arte da regência coral. Brasília, DF, 1999.

KATROCHVIL, Ruch. Afinação vocal e identidade. In: **Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia**. V. 4, mai.-ago. 2004.

LEVITIN, Daniel J. Tone deafness: failures of musical anticipation and self-reference. In: **International Journal of Computing and Anticipatory Systems**. California, 1999.

LIMA T. C. S *et al.* A documentação no cotidiano da intervenção dos assistentes sociais: algumas considerações acerca do diário de campo. In: **Revista Textos & Contextos Porto Alegre**, v. 6 n. 1 pp. 93-104, jan./jun., 2007.

LEWGOY, A. M. B.; ARRUDA, M. P. Novas tecnologias na prática profissional do professor universitário: a experiência do diário digital. In: **Revista Textos e Contextos: coletâneas em Serviço Social**, Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 2. 2004, p. 115-130.

LUDKE, M, ANDRÉ MEDA. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MATHIAS, Nelson. **Coral, um canto apaixonante**. Brasília-DF: Ed. Musimed, 1986.

MATOS, Elvis de Azevedo. **Um inventário luminoso ou um alumiário inventado**. Fortaleza : Diz Editor(a)ção, 2008.

MORAES, Maria Izaíra. S. **Arte no processo de formação do educador** : estratégias de aquisição e experiência compartilhada da sensibilidade artística e de linguagem musical ou um passeio coletivo. Dissertação de Mestrado (Educação). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1993.

_____. **Ah, se eu tivesse asas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2007.

NEVES J.L. Pesquisa qualitativa. Características, usos e possibilidades. In: **Caderno de Pesquisas em Administração**, São Paulo, V.1, No 3, 2º sem, 1996.

OLIVEIRA, C. L. Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características. In: **Revista Travessias**, v. 4, 2002.

ORDINE, A. P. **Musicalização de adultos por meio da atividade coral**: análise comparativa de algumas práticas correntes. Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2003.

PAZ, Ermelinda A. Um estudo sobre correntes pedagógico musicais brasileiras. In: **Cadernos Didáticos da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 1993.

PREUTER, P. B. **O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical**: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores. Dissertação de Mestrado (Música). Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SANTA ROSA, Amélia M. D. **A construção do musical como prática artística interdisciplinar na educação musical**. 2006. 184f. Dissertação de Mestrado (Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Simone Sousa. **Corpo-voz em contexto coletivo**: ações vocais formativas no canto coral. Dissertação de Mestrado (Educação Brasileira). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R, Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. Revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SOBREIRA, Silvia. Afinação e desafinação: parâmetros para a avaliação vocal. In: **Revista Augustus**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 14. Jan./Jun. 2002. Semestral.

_____. **Desafinação vocal**. 2ª ed. Musimed. Rio de Janeiro, 2003.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Ed. Moderna, 2003.

TEIXEIRA, Lucia Helena Pereira. **Coros de empresa como desafio para a formação e atuação de regentes corais**: dois estudos de caso. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

TOPP, Dale. **It's never to late to sing**. Michigan: MEJ, 1987.

WILLEMS, Edgar. **As bases psicológicas da educação musical**. Bienne: Edições Pró-Música, 1970.

YIN, R. K. **Case study research: design and methods**. Newbury Park, CA: Sage Publications, 1989, p. 23.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. 6ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

ANEXOS

ANEXO A – VOCALIZES

Vocalizes

Exercícios utilizados no aquecimento vocal

Voice

Bã bã bã _____ nã nã nã _____

5

Voice

O co-ral e - le pre-ci-sa se man - car a é i o u o i é a

9

Voice

nã nã nã _____ a _____ ba da ba da ba da
be de be de be de

14

Voice

ba ba da ba da ba da ba ba da ba da ba da ba ba da ba da ba da
be be de be de be de be be de be de be de be be de be de be de

18

Voice

nã nã nã _____ a _____

Exercícios utilizados na aula com a cantora com problema de afinação

23

Voice

a _____ a _____
nã nã nã nã nã bã bã bã bã bã

ANEXO B – ÁGUAS DE MARÇO

Score

Águas de Março

Canone

Comp. Antonio Carlos Jobim

Arr. Kaile de Albuquerque

Voice

A

B É pou é pe dra'ê'o fim do ca mi nho ê'um res to de to co ê'um pou co so zi'

5 C nho. Pau pe dra ca mi nho pou co so

9 D zi nho pe dra fim ca mi nho res to to co é so

13 zi nho pe dra'ê fim do ca mi nho res to de to co pou co sozi'

17 nho.

ANEXO C – CIO DA TERRA

Chico Buarque

Cio da Terra

(para a Professora Izaira Silvino)

Milton Nascimento

Soprano

de bu lhar o tri go re co lher ca da ba go do tri go for jar do
ca na re co lher a ga ra pa da ca na rou bar da

Mezzosoprano

de bu lhar o tri - go re co lher ca da ba go do tri go
ca na re co lher a ga ra pa da ca na

Baritone

De bu lhar o tri go re co lher tri go
ca na re co lher ca na

S.

cer os de se jos da ter ra cí o da ter ra pro pí ciaEs ta ção de fe cun dar o chão.

Mzs.

cer os de se jos da ter ra cí oEs ta ção de fe cun dar o chão.

Bar.

cer ter ra Cí o da te ra es ta ção de fe cun dar o chão

BEM RECITADO (LIVREMENTE)

S.

tri go mi la gre do pão e se far tar de pão hum! De ce par a ter ra co nhe
ca naA do çu ra do mel se lam bu zar de mel hum! A fa gar a

Mzs.

for jar o pão e se far tar de pão hum! De ce par a ter - ra co nhe
rou bar o mel se lam bu zar de mel hum! A fa gar a

Bar.

for jar do tri go pão e se far tar de pão hum! De ce par a ter ra co nhe
rou bar da ca naO mel se lam bu zar de mel hum! A fa gar a

ANEXO D – O SOL

O Sol

Jota Quest
Arr. Davi Silvino

Andante

Soprano
Ei dor eu não te es - cu - to mais vo - cê não me le - va a na - da

Alto
Ei dor eu não te es - cu - to mais vo - cê vo - -

Baritone
Ei dor eu não te es - cu - to mais vo - cê não

4

S.
ei me - do eu não te es

A.
cê não me le - va a na - da ei me - do

Bar.
não me le - va a na - da ei me - do

6

S.
cu - to mais vo - cê não me le - va a na - da

A.
eu não te es - cu - to mais vo - - -

Bar.
eu não te es - cu - to mais não

8

S. e se eu vou

A. cê não me le-va na - da e se eu vou

Bar. não me le-va na - da E se qui-ser sa-ber pra on-de eu vou_ pra

2

11

S. pra on - de te - nha sol_ é pra lá_ que eu vou

A. pra on - de te - nha sol_ é pra lá_ que eu vou

Bar. on - de te - nha sol_ é pra lá_ que eu vou

13

S. se eu vou pra on-de te - nha sol

A. se eu vou pra on-de te - nha sol

Bar. E se qui ser sa-ber pra onde eu vou_ pra on-de te - nha sol_

16 1.

S. *é pra lá que eu vou eu não te es - cu-to mais vo*

A. *é pra lá que eu vou eu não te es - cu-to mais vo*

Bar. *é pra lá que eu vou Ei dor eu não te es - cu-to mais vo*

19 2.

S. *é pra lá eu não te es - cu-to mais vo*

A. *é pra lá eu não te es - cu-to mais vo*

Bar. *é pra lá que eu vou Ei dor eu não te es - cu-to mais vo*

22 *rall.* 3

S. *cê não me le-va ana - da*

A. *cê não não me le-va a na - dan*

Bar. *cê não me le-va a na - da na - da*

ANEXO E – MUTIRÃO DE AMOR

Multirão de amor

Sombrinha/Zeca Pagodinho/Jorge Aragão

Arr. Davi Silvino

Andante

Soprano

Tenor

Baritone

Ca da um de nós tem que sa- ber se im- por e a té lu tar em prol

6

S. a-fes-tar da men - te to-do mal pen- sar

T.

Bar. do bem es- tar ge-ral a - - fas - tar

12

S. sa- ber se res - pei- tas se u- nir pra se en - con-trar

T.

Bar. por is-so eu vim

se en - con - - trar eu

17

S. vim pro - por o a - - mor

T. pro- por um mul- ti- rão de a- mor pra que as bar rei - ras se des

Bar. vim pro - por o a - - mor

2

22

S.

T.

Bar.

27

S.

T.

Bar.

33

S.

T.

Bar.

38

S.

T.

Bar.

3

43

S. 
 T. 
 Bar. 

di - do se man-ter res - pei - ta - do
 que nem tu-do é per - di - do se man-ter res - pei -
 que nem tu-do é per - di - do se man-ter res - pei -

46

S. 
 T. 
 Bar. 

pra po-der ser a - ma - do
 ta - do pra po-der ser a - ma - do ma - do
 ta - do pra po-der ser a - ma - do ma - do

1. 2.

APÊNDICES

APÊNDICE A - RELATOS FEITOS PELA REGENTE DO CORAL DA ADUFC NOS MESES AGOSTO E SETEMBRO

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 6 DE AGOSTO DE 2014

19º Encontro

PLANO DE TRABALHO (para duas horas de encontro)

- Recepção com boas-vindas
- Apresentação de cada um, com roteiro de história de vida
- Aquecendo a voz e cantando *Banaha* (1h30m)

RELATO

Recomeçar é sempre diferente de começar. E na diferença está um componente parecido com “mais difícil”. É que a gente já tinha um parâmetro, algo consistente, experiência acumulada... E uma ruptura. Uma parada. Uma descontinuidade. Pronto. Recomeçar é ver que tudo está muito diferente. O que ocorreu ficou pra trás. Passou.

Para começo de conversa, mudamos dias de encontros e horário de trabalho. Daí, perdemos duas pessoas coralistas incríveis: Ângela Teófilo (soprano, voz firme, aprendizagem rápida, integradora, feliz) e Terezinha (nossa analista, a que gosta de esmiuçar, buscar entender os detalhes do todo no todo e o todo dos detalhes e nos detalhes). Dá até vontade de ter um encontro *pra* elas, nos horários que elas podem. Que fazer?

Perdemos. Mas ganhamos mais algumas pessoas. Agora, o coral é assim: Ricardo, eu, Noélia, Lena Lúcia, Marlúcia, Socorro, Paula, Casimiro, mais Catarina, Terezinha Santana...

Novo coral, antigo coral, Coral da ADUFC.

Tenhamos fé.

Sim, somos, agora, pesquisados pelo mestrando Davi Silvino, cujo objeto de investigação acadêmica centra-se nas relações música coral para “leigos” (ler o que acho da palavra “leigo”, em “Ah se eu tivesse asas”, p. 81-82. Deixo, aqui, apenas um trecho da página 82:

“De verdade, de verdade mesmo, não existe pessoa leiga em música. Se a música é som, não tem conotação nem denotação, sons organizados e encadeados por alguém, ou improvisados por outros, que atingem, de muitas formas, mas materialmente, as pessoas... assim... de repente... E o corpo divino e o corpo não divino da pessoa, atingidos por este fenômeno, a partir de suas percepções auditivas, ficam como que tomados, inebriados pela música... Existirá mesmo alguém leigo em música?”.

Cantamos, revisamos, olhamos nossas vozes e uns aos outros, buscamos entendimentos.

Ih! Nosso “Mutirão de amor” está necessitado de um bom mutirão. Desorganizamos nossa aprendizagem individual (ausência de treino, abandono de causa).

Nem quero falar sobre os motivos de tanto silêncio... Deixa *pra* lá. Para mim, algo suspenso, muito difícil de analisar.

Adorei a volta.

Vamos que vamos!

Deixei para cinco dias depois. Pode?

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 8 DE AGOSTO DE 2014

20º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de relato
- Aquecimento
- Canto - *Mutirão de amor; Je ne l'ose dire*

RELATO

Achamos nosso teclado! Ebaaa! Pedi para comprar um e o Fernando, nosso fiel escudeiro, que sabe tudo sobre o almoxarifado, informou que já temos um (da primeira fase de nossa história). Pronto. A Láis, nossa visitante que nos ofertou um arranjo lindo (e que ainda vamos cantar), ajeitou a fonte do bichinho. *Habemus Teclatum*.

Hoje havia dois visitantes e mais uma coralista nova. Santos nomes! Não lembro!

Deixei o relato para depois e... Não consigo reconstituir nosso trajeto deste dia.

Só sei que os integrantes, crianças, estão se achegando. E isto é uma dádiva!

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 20 DE AGOSTO DE 2014

21º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Relato – leitura
- Trabalho com voz
- Canto - *Mutirão, Je ne l'ose dire e Cio da Terra*

RELATO

Dia lindo de um lindo encontro de nosso coro!

Presentes – Ricardo, Terezinha Santana, Cleide Bernal (chegouuuuuu!!!!!!), Guntencilda, Socorro, Catarina, Lena Lúcia e Davi (pesquisador. Ah, se ele estivesse cantando!). A ausência mais presente, Casimiro, o naipe dos “baixos” do coro. Mas sei como é difícil para ele chegar aqui. Noélia e Marlúcia e Paula... Onde andarão?

Em nosso coro, neste segundo semestre, continuo, ainda, deslocando os integrantes de um naipe para outro. Indefinições. Por conta de a maioria nunca ter cantado, por conta da ausência de vozes masculinas e por conta de nossos arranjos (que, não contemplam, de forma coerente, nossa realidade de coro diferente, formado por coristas que, na grande maioria, nunca cantou). Que pena!

Preciso pensar em começar o encontro mais cedo, para trabalhar as vozes mais diferentes, como a da Gutencilda.

Trabalhamos, hoje, com o *Cio da Terra*, num arranjo do Elvis Matos, oferecido à Profa. Izaira Silvino. Adorei. É um lindo, simples e belo mimo sonoro.

Trabalhamos os oito primeiros compassos, de um arranjo feito a três vozes (soprano, mezzo e barítono) sob o pensamento de Milton Nascimento para um poema oração, de Chico Buarque, para a terra (a mãe que nos doa possibilidades de plantações, inclusive de nós mesmos). “Afagar a terra!”, conhecer seus desejos, para que se possa debulhar o trigo, encontrar a doçura tirada da cana e encontrar o mel! Aqui, poesia é música, música é poesia. Sempre afirmo que, na música, poema é música!

Na proporção que tomamos posse destes pensamentos sonoros, conversamos sobre suas possibilidades de fazer sentido para nossa vida de buscantes da beleza sonora de nós mesmos e do outro que vai nos ouvir. Sim, porque, em nossos encontros (no ritual de ser

coro), a gente bebe, respira, vira música para doar ao outro, sempre! O outro, ouvindo, canta conosco e “renova a face da terra”, sempre!

Foi um lindo encontro. Exercício de se encontrar e ser coro! Ensaizando o uso de nossas grandezas vocais, compartilhadas.

Hoje, também, tivemos um bom aquecimento de nosso corocantor! Respiração, prolação, projeção da voz, busca de sonoridade, tudo em exercícios com vogais e sons nasais. Partindo do som com boca fechada, prestando atenção ao ato da respiração que fabrica sons musicais.

Nem olhamos o “Je ne l’ose dire” e o “Mutirão de amor”. Inexequíveis, pelas ausências sentidas.

Esqueci, outra vez, de ler os Relatos dos Encontros anteriores.

São 9h do dia seguinte ao nosso encontro. Hora de trabalhar, em casa (fazer o almoço!).

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 22 DE AGOSTO DE 2014

22º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de relato
- Exercícios vocais - com consoantes linguodentais e sibilantes
- Finalizar aprendizagem do “Cio da Terra”
- Revisar cânones, para apresentação no dia 12 de setembro próximo

RELATO

Mais um encontro maravilhoso. Nosso coro está ficando com cara de coro, gradativamente. Resolvemos, hoje, continuar a conhecer o CIO DA TERRA.

Presentes – Noélia, Lena Lúcia, Catarina, Paula, Socorro, Cleide, Gutencilda, Ricardo e Davi (o pesquisador).

Até que enfim, lembrei de recomeçar a leitura dos relatos.

Em nosso aquecimento, passamos pela percepção prática de nossa respiração, reconhecimento da abertura de boca nas vogais (como é complexo cantar bem as vogais do

português brasileiro e como devemos ter cuidado com a emissão delas), consoantes bilabiais com vogais nasalizadas... Ao mesmo tempo, fazíamos movimentos corporais e rítmicos para não por peso na respiração. Tudo na perspectiva de que todo corpo é um corpo cantor!

Retomamos o CIO DA TERRA desde o início (para que os ausentes ao encontro anterior possam chegar onde o coro já havia chegado) e fizemos um pequeno passeio até seu final. Sem entrar em detalhes. Sinto no naipe dos contraltos uma certa ânsia, na aprendizagem. Preocupam-se se já sabem e não notam como o naipe está conseguindo criar um som único e como está bonito.

Já conseguimos, como coro, sentir os pequenos detalhes do trabalho sugerido pelo arranjador. Quem dialoga com quem, como realizar este diálogo, que sons são mais importantes para a beleza de cada momento, quem propõe o diálogo e quem responde a quem... Há o descostume de seguir a regência, para realizar estes detalhes de forma una. Também estamos em busca desta aprendizagem.

Procuramos sentir a melhor forma de “sentir” o CIO DA TERRA cantado em coro, a partir do pensamento do arranjador. Tudo novo. Chegaremos lá!

O Casimiro, outra vez, foi a ausência mais presente (vou deixar recadinho pra ele, no *Facebook*). Assim, o Ricardo fica como única voz masculina do coro.

Recebi telefonemas que indicam que teremos mais vozes masculinas em nosso próximo encontro. Deus queira!

O que importa, para o momento, é que estamos saindo do lugar e positivamente.

Dia seguinte ao encontro, 16h59m.

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 27 DE AGOSTO DE 2014

23º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de relato, com avaliação
- Revisão de repertório - *Cio da Terra* e *Mutirão de amor*
- Plano de Apresentação do dia 12 de setembro

RELATO

Ainda não votei à rotina de nossos encontros. Estou esquecendo a leitura dos relatos. Assim, ficamos sem avaliação contínua de nossos encontros. Procurarei não esquecer.

Teremos apresentação no próximo dia 12 de setembro. Data de comemoração do aniversário da ADUFC (somos parte nas comemorações e cantaremos no almoço de comemoração).

Estamos, pois, em plena aprendizagem da beleza de nosso repertório. Cantaremos o *Banaha*, *Cio da Terra* e *Mutirão de amor*.

Nossos naipes ainda são carentes de unidade, na aprendizagem de todos os detalhes. Há pequenas dúvidas, ora quanto ao texto, ora quanto à melodia cantada. Poucos sabem-se competentes em sua aprendizagem. Assim, em cada um de nossos naipes esta dificuldade é realidade.

No Coral, basta que uma pessoa fique dependente da voz do seu vizinho ou do saber do seu vizinho, para bloquear sua liberdade de estar na unidade de seu grupo. O não saber é um bloqueio na afirmação dos encontros reais. Assim no coral como em qualquer realidade vivida. Isto é um dos grandes ensinamentos da experiência coral:

Cada um sendo um “eu”, único, diferente, por um ato de vontade individual, ao adquirir conscientemente um conhecimento necessário, encontra a aptidão de ser livre para perder-se no compartilhar do projeto de uma coletividade. Seja, juntar-se a outros “eus”, para alcançar algo que é de todos e para todos. No nosso caso, alcançar beleza sonora a ser doada à grandeza de cada pessoa que nos ouve. Ao ser tocada, pela beleza que doamos, a pessoa, em sua grandeza, fica diferente e amplia suas possibilidades de encontrar a si e ao coletivo da humanidade (ou não, dependendo da história individual de cada um).

É sonho? É utopia? Pode ser. Mas a atividade coral anuncia que esse sonho é denúncia de algo que pode ser aprendido e que esta aprendizagem é possível e real.

Necessitamos fazer uma revisão nos textos de nosso repertório, de forma quase que individual, para “limpar” nossos naipes de nossos pequenos não saberes individuais. Aprender a se desgrudar do papel. Levar a ideia do papel, da partitura, para a ação de consciência prática de um saber adquirido. Este exercício está sendo difícil. Talvez, devido, à nossa aprendizagem anterior (de buscar, sempre, uma referência para dizer-se firme).

Os rituais de um encontro de coral (normalmente chamados de ensaio) têm o objetivo de trazer a cada coralista os pensamentos sonoros criados pelo compositor e arranjador, para que eles possam assumir estes pensamentos como seus. Assim, cada cantor compartilha com o outro cantor a autoria daquele pensamento, para torná-lo realidade sonora

do CORAL. No papel o pensamento ainda não é sonoro. É só ideia pensada. Na voz do coro ele é realidade sonora. Sonho realizado.

Somos carentes desta aprendizagem e estamos aqui, no Coral da ADUFC, para saber que isto é possível.

Vamos que vamos.

Revisamos, nos detalhes, o *Cio da Terra*. Principalmente, a segunda e terceira estrofes. Para que cada um pudesse sentir (no todo) e ser o todo: o Coral. Conseguimos sair do lugar.

Cantamos o *Mutirão de amor* como numa “chuva de ideias”, para que pudéssemos sentir a angústia individual do não saber: O que me falta alcançar? O que me falta saber? Já sei até onde? Por que ainda não sei?

Começaremos o próximo encontro buscando respostas a estes “dramas”.

Nosso momento de aquecimento — que constou de exercícios respiratórios, exercícios de prolação e exercícios de acordar a voz para encontrar a unidade, através de vocalizes (com vogais e consoantes bilabiais e cantiga de brincadeira infantil) — foi muito bom. Mas, como a gente traz para o ritual de encontro sonoro, assuntos não sonoros (seja, conversas de bastidores), a gente dispersa muito. Estará aí nossa dificuldade de percepção do todo sonoro de coro?

Conversei demais?

Hoje realizamos o vigésimo terceiro encontro do nosso Coro: São quatrocentos e sessenta horas do compartilhar de uma convivência de busca de beleza. O que equivale a quinze dias de vidas em compartilha. Eu sinto que nossa experiência vale a pena. Estivemos em quinze dias de festa.

Bem, são 8h50m de dois dias após o encontro de quarta. Já é dia de nosso próximo encontro.

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 29 DE AGOSTO DE 2014

24º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de Relato, com avaliação
- Preparação de Repertório - *Cio da Terra*, *Mutirão de amor*, *Banaha*
- Conversas de preparação da apresentação - como estaremos vestidos?

RELATO

Iniciamos buscando lembranças para deixar claro nosso *Mutirão do amor*. Contraltos, sopranos e tenores. Cada qual no seu devido lugar. Inclusive o pensamento de compositores e arranjador.

Presentes – Ricardo, Rafael, Galba, Paula, Socorro, Gutencilda, Noélia, Catarina, Conceição, Terezinha, Ângela (que voltou!) e Davi (o pesquisador).

Novidadessssssss!!!!!!!!!!!!!! Dois tenores chegantes! De vozes lindas, além de lindos! Maaaraaaviiiiilha! Jovens estudantes da UFC. Só nos faltam as crianças...

Ausências sentidas – Cleide Bernal, Lena Lúcia (ela nunca falta!) e Casimiro.

Conseguimos aprender e cantar o *Mutirão*. E bem. Conseguimos, já, sentir beleza em nosso canto. Já somos um coral.

Muito importante a existência de um naipe masculino. As vozes mistas, em um coral, trazem um equilíbrio sonoro que transparece beleza. A diversidade na unidade. A unidade na diversidade. Equilíbrio! Beleza!

Nosso Cio da Terra está uma beleza!!!!!!!!!!!!!! O recitativo, última parte do pensamento poético, inda precisa ser mais sentido, seja, fazer mais sentido para todos e todas que cantam. Isto exige mais tempo de cantar.

Embora o naipe de contraltos ainda tenha alguma insegurança. Precisamos marcar para chegar mais cedo, para vencermos nossas dúvidas. Vou ter que conversar com todas do naipe para acertar isto. As vozes são ótimas, afinadas, mas quando cantam sem um guia, perdem-se. Vamos buscar nossa solução. Cantar mais, juntas, sem minha voz, como guia!

O Banaha precisa de mais cantares. Cantamos. Recuperamos a melodia, para fazer o cânone. Mas quando cantamos, perdemos-nos, uns na voz dos outros, e não encontramos a firmeza para continuar nossa melodia. Pena. A gente já cantou muito bem, esta composição. Iniciarei com ela, no próximo encontro.

Esqueci de combinar sobre a apresentação. Não posso esquecer de falar sobre isto em nosso próximo encontro.

Um dia, conseguiremos uma sala tão boa quanto nossas merendas! Tenho fé em DEUS!

São 20h 58m. Do dia seguinte ao nosso encontro.

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 3 DE SETEMBRO DE 2014

25º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de Relato
- Revisão de peças para apresentação - *Cio da Terra, Banaha, Mutirão*

RELATO

Hoje, cumprimos, direitinho, nosso Plano de Trabalho do dia. Ufffffa!!!!!!! Já não era sem tempo!

Presentes – Catarina, Conceição, Casimiro, Galba, Gutencilda, Lena Lúcia, Cleide, Noélia, Socorro, Marlúcia, Rafael, Ricardo, Teresinha e Léa (voltouuuuuuu!!!!!!!).

Ausentes – a querida Paula e Davi, o pesquisador.

Tudo planejado, sobre os movimentos de unidade de “cenário”, para a apresentação do dia 12. Optamos pela cor azul nas blusas (em qualquer de suas tonalidades) como base. Calça preta.

Sexta feira próxima, por motivos vários, não haverá encontro. Na próxima quarta feira, dia 10 de setembro, nosso encontro começará a partir de quatro e meia, e começaremos com os primeiros que forem chegando.

Incrível como estamos, a cada dia, conseguindo descobrir em nosso cantar, elementos de unidade. À proporção que adquirimos segurança em nossos saberes (descoberta da voz em cada um, colocação desta voz no todo do coral, ouvido mais tolerante das diferenças alheias, posse do pensamento musical de compositores e arranjadores, entendimento do gestual de regência) encontramos a beleza de nosso canto. Estamos *chics!* Perfeitos.

Ainda temos pequenas soluções a serem alcançadas no BANAHA. Questão de intolerância das diferenças do outro.

O MUTIRÃO é uma incógnita. Necessitamos de mais ensaios.

O CIO está muito lindo! Aprendizagem e consciência disto. Caso de amor perfeito!

Ricardo assumiu os trabalhos de Coordenação de nosso Grupo. Benza-o DEUS!

O naipe de contraltos cresce, graças aos nossos entendimentos e sabedorias a partir do cantar mais juntas!

Para mim, está sendo uma verdadeira graça, ser com o Coral da ADUFC, neste momento.

Logo após a apresentação do dia 12, vamos ter uma conversa sobre as novas canções do repertório e as novas canções de NATAL. Não posso esquecer tal passo.

E vamos conversar sobre a programação de dezembro!

Avançamos e somos felizes! É o que sinto.

22h07 do dia sete de setembro. Só hoje, tive tempo para relatar nosso encontro! DEUS queira que tenhamos mais um baixo!

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 10 DE SETEMBRO DE 2014

26º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de relato com avaliação
- Retoques de repertório para apresentação

RELATO

Presentes – Ângela, Catarina, Conceição, Paula, Casimiro, Galba, Gutencilda, Lena Lúcia, Cleide, Noélia, Socorro, Marlúcia, Rafael, Ricardo, Terezinha.

Sem leitura do relato de nosso último encontro, iniciamos com aquecimento, conversas e preparação para a apresentação, dia 12 (doze) próximo, ao meio dia, no almoço de comemoração do aniversário da ADUFC (nossa Lena Lúcia é a presidente).

Há uma questão que exige tempo e disponibilidade para chegarmos a uma solução musical. Os textos das canções que cantamos. Com as adaptações que se faz para que nosso coro possa cantar, os textos são distribuídos para cada uma das “vozes” ou naipes. Alguns naipes pegam trechos iguais aos textos poéticos da canção; outros naipes, às vezes, só algumas palavras (porque tendo notas mais longas para harmonizar-se com a melodia criada pelo compositor, ficam com menos sílabas para dizer). Se não escutarmos, sentindo, o todo do coro cantando a canção, aquelas palavras não farão sentido. Não fazendo sentido, tornam-se difíceis de serem memorizadas. Eis, assim, um grande problema. Sem o texto, o cantor pensa

que vai errar e não entra. Espera que alguém entre para poder cantar junto... E o ritmo e a integração, e a harmonia e a beleza... Vão embora.

O problema... A gente não aprendeu a sentir o todo, pela audição. Um exercício que leva tempo para ser assimilado. Sentir o todo, pela audição, e cantar no todo, sendo voz diferente ouvindo voz diferente, sendo participante ativo.

Estamos neste estágio, com este problema, que é agravado pela descrença na voz que temos. Individualmente, a gente não acredita na voz que temos.

Senti tudo isto, quando fazíamos os ensaios de repertório, hoje. Em cada uma das canções. Até no Banaha, nossa primeira peça cantada!

Ficou decido que cantaremos três peças: BANAHA, CIO DA TERRA e MUTIRÃO DE AMOR.

E VAMOS À APRESENTAÇÃO.

Como iremos vestidos? Conforme o combinado no último encontro: usaremos a cor azul como elemento de unidade visual do Coro. A calça, ou saia, será preta. A blusa, azul (qualquer tonalidade ou modelo).

Tivemos, durante todo o ensaio, a presença sonoro-rítmica da Fabi (do Curso de Música da UFC). Ela veio nos enriquecer com seu desempenho em instrumento de percussão. Acompanhamento para o BANAHA e MUTIRÃO DE AMOR. Não era com o instrumental ideal, mas estava bem...

Que nós nos ajudemos, porque DEUS quer que a gente cante lindo. Eu sei!

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 12 DE SETEMBRO DE 2014

27º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Apresentação no TEKA'S Buffet
- Peças – BANAHA, CIO DA TERRA e MUTIRÃO DE AMOR

RELATO

Presentes – Ricardo, Galba, Rafael, Fabi, Paula, Gutencilda, Socorro, Cleide, Léa, Catarina, Noélia, Ângela, Marlúcia, Lena Lúcia e Terezinha.

Fomos, aos poucos, chegando. Lena Lúcia reservou uma mesa só para o Coral. Casa cheia, alegria e muita conversa (em alto volume). Sabe o que é umas duzentas de pessoas falando ao mesmo tempo e em volume alto, acompanhado por uma música (linda, por sinal) solada por instrumento de sopro (saxofone)? Sem ninguém ligar para a música... só conversando?

Pois foi assim. Pois estava assim. Pois era assim.

Pensei... – “Alguém vai conseguir ser ouvido, aqui, hoje? ... Meu DEUS! E um coral?”

Para agravar as coisas, o espaço era imenso, separado em três, com um palco, num determinado canto do espaço (onde estavam os músicos e os microfones). Na frente do palco, um grande espaço (como se fosse para ter um auditório), separando o palco das mesas onde estavam as pessoas. Sim, estava claro, vieram almoçar. Não se sentiam convidados para ser audiência de nada!

– “Pronto!” ... Pensei... – “E nós?”

Fiquei caladinha, no meu canto. Só olhando as tentativas de comunicação meio àquela massa sonora disforme, mas tremendamente conversante.

Até ali, o Coral não estava nem pensando no que aconteceria. Todos em animada conversa, muitas fotos e danças...

Fomos, então, ao aquecimento (estava perto da apresentação). Subimos para o andar de cima, pequeno espaço, onde todos se ouviam.

Foi aí que “a porquinha começou a torcer o rabinho!”... hahahahahahahahahahahahaha!!!!

Não era medo, o que começou a transparecer no rosto de algumas pessoas (especialmente, no rosto do Naípe de Contraltos!). Era pavor! Como se estivessem cantando, pela primeira vez, uma canção inteiramente desconhecida... As vozes, com as letras das poesias, simplesmente, sumiram da memória de alguns. Não saía, estava abafada pelo pavor...

Terminado o pequeno aquecimento, Galba me falou:

– “Professora, a senhora não acha que há um desencontro muito grande, uma espécie de desafinação? Uma coisa meio que... esquisita?”

Ri. E disse a ele que era assim mesmo. As pessoas estavam em choque, mas que, na hora da apresentação, seria diferente.

Chamaram o Coral. Lá fomos nós.

Decidi que o Ricardo, com o Violão ficaria no palco. Que o Coral cantaria em baixo e que a Fabi ficaria sentada em baixo, ao lado do Coral.

Quem disse que o pessoal estava, ao menos, notando que se queria cantar para eles?

Lena Lúcia havia feito um discurso lindo... Meio àquela massa sonora de gente falante...

– “E agora?”

Peguei no microfone, para apresentar o Coral. Falei bem baixinho e compassadamente. Fiz uma conclamação... Nada.

Vamos, então, cantar... Iniciamos o canto e percebi que necessitávamos chegar “aonde o povo está”!

Peguei na mão da Lena Lúcia e saímos andando, em trenzinho, no meio das mesas, onde todos conversavam... Foram se calando e aplaudindo... e o Coral foi firme. Chuva de BANAHA, em uníssono!!!! Eu só ouvia, aquela fila de mãos dadas, cantando e eu puxando o trenzinho...

O som do Coral, naquela hora, esteve perfeito! Foi lindo. Nosso som tocou as pessoas...

Foi a solução que me veio, naquela hora, para dizer à turma conversadeira que estávamos cantando pra eles!

Silêncio não houve. Mas o Coral conseguiu cantar. Na volta ao nosso lugar de apresentação, fizemos o cânone. Ficou lindo!

Seria impossível cantar a delicadeza do CIO DA TERRA. Não havia espaço para intimidades...

Fomos ao MUTIRÃO... Início muito lindo. O Coral dançou E CANTOU e alegrou a cidade.

Mesmo com desencontro rítmico, já no final (ficamos longe da Fabi, que ficou longe do Ricardo que ficou longe do coro...).

Conclusão que chego é que a apresentação foi linda e comunicamos nossa beleza. Valeu à pena! Doamos a beleza que o empo que nossa história permitiu.

Mesmo com todo pavor... Principalmente, do naipe de contraltos...

O Galba deve ter ficado admirado!

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 17 DE SETEMBRO DE 2014

27º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Avaliação coletiva da apresentação
- Ampliação de repertório – O SOL

RELATO

Presentes – (fiz este relato dias depois (no sábado seguinte, dia 20, aí foi que verifiquei que não passamos a lista de presenças. Assim, não me lembrei mais quem esteve presente no dia).

SALA NOVA!!!!!!!!!!!!!!

Sala nova?

Sim, foram-se os entulhos, ficaram as estantes dos livros e nossa mesa de merenda! Parece, até, outro espaço! Maravilhoso!!!!!!!!!!!!!! Uma alegria só... E haja conversa...

Assim, iniciamos uma rodada de conversa.

Como sentimos a apresentação?

Um por um, de nós todos e todas, fizemos nossa avaliação.

Todos sentiam-se felizes, por terem conseguido cantar e receber elogios dos amigos.

Todos acharam muito importante a opção de caminhar, em trezinho, entre todos.

Todos acharam, de verdade, estavam meio perdidos na multidão, quando começaram a cantar. Perdidos na multidão, meio apavorados com aquela realidade. Juravam que não íamos conseguir ser ouvidos.

Aí, veio o trezinho... O Coro se encontrou em seu canto! Ouviu-se! E foi ouvido e aplaudido. O Coro, simplesmente, acordou!

O sentimento era de felicidade! Um simples trezinho deu sentido àquela viagem! O coro cantou e seu som foi sentido!

Assim, ganhamos a ..., nossa nova cantora, do naipe dos sopranos! Linda e pura alegria!

Fez-se O SOL, de J. Quest, em mais um arranjo de Davi Silvino, o pesquisador.

Fizemos os oito primeiros compassos daquele rock lindíssimo, com uma poesia que é pura trilha para estes tempos que vivemos, de aparente conturbação, muito medo e barulho!

Cantaremos lindo, já há prenúncio disto! Início em uníssono – EI, DOR, JÁ NÃO TE ESCUTO MAIS!

Com o arranizador tendo mais conhecimento da realidade de nossas vozes, a canção ficou perfeita, sem dificuldade de aprendizagem. Muito linda, mesmo neste iniciar da cantiga!

Vamos que vamos!

No próximo dia vinte e quatro, quarta feira, vamos nos apresentar no Lançamento do Livro da Cleide Bernal, nossa cantora do naipe dos contraltos!

Assim, retornamos ao CIO DA TERRA, para marcarmos nossa intenção de canto e tomarmos posse de sua beleza. Tenho certeza que, desta semente, teremos bons frutos!

Seguimos para o MUTIRÃO DE AMOR. Ainda em plena ebulição, meio conturbado, com gente trocando de lugar... Um dia, a gente chega lá!

Nossas merendas, continuam maravilhosas. Neste novo horário, agora, merendamos quando terminamos o encontro, às dezoito horas e quarenta e cinco minutos, mais ou menos. Assim, fica tempo para uma boa conversa!

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 19 DE SETEMBRO DE 2014

28º Encontro

PLANOD E TRABALHO

- Leitura de relato
- Aula do professor convidado – Dr. Gerardo Junior
- Preparação de repertório para apresentação

RELATO

Presentes – Ângela, Catarina, Gutencilda, Lena Lúcia, Cleide, Ionele, Socorro, Léa e Rafael.

O ponto alto deste dia foi a presença de nosso convidado, o Prof. Dr. Gerardo Junior. Mais uma conversa sobre voz. Nossa VOZ. A voz de cada um (a).

Gerardo, neste dia, estava inspirado... Ou o Coral estava imantado...

Lindo encontro

A voz é sua. É ímpar. A voz é Você.

No Coral a VOZ é TUDO. Não há coral sem voz!

O corpo sonoro é seu, é você!

A base do corpo sonoro é a respiração. Ela é tudo!

Você e o outro e os outros formam o naipe. Sua voz diferente da voz do outro, pelo exercício de cantar e ouvir, dá mais beleza ao naipe, que encontra, pela beleza da compartilha, sua unidade, na unidade do todo do coral!

Exercícios no próprio corpo é para todos os dias. Exercícios de respiração, dando atenção ao que ocorre (na musculatura, no ar que entra e que sai), buscando ter consciência do ato de emitir o seu próprio som, no ato de encontrar e ter a propriedade de seu próprio som.

Use as consoantes S, F, Z, ao soltar o ar, para ter firmeza neste ato, encontrar seu controle...

É você quem canta. O outro não canta por Você!

Aproprie-se do pensamento do compositor, da compartilha do ato de cantar junto, seja o melhor que você pode ser – CANTANDO!

E cantamos e nos exercitamos, no CIO DA TERRA. E o som, de repente, ficou lindo!

Momentos dignos de nossa gratidão!

Solicitei ao Professor que nos proporcionasse a alegria de outras presenças suas.

Ganhamos a promessa de termos um de seus alunos bolsistas como orientador vocal de nosso CORAL!

Esperamos o cumprimento da promessa!

Próximo encontro, preparação para apresentação, no lançamento do livro da Cleide, às dezenove horas, na ADUFC.

Estaremos com o mesmo visual da apresentação anterior – blusas azuis e calças ou saias pretas.

CORAL DA ADUFC

ENCONTRO DO DIA 24 DE SETEMBRO DE 2014

29º Encontro

PLANO DE TRABALHO

- Leitura de relato
- Preparação de repertório da apresentação

RELATO

Presentes – Ricardo, Galba, Davi (que precisou ausentar-se), Paula, Gutencilda, Socorro, Ângela, Catarina, Conceição, Cleide, Ionele, Noélia, Marlúcia, Terezinha, Léa.

Tudo preparação para apresentação, logo após o horário de nosso encontro.

Apesar da apresentação anunciada, de havermos combinado encontro para dezesseis horas e trinta minutos, com mais ou menos três exceções todos chegaram a partir de dezessete horas e até meia hora depois. Por causa disto, o aquecimento começou, já, com uma releitura do MUTIRÃO. Não sei quando teremos um MUTIRÃO sem trovões. Se Deus quiser, breve!!!!!!

CIO DA TERRA e MUTIRÃO DE AMOR são as canções que cantaremos hoje, no lançamento do livro de nossa companheira Cleide Bernal.

Tivemos presentes, apenas, Ricardo e Galba. Assim, por melhor que façamos, estaremos com interpretação aquém do que já podemos conseguir. As ausências, por isto, fazem-se muito presentes. Posso dizer que é um desfalque.

Precisamos criar uma campanha de convencimento. Como podemos convencer a vontade dos professores da UFC, para que eles tenham vontade de cantar no Coral?

Após a merenda (que começou às dezoito horas de quarenta e cinco minutos), fomos nos preparar para a apresentação.

Como o público tardava a chegar (problema com trânsito e um debate entre candidatos a governador, promovido pela ADUFC, acontecendo no mesmo horário do lançamento), esperamos durante uma hora.

Às vinte horas, em ponto, iniciaram a programação e cantamos.

Nossa apresentação foi muito boa, apesar das ausências e de certa insegurança no naipe dos contraltos.

Preciso voltar a ler os relatos. Há uns quatro encontros não temos cumprido nosso ritual.

Sexta-feira próxima, dia 26, não teremos encontro. Motivo: a ADUFC está promovendo uma excursão para os aposentados. Umas cinco coralistas inscreveram-se para a excursão.

Teremos uma apresentação muito importante, nos próximos dias. Foi o que soube (embora que, por enquanto, não se sabe o provável dia da apresentação). Mas será na abertura de um Encontro Internacional de Arquitetura. Alta responsabilidade. Com certeza, cantaremos nosso O SOL.