

*Anais do*  
*I Congresso*  
*de Canto Coral*

SÃO PAULO, OUTUBRO DE 2018

formação,  
performance  
e pesquisa na  
atualidade

SUSANA CECILIA IGAYARA-SOUZA  
MUNIR SABAG  
CAROLINA ANDRADE OLIVEIRA  
(Orgs.)

*edição*  
**ECA-USP**  
2019



**ANAIS DO I CONGRESSO DE CANTO CORAL**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Reitor* Vahan Agopyan  
*Vice-reitor* Antonio Carlos Hernandes  
*Pró-reitor de Graduação* Edmund Chada Baracat  
*Pró-reitor de Pós-graduação* Carlos Gilberto Carlotti Júnior  
*Pró-reitor de Pesquisa* Sylvio Roberto Accioly Canuto  
*Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária* Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
*Diretor* Eduardo Henrique Soares Monteiro  
*Vice-diretora* Brasilina Passarelli

GEPEMAC GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS MULTIDISCIPLINARES NAS ARTES DO CANTO  
COORDENADORIA CIENTÍFICA  
*Líder* Susana Cecília Igayara-Souza  
Luiz Ricardo Ballesterio  
Marco Antonio da Silva Ramos

DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
*Chefe* Luis Afonso Montanha  
*Vice-chefe* Sílvio Ferraz  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
*Coordenador* Rogério Luiz Moraes Costa  
*Coordenadora* CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
Adriana Lopes da Cunha Moreira

COMUNICANTUS: LABORATÓRIO CORAL  
*Coordenador* Marco Antonio da Silva Ramos  
*Coordenadora* Susana Cecília Igayara-Souza



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

*Reitor* Sandro Roberto Valentini  
*Vice-reitor* Sergio Roberto Nobre  
*Pró-reitora de Graduação* Gladis Massini-Cagliari  
*Pró-reitora de Pós-graduação* Telma Teresinha Berchielli  
*Pró-reitor de Pesquisa* Carlos Frederico de Oliveira Graeff  
*Pró-reitora de Extensão Universitária e Cultura* Cleopatra da Silva Planeta

INSTITUTO DE ARTES  
*Diretora* Valerie Ann Albright  
*Vice-diretor* Wagner Francisco Araújo Cintra

GEPEPEVOZIA GRUPO DE PRÁTICA, PESQUISA E ESTUDO EM VOZ DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP  
COORDENADORIA CIENTÍFICA  
*Líder* Fábio Miguel  
*Líder* Vitor Gabriel de Araujo

DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
*Chefe* Luiz Britto Passos Amato  
*Vice-chefe* Ricardo Lobo Kubala  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
*Coordenadora* Margarete Artoyo  
CURSO DO BACHARELADO E LICENCIATURA EM MÚSICA  
*Coordenador* Maurício Funcia De Bonis



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

*Reitor* Marcelo Knobel  
*Vice-reitora* Teresa Dib Zambon Atvars  
*Pró-reitora de Graduação* Eliana Martorano Amaral  
*Pró-reitora de Pós-graduação* Nancy Lopes Garcia  
*Pró-reitor de Pesquisa* Munir Salomão Skaf  
*Pró-reitor de Extensão e Cultura* Fernando Hashimoto

CIDDIC - CENTRO DE INTEGRAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL  
*Coordenador* Angelo Fernandes

INSTITUTO DE ARTES  
*Diretora* Gracia Maria Navarro  
*Diretor Associado* Gilberto Alexandre Sobrinho

CANTO: ASPECTOS INTERPRETATIVOS  
COORDENADORIA CIENTÍFICA  
*Líder* Angelo José Fernandes  
*Líder* Adriana Giarola Kayama

DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
*Chefe* Leandro Barsalini  
*Coordenador* PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
Alexandre Zamith  
*Coordenador* CURSOS DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
Paulo Ronqui

Susana Cecilia Igayara-Souza  
Munir Sabag  
Carolina Andrade Oliveira  
*(organizadores)*

**ANAIS DO I CONGRESSO DE CANTO CORAL**  
**FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA**  
**NA ATUALIDADE**

São Paulo  
ECA – USP  
2019

Todos os direitos reservados. É permitida a reprodução total ou parcial desta obra para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

---

- C749 Congresso de Canto Coral (1 : 2018 : São Paulo)  
Anais do I Congresso de Canto Coral [recurso eletrônico] : formação, performance e pesquisa na atualidade / Susana Cecilia Igayara-Souza, Munir Sabag, Carolina Andrade Oliveira (organizadores) - São Paulo: ECA-USP, 2019.  
526 p.; il.
- Trabalhos apresentados no encontro realizado de 15 a 19 de outubro de 2018, no Instituto de Artes da Unesp, São Paulo.  
ISBN 978-85-7205-256-6
1. Coral (Música) - Congressos I. Igayara-Souza, Susana Cecilia II. Sabag, Munir III. Oliveira, Carolina Andrade IV. Título.

CDD 21.ed. – 782.5

**ANAIS DO I CONGRESSO DE CANTO CORAL**  
**FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE**

**Coordenação geral**

Fábio Miguel

Paulo Moura

Susana Cecilia Igarara-Souza

Marco Antonio da Silva Ramos

Angelo José Fernandes

William Coelho

**Comissão científica**

Susana Cecilia Igarara-Souza (*coordenação*)

Caiti Hauck-Silva

Carlos Fiorini

Carolina Andrade Oliveira

Munir Sabag

**Comissão artística**

Angelo Fernandes

Marco Antonio da Silva Ramos

Paulo Moura

William Coelho

Denise Castilho Cocareli

Regina do Amaral

**Comissão financeira**

Fábio Miguel

Marco Antonio da Silva Ramos

**Comissão de espaço físico e infraestrutura**

Fábio Miguel

Paulo Moura

André dos Santos

**Comissão dos cursos e lançamentos**

Fábio Miguel

William Coelho

Willian Gomes Pedrozo

Felipe Pillis Panelli

**Comissão de comunicação**

Angelo Fernandes

Carolina Andrade Oliveira

Daniel Duarte

Juliana Melleiro

Gustavo Alves Sousa

**Comissão de inscrições e certificados**

Fábio Miguel

Abner Santana

Emerson Tineo

André dos Santos

**Comissão de hospedagem, alimentação e transporte**

Juliana Melleiro Rheinboldt

Daniel Duarte

Everton da Cruz

**Comissão de expositores e patrocinadores**

Fábio Miguel

Alcidéa Miguel



**Comissão de registro audiovisual**

Willian Gomes Pedrozo

**Monitores da organização geral**

Abner Santana

Alcidéa Miguel

André dos Santos

Andressa Samanta da Silva

Arianna Bonvent

Carolina Galdames

Caroline Cabral Romano Fukumoto

Daniel Duarte

Debora dos Santos Predella

Denise Castilho Cocareli

Emerson Tineo

Felipe Pillis Panelli

Giovanni Barbosa Melo

Johnatan Henrique Duarte de Souza

Kaynan Consoli

Lennon Strabelli Aguado

Letícia Skaidrite Kriger

Lucas Gonçalves Moutinho

Maicon Pereira Jacinto

Maria Clara Perrut De Godoi

Maria Rúbia Andreta

Mateus Albuquerque de Oliveira

Regina do Amaral

Rodrigo Assad

Silvana Rodrigues de Carvalho

Willian Gomes Pedrozo

**Pareceristas convidados**

Ademir Adeodato

Ana Lúcia Gaborim-Moreira

Carlos Alberto Figueiredo

Carlos Menezes Júnior

Daniel Reginato

Déborah Rossi

Ednardo Monti

Eduardo Fernandes

Eduardo Lakschevitz

Fábio Miguel

Inês Rocha

Jane Borges

Jean Kleeb

Lutero Rodrigues

Marcelo Recski

Marco Antonio da Silva Ramos

Marcos Júlio Serogl

Maria Cecília Oliveira

Maria José Chevitarese

Marili Macruz

Mário Videira

Marisa Fonterrada

Paulo Frederico Teixeira

Paulo Moura

Ricardo Ballestero

Roberto Anzai

Roberto Rodrigues

Sergio Figueiredo

Vladimir Silva

**Coordenadores de sessões de comunicação**

Ana Lúcia Gaborim-Moreira

Carlos Fiorini

Carlos Menezes Júnior

Carolina Andrade Oliveira

Diósnio Machado Neto

José Luiz Ribalta

Marcos Júlio Serogl

María Elina Mayorga

Munir Sabag

Patrícia Costa

**Coordenador da exposição de pôsteres**

Munir Sabag

**Monitores da comissão científica**

Alana Andrade

Anne Karoline Moreira

Caio Arcolini Jacoe

Camila Lohmann

Giorgia Agostini

Giovanna Elias

Gustavo Alves Sousa

Jacqueline Domingos

Letícia Skaidrite Kriger

Naara Santana

Silvestre Lonardelli

Vinicius Benalia Pentead

## **Realização**

GEPPEVOZIA

Grupo de prática, pesquisa e estudo em voz do Instituto de Artes da UNESP

GPEMAC

Grupo de estudos e pesquisas multidisciplinares nas artes do canto (USP)

CANTO: ASPECTOS INTERPRETATIVOS

(Grupo de pesquisa - UNICAMP)

## **Apoio**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Pró-reitoria de Extensão Universitária e Cultura da Unesp

Instituto de Artes da Unesp

Programa de Pós-graduação em Música da Unesp

Universidade de São Paulo

Pró-reitoria de Graduação da USP

Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP

Programa de Pós-graduação em Música da ECA-USP

Comunicantus: Laboratório Coral

Universidade Estadual de Campinas

CIDDIC - Centro de integração, documentação e difusão cultural

ARCO - Associação de Apoio à Arte e Comunicação

## Sumário

<b>Programação do Congresso . . . . .</b>	<b>17</b>
<b>Programas de concerto . . . . .</b>	<b>21</b>
<b>Apresentação . . . . .</b>	<b>29</b>
<b>Nota dos organizadores. . . . .</b>	<b>31</b>
<b>Conferência de Abertura do I Congresso de Canto Coral . . . . .</b>	<b>33</b>

Samuel Kerr

### COMUNICAÇÕES DE PESQUISA

<b>Ambiente acústico e conforto vocal a partir da percepção dos coralistas do Coro de Câmara Comunicantus (2015-2016). . . . .</b>	<b>43</b>
Marco Antonio da Silva Ramos • Luísa Campelo de Freitas	
<b>Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis . . . .</b>	<b>57</b>
Ana Claudia Reis • Maria José Chevitarese	
<b>Canto coral com adolescentes: uma revisão sistemática entorno às práticas pedagógicas e recursos tecnológicos . . . . .</b>	<b>69</b>
Éric Vinícius de Aguiar Lana • Thays Lana Peneda Simões	
<b>Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006): principais influências em sua formação como regente . . . . .</b>	<b>81</b>
Susana Cecília Igayara-Souza • Caio Arcolini Jacoe	
<b>Considerações sobre o repertório para coro juvenil: uma proposta inicial de parâmetros de seleção . . . . .</b>	<b>91</b>
Patricia Costa	
<b>Contribuições do canto coral para o processo de musicalização infantil . . . . .</b>	<b>103</b>
Renata Cabral Costa da Silva	
<b>Coro Feminino Cantares da Igreja Presbiteriana da Vila Mariana: história e experiências de ensino-aprendizagem da teoria e da técnica vocal . . . . .</b>	<b>113</b>
Miriam Carpinetti	
<b>Intertextualidade em <i>Life: Madrigal</i> (1971), de Willy Corrêa de Oliveira (1938-): o “novo” e o “antigo” na música de vanguarda brasileira . . . . .</b>	<b>125</b>
Ana Paula dos Anjos Gabriel	
<b><i>Judas mercator pessimus</i> de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetos de semana santa . . . . .</b>	<b>135</b>
Rodrigo Lopes da Silva • Diósnio Machado Neto	
<b>Método simplificado de uso do Alfabeto Fonético Internacional para canto em Português Brasileiro por coristas não-lusófonos . . . . .</b>	<b>145</b>
Carlos Eduardo da Silva Vieira	

<b>O Canto Coral na infância e adolescência: transformando e promovendo a inclusão sociocultural . . . . .</b>	<b>157</b>
Maria José Chevitarese • Ana Claudia Reis	
<b>O Coral da Terceira da Idade da USP: lugar de música, aprendizado e sociabilidade . . .</b>	<b>167</b>
Letícia Skaidrite Kriger	
<b>O Salmo 150 de Ernani Aguiar: análise de gravações a partir da década de 90 . . . . .</b>	<b>179</b>
Danielly de Souza Silva • Maria José Chevitarese	
<b>Os impactos trazidos pela prática do canto coral. . . . .</b>	<b>191</b>
Jófre Lúcio Goulart	
<b>Panorama da demanda de competências do pianista de coro no Brasil . . . . .</b>	<b>199</b>
Rafael Ricardo Friesen • Maria Bernardete Castelan Póvoas	
<b>Performance da obra <i>A Primeira Missa e o Papagaio</i> de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete. . . . .</b>	<b>209</b>
Paulo Frederico de Andrade Teixeira • Marco Antonio da Silva Ramos	
<b>Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para preparação vocal coral . . . . .</b>	<b>223</b>
Thays Lana Peneda Simões • Éric Vinícius de Aguiar Lana	
<b>Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral UniversIDADE . . . . .</b>	<b>235</b>
Daniel Alves Duarte Pedroso Júnior • Angelo José Fernandes	
<b>Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas . . . . .</b>	<b>247</b>
Juliana Melleiro Rheinboldt • Angelo José Fernandes	
<b>Processo criativo e movimento corporal como ferramentas pedagógicas no canto coral infantil . . . . .</b>	<b>257</b>
Éderson Marques de Góes • Valéria Lüders	
<b>Reflexões sobre a prática do coro cênico a partir do relato de experiência com o Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) . . . . .</b>	<b>267</b>
Hellem Pimentel Santos Figueiredo	
<b>Tom Jobim e Banda Nova: arranjos vocais e suas semelhanças com arranjos corais de MPB . . . . .</b>	<b>279</b>
Naara Santana	
<b>Três arranjos corais da canção <i>Vamos fugir</i>: a partitura como texto musical. . . . .</b>	<b>289</b>
Carolina Andrade Oliveira • Susana Cecilia Igarara-Souza	
<b>Uma pequena análise da peça <i>Memória</i> de Jocy de Oliveira para coro de vozes femininas</b>	<b>299</b>
Alexandre Guilherme Montes Silva	

PROJETOS OU RELATOS DE EXPERIÊNCIAS LIGADAS AO CANTO CORAL

<b><i>A briga no galinheiro</i>: fábula infantil e colagem musical. . . . .</b>	<b>311</b>
Cíntia Maria Annichino Pinotti	
<b>A música coral como intervenção na aprendizagem sociocognitiva do idoso . . . . .</b>	<b>313</b>
Daiana Maciel da Silva	

<b>Arranjo coral de <i>Garota de Ipanema</i></b> . . . . .	315
Walter Pellici Rodrigues	
<b><i>Bate Boca: abordagens para adaptação do arranjo de Magro Waghabi para coro</i></b> . . . . .	317
Luíza Pereira de Freitas • Carlos Fernando Fiorini	
<b>Cantar para libertar: a atividade coral utilizada como recurso para a construção da identidade social</b> . . . . .	319
Rodolfo Jonasson de Conti Medeiros	
<b>Canto coral como ferramenta de musicalização para adultos: um relato de experiência na Casa da Cultura de Itupeva/SP.</b> . . . . .	321
Juliana Freires Oliveira Silva	
<b>Canto coral da escola de belas artes</b> . . . . .	323
Ana Claudia Reis • Danielly Souza	
<b>Coral da Associação Brasil Parkinson: há 20 anos cantando para viver melhor</b> . . . . .	325
Denise Castilho de Oliveira Cocareli	
<b>Coro Juvenil UNIRIO: um espaço para educação musical, produção de arranjos e composições, pesquisa e prática profissionalizante</b> . . . . .	327
Julio Moretzsohn	
<b>Desenvolvimento de habilidades musicais a partir da prática de canto coral: Coral UFMA</b> . . . . .	329
Angélica Vieira da Silva Marques • Jonhathan da Silva Souza • Elisson de Jesus dos Santos Soares	
<b>Mapeando a formação inicial de licenciandos em Música: implicações na disciplina Canto Coral</b> . . . . .	331
Vanessa Araújo da Silva • Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira	
<b>Memória Coralusp ou a importância de um acervo para a construção de uma trajetória coral</b> . . . . .	333
Christiane Pereira de Souza	
<b>Metodologia de ensino da música: regência de coro infantojuvenil</b> . . . . .	335
Maria José Chevitarese • Ana Claudia Reis • Danielly Souza	
<b>Os desafios da produção musical no coral: espaços, ensaios e processo de aprendizagem.</b>	337
Ana Maria de Castro Souza	
<b>Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador</b> . . . . .	339
Gina Cavalcante Falcão • Susana Cecília Igayara-Souza	
<b>Poetas, poemas, poesias: uma experiência coral de imersão na literatura brasileira através do repertório temático</b> . . . . .	341
Jacqueline Domingos Venancio	
<b>Projeto <i>Cantando na Escola</i>: desafios para sua manutenção</b> . . . . .	343
Daniel Chris Amato	
<b>Projeto <i>CanteMus – laboratório da voz</i>: investigação, produção e divulgação da música coral</b> . . . . .	345
Denise França Benites • Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira	
<b>Projeto de extensão <i>Corais do Departamento de Música</i>: uma experiência artística por meio do Canto Coral e de ensino da regência</b> . . . . .	347
Andréia Anhezini da Silva • Paulo Lopes	

<b>Projeto Integrado <i>Educação musical por meio do canto coral infantil (2016/2017): um relato de experiência</i></b> . . . . .	<b>349</b>
Nathaly Migdiã da Silva • Ronaldo da Silva • Carla Irene Roggenkamp	
<b>Projeto <i>Sinfonia Coral</i></b> . . . . .	<b>351</b>
Daniel Chris Amato • José Antônio Branco Bernardes	
<b>Reboleço na Fazenda São João</b> . . . . .	<b>353</b>
Cíntia Maria Annichino Pinotti • Maria de Fátima Durrer	
<b>Regência de Corais Escolares</b> . . . . .	<b>355</b>
Danielly Souza • Ana Claudia Reis	
<b>Relatos de experiências dos acadêmicos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa em atividades com os coros do projeto <i>Educanto</i> referente às turmas do 3º ao 5º anos do período de 2016/2017</b> . . . . .	<b>357</b>
Ana Cristina Maia Wurmli • Ronaldo da Silva • Rogério de Brito Bergold • Weider Martins	

COMUNICAÇÕES DE OBRAS CORAIS (COMPOSIÇÕES OU ARRANJOS)

<b>Amor</b> . . . . .	<b>362</b>
Luísa Campelo de Freitas	
<b>Angélica</b> . . . . .	<b>364</b>
Marcio Giachetta Paulilo	
<b>Cantata de natal: a viagem, não há lugar, glória a Deus nas alturas, dorme Jesus, três reis magos e encerramento</b> . . . . .	<b>366</b>
Ronaldo da Silva	
<b>Cantos Brasis: temas ameríndios</b> . . . . .	<b>390</b>
Joabe Guilherme Oliveira	
<b>Ciclo de peças sobre crianças que sofrem</b> . . . . .	<b>398</b>
Eduardo Luiz Beise Ulrich	
<b>De frente pro crime</b> . . . . .	<b>410</b>
Johnatan Duarte	
<b>É Maracatú</b> . . . . .	<b>412</b>
Ana Maria de Castro Souza	
<b>Em nome do amor</b> . . . . .	<b>414</b>
Giovanni Melo	
<b>Fala</b> . . . . .	<b>422</b>
Carolina Andrade Oliveira	
<b>Flor da pele</b> . . . . .	<b>424</b>
Vinícius Menezes Pontes	
<b>Garota de Ipanema</b> . . . . .	<b>428</b>
Walter Pellici Rodrigues	
<b>In te Domine speravi</b> . . . . .	<b>430</b>
Thomaz Barreto	
<b>Ladeira da Memória</b> . . . . .	<b>438</b>
Marcelo Faraldo Recski	



<b>Lamento sertanejo.</b> . . . . .	<b>440</b>
Selma Boragian	
<b>Lamento sertanejo/Eu vim da Bahia.</b> . . . . .	<b>442</b>
Naara Santana dos Santos	
<b>Lilium</b> . . . . .	<b>444</b>
Silvestre Lonardelli Bastos	
<b>Melodia sentimental</b> . . . . .	<b>446</b>
Gabriel de Souza	
<b>Milagre dos peixes.</b> . . . . .	<b>448</b>
Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior	
<b>Não estou artista</b> . . . . .	<b>450</b>
Danielle Bambace	
<b>Naquele tempo</b> . . . . .	<b>458</b>
Douglas Santos	
<b>Para Lennon e McCartney.</b> . . . . .	<b>460</b>
Leilor Miranda Soares	
<b>Pastorinhas</b> . . . . .	<b>462</b>
Fred Teixeira (Paulo Frederico de Andrade Teixeira)	
<b>Rio de lágrimas</b> . . . . .	<b>464</b>
Cíntia Maria Annichino Pinotti	
<b>Trenzinho do caipira.</b> . . . . .	<b>466</b>
Jacqueline Domingos Venancio	
<b>Via-Láctea: ouvir estrelas</b> . . . . .	<b>468</b>
Felipe Pillis Panelli	
<b>Wiosna</b> . . . . .	<b>476</b>
Giovanna Elias • Vinícius Benália Penteadó	
<b>Xirê de Oxum</b> . . . . .	<b>482</b>
Luís Guilherme Anselmi de Oliveira	

## CURRÍCULOS

<b>Currículos</b> . . . . .	<b>491</b>
-----------------------------	------------



## PROGRAMAÇÃO DO CONGRESSO

### **Abertura Solene do I Congresso de Canto Coral**

#### **Conferências e mesas redondas**

- 15/10 • *Conferência de Abertura*: Prof. Ms. Samuel Kerr
  - *Mesa redonda 1*: Formação e atuação do regente coral: desafios, perspectivas e tendências na atualidade – Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos (USP), Prof. Dr. Paulo Moura (UNESP), Prof. Dr. Angelo José Fernandes (UNICAMP) - Moderador
- 19/10 • *Mesa redonda 2*: Coros infantojuvenis: desafios, perspectivas e tendências – Profa. Dra. Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira (UFMS), Prof. Dra. Juliana Melleiro Rheinboldt (Instituto Bacarelli e Canarinhos da Terra), Prof. Dr. Paulo Moura (UNESP) - Moderador

#### **Apresentações musicais**

- 15/10 • Coral do Instituto de Artes e Coro de Câmara da UNESP. *Regência: William Coelho, Fábio Miguel*
- 16/10 • Coro de Câmara Comunicantus (USP). *Regência: Marco Antonio da Silva Ramos*
- 18/10 • Coro Contemporâneo de Campinas (UNICAMP). *Regência: Angelo José Fernandes*

#### **Masterclass e Grande Coro**

- 15/10 • Masterclass de Regência Coral: Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
- 16/10 • Grande Coro do Congresso, Prof. Ms. William Coelho (UNESP)
- 17/10 • Grande Coro do Congresso, Prof. Dr. Carlos Fiorini (UNICAMP)
- 18/10 • Grande Coro do Congresso, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos (USP)
- 19/10 • Grande Coro do Congresso, Prof. Ms. Samuel Kerr

#### **Minicursos**

- 16 e 17/10 • *Arranjos Vocais de Repertório da Música Popular*. Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (UFU)
  - *Técnica Vocal para Coros*. Prof. Dr. Angelo José Fernandes (UNICAMP), Prof. Dr. Fábio Miguel (UNESP)
- 18 e 19/10 • *Voz e Técnica de Alexander*. Prof. Ms. Izabel Padovani
  - *Repertório de Música Brasileira*. Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza (USP)

#### **Sessões de comunicação**

- 16 a 18/10 • Pesquisas concluídas ou em andamento
  - Obras corais
- 17/10 • **Exposição de pôsteres**
- 19/10 • **Sessão de encerramento**

## SESSÕES DE COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

Dia e horário / Sala	SALA 407 (4º andar)	SALA 409 (4º andar)
<b>Terça-feira</b> <b>16/10/2018</b> 8h30 às 10h10 Monitor volante: Caio Arcolini Jacoe	<p><b>Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral UniversIDADE</b> - Daniel Alves Duarte Pedroso Júnior, Angelo José Fernandes (A019)</p> <p><b>Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para a preparação vocal coral</b> - Thays Lana Peneda Simões, Eric Vinícius de Aguiar Lana (A012)</p> <p><b>Panorama da demanda de competências do pianista de coro no Brasil</b> - Rafael Ricardo Friesen, Maria Bernardete Castelan Póvoas (A016)</p> <p><b>O Coral da Terceira da Idade da USP: lugar de música, aprendizado e sociabilidade</b> - Leticia Skaidrite Kriger (A004)</p> <p><b>Coordenador: Munir Sabag</b> / monitora: Anne Karoline Moreira</p>	<p><b>O Salmo 150 de Ernani Aguiar: análise de gravações a partir da década de 90</b> - Danielly de Souza Silva, Maria José Chevitarese (A007)</p> <p><b>Três arranjos corais da canção Vamos fugir: a partitura como texto musical</b> - Carolina Andrade Oliveira, Susana Cecilia Igayara-Souza (A022)</p> <p><b>Tom Jobim e Banda Nova: arranjos vocais e suas semelhanças com arranjos corais de MPB</b> - Naara Santana (A024)</p> <p><b>Performance da obra A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete</b> - Paulo Frederico de Andrade Teixeira, Marco Antonio da Silva Ramos (A023)</p> <p><b>Coordenador: Diósnio Machado Neto</b> / monitor: Silvestre Lonardelli</p>
	SALA 407 (4º andar)	SALA 409 (4º andar)
<b>Quarta-feira</b> <b>17/10/2018</b> 8h30 às 10h10 Monitora volante: Naara Santana	<p><b>As modificações trazidas pela prática do canto coral</b> - Jôfre Lúcio Goulart (A018)</p> <p><b>Método simplificado de uso do Alfabeto Fonético Internacional para canto em Português Brasileiro por coristas não-lusófonos</b> - Carlos Eduardo da Silva Vieira (A020)</p> <p><b>Ambiente acústico e conforto vocal a partir da percepção dos coralistas do Coro de Câmara Comunicantus (2015-2016)</b> - Marco Antonio da Silva Ramos, Luísa Campelo de Freitas (A015)</p> <p><b>Coro Feminino Cantares da Igreja Presbiteriana de Vila Mariana: história e relato de experiências</b> - Miriam Carpinetti (A027)</p> <p><b>Coordenador: Marcos Julio Sergl</b> / monitora: Leticia Kriger</p>	<p><b>Canto coral com adolescentes: uma revisão sistemática entorno às práticas pedagógicas e recursos tecnológicos</b> - Éric Vinícius de Aguiar Lana, Thays Lana Peneda Simões (A006)</p> <p><b>Considerações sobre o repertório para coro juvenil - uma proposta inicial de parâmetros de seleção</b> - Patricia Costa (A017)</p> <p><b>Processo criativo e movimento corporal como ferramentas pedagógicas no canto coral infantil</b> - Éderson Marques de Góes (A008)</p> <p><b>Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas</b> - Juliana Melleiro Rheinboldt, Angelo José Fernandes (A025)</p> <p><b>Coordenadora: Ana Lúcia Gaborim-Moreira</b> / monitor: Silvestre Lonardelli</p>
	SALA 405 (4º andar)	SALA 407 (4º andar)
<b>Quinta-feira</b> <b>18/10/2018</b> 8h30 às 10h10 Monitora volante: Giovanna Elias	<p><b>“Judas mercator pessimus” de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetes de Semana Santa</b> - Rodrigo Lopes, Diosnio Machado Neto (A028)</p> <p><b>Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006): principais influências em sua formação como regente</b> - Caio Arcolini Jacoe (A005)</p> <p><b>Uma pequena análise da peça Memória de Jocy de Oliveira para coro de vozes femininas</b> - Alexandre Guilherme Montes Silva (A021)</p> <p><b>Intertextualidade em Life: Madrigal (1971), de Willy Corrêa de Oliveira (1938-): o “novo” e o “antigo” na música de vanguarda brasileira</b> - Ana Paula dos Anjos Gabriel (A013)</p> <p><b>Coordenador: Carlos Fiorini</b> / monitora: Anne Karoline Moreira</p>	<p><b>Contribuições do canto coral para o processo de musicalização infantil</b> - Renata Cabral Costa da Silva (A009)</p> <p><b>Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infanto-juvenis: estudo de casos</b> - Ana Claudia dos Santos da Silva Reis, Maria José Chevitarese (A002)</p> <p><b>Reflexões sobre a prática do coro cênico a partir do relato de experiência com o Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo</b> - Hellem Pimentel Santos Figueiredo (A011)</p> <p><b>O Canto Coral na Infância e Adolescência: transformando e promovendo a inclusão sociocultural</b> - Maria José Chevitarese, Ana Claudia Reis (A003)</p> <p><b>Coordenadora: Carolina Andrade Oliveira</b> / monitora: Alana Andrade</p>

## EXPOSIÇÃO DE PÔSTERES

Dia e horário / Sala	Hall (1º Andar)
<b>Quarta-feira</b> <b>17/10/2018</b> 13h00 às 14h00	<p><b>A briga no galinheiro: fábula infantil e colagem musical</b> - Cíntia Maria Annichino Pinotti (B001)</p> <p><b>Reboição na Fazenda São João</b> - Cíntia Maria Annichino Pinotti, Maria de Fátima Durrer (B002)</p> <p><b>Canto coral da escola de belas artes</b> - Ana Claudia Reis, Danielly Souza (B004)</p> <p><b>Metodologia de ensino da música: regência de coro infantojuvenil</b> - Maria José Chevitarese, Ana Claudia Reis, Danielly Souza (B005)</p> <p><b>Regência de Corais Escolares</b> - Danielly Souza, Ana Claudia Reis (B006)</p> <p><b>Relatos de experiências dos acadêmicos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa em atividades com os coros do projeto Educanto referente às turmas do 3º ao 5º anos do período de 2016/2017</b> - Ana Cristina Maia Wurmlí, Ronaldo da Silva, Rogério de Brito Bergold, Weider Martins (B007)</p> <p><b>Canto coral como ferramenta de musicalização para adultos: um relato de experiência na Casa da Cultura de Itupeva/SP</b> - Juliana Freires Oliveira Silva (B008)</p> <p><b>A música coral como intervenção na aprendizagem sociocognitiva do idoso</b> - Daiana Maciel da Silva (B009)</p> <p><b>Arranjo coral de Garota de Ipanema</b> - Walter Pellici Rodrigues (B011)</p> <p><b>Projeto Cantando na Escola: desafios para sua manutenção</b> - Daniel Chris Amato (B012)</p> <p><b>Projeto Sinfonia Coral</b> - Daniel Chris Amato, José Antônio Branco Bernardes (B013)</p> <p><b>Coral da Associação Brasil Parkinson: há 20 anos cantando para viver melhor</b> - Denise Castilho de Oliveira Cocareli (B015)</p> <p><b>Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador 1</b> - Gina Cavalcante Falcão, Susana Cecilia Igayara-Souza (B016)</p> <p><b>Projeto Integrado Educação musical por meio do canto coral infantil (2016/2017): um relato de experiência</b> - Nathaly Migdiã da Silva, Ronaldo da Silva, Carla Irene Roggenkamp (B017)</p> <p><b>Memória Coralusp ou a importância de um acervo para a construção de uma trajetória coral</b> - Christiane Pereira de Souza (B018)</p> <p><b>Coro Juvenil UNIRIO: um espaço para educação musical, produção de arranjos e composições, pesquisa e prática profissionalizante</b> - Julio Moretzsohn (B019)</p> <p><b>Cantar para libertar: a atividade coral utilizada como recurso para a construção da identidade social</b> - Rodolfo Jonasson de Conti Medeiros (B020)</p> <p><b>Os desafios da produção musical no coral: espaços, ensaios e processo de aprendizagem</b> - Ana Maria de Castro Souza (B021)</p> <p><b>Projeto de extensão Corais do Departamento de Música: uma experiência artística por meio do Canto Coral e de ensino da regência</b> - Andréia Anhezini da Silva, Paulo Lopes (B022)</p> <p><b>Projeto CanteMus – laboratório da voz: investigação, produção e divulgação da música coral</b> - Denise França Benites, Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira (B023)</p> <p><b>Desenvolvimento de habilidades musicais a partir da prática de canto coral: Coral UFMA</b> - Angélica Vieira da Silva Marques, Jonhathan da Silva Souza, Elisson de Jesus dos Santos Soares (B025)</p> <p><b>Poetas, poemas, poesias: uma experiência coral de imersão na literatura brasileira através do repertório temático</b> - Jacqueline Domingos Venancio (B026)</p> <p><b>Mapeando a formação inicial de licenciandos em Música: implicações na disciplina Canto Coral</b> - Vanessa Araújo da Silva, Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira (B027)</p> <p><b>Bate Boca: abordagens para adaptação do arranjo de Magro Waghabi para coro</b> - Luíza Pereira de Freitas, Carlos Fernando Fiorini (B028)</p> <p><b>Coordenador: Munir Sabag</b> / monitoras: Camila Lohmann e Naara Santana</p>

SESSÕES DE COMUNICAÇÃO DE OBRAS CORAIS  
(COMPOSIÇÕES OU ARRANJOS)

Dia e horário / Sala	SALA 108 (1º andar)	SALA 116 (1º andar)	
<b>Terça-feira</b> <b>16/10/2018</b> 8h30 às 10h10  Monitor volante: Caio Arcolini Jacoe	<b>Rio de Lágrimas</b> - Cíntia Maria Annichino Pinotti (C001)  <b>Ladeira da memória</b> - Marcelo Faraldo Recski (C016)  <b>Xirê de Oxum</b> - Luís Anselmi (C005) <b>Coordenador: José Luiz Ribalta /</b> monitor: Vinícius B. Penteadó	<b>Para Lennon e McCartney</b> - Leilor Miranda Soares (C017)  <b>Trenzinho do caipira</b> - Jacqueline Domingos Venancio (C028)  <b>Em nome do amor</b> - Giovanni Barbosa Melo (C021)  <b>Garota de Ipanema</b> - Walter Pellici Rodrigues (C013)  <b>Coordenadora: Ana Lúcia Gaborim-Moreira /</b> monitora: Camila Lohmann	
	SALA 403 (4º andar)	SALA 405 (4º andar)	
<b>Quarta-feira</b> <b>17/10/2018</b> 8h30 às 10h10  Monitora volante: Naara Santana	<b>Via-Láctea</b> - Felipe Pillis Panelli (C008)  <b>Fala</b> - Carolina Andrade Oliveira (C026)  <b>Naquele tempo</b> - Douglas Santos (C022)  <b>É Maracatú</b> - Ana Maria de Castro Souza (C020) <b>Coordenador: Carlos Menezes Júnior /</b> monitora: Anne Karoline Moreira	<b>Wiosna</b> - Giovanna Gonçalves Elias, Vinícius Benalia Penteadó (C006)  <b>Ciclo de peças sobre crianças que sofrem</b> - Eduardo Luiz Beise Ulrich (C002)  <b>Pastorinhas</b> - Paulo Frederico de Andrade Teixeira (C025)  <b>Lamento Sertanejo</b> - Selma Boragian (C015) <b>Coordenador: Carlos Fiorini /</b> monitora: Jacqueline Domingos	
	SALA 112 (1º andar)	SALA 114 (1º andar)	SALA 116 (1º andar)
<b>Quinta-feira</b> <b>18/10/2018</b> 8h30 às 10h10  Monitora volante: Giovanna Elias	<b>Cantos Brasis: temas ameríndios</b> - Joabe Guilherme Oliveira (C023)  <b>Lamento Sertanejo e Eu vim da Bahia</b> - Naara Santana (C019)  <b>Lilium</b> - Silvestre Lonardelli Bastos (C007)  <b>Milagre dos peixes</b> - Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (C014) <b>Coordenadora: María Elina Mayorga /</b> monitor: Gustavo Sousa	<b>Cantata de Natal (a viagem, não há lugar, glória a Deus nas alturas, dorme Jesus, três reis magos e encerramento)</b> - Ronaldo da Silva (C004)  <b>In te Domine speravi</b> - Thomaz da Silva Barreto (C027)  <b>Flor da pele</b> - Vinícius Menezes Pontes (C012)  <b>Não estou artista</b> - Danielle Bambace (C024)  <b>Coordenador: Mimir Sabag /</b> monitora: Giorgia Agostini	<b>Melodia sentimental</b> - Gabriel de Souza (C018)  <b>De frente pro crime</b> - Johnatan H. Duarte de Sousa (C010)  <b>Amor</b> - Luísa Campelo de Freitas (C009)  <b>Angélica</b> - Marcio Giachetta Paulilo (C003) <b>Coordenadora: Patricia Costa /</b> monitora: Jacqueline Domingos

## **Coro de Câmara Comunicantus**

Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, diretor artístico e regente titular

### **Programa**

Claudia Helena Alvarenga

**Salmo 22**

John Lennon e Paul McCartney

Arranjo: Marcos Leite

**She's leaving home**

Eduardo Gudín

Texto: Marco Antonio da Silva Ramos

Arranjo: Carlos Menezes Jr.

**Pai Tietê**

Violão: Laíne Rodrigues

Tema folclórico do Piauí

Arranjo: Ernst Mahle

**São João dararão**, da Suíte Viajando pelo Brasil

Regência: José Luiz Ribalta

Charles Villiers Stanford

**Beati Quorum via**, op. 38

Franz Liszt

**Tu es Petrus**, do oratório Christus

*Regente titular: Marco Antonio da Silva Ramos*

*Regente assistente: José Luiz Ribalta*

## **Ficha Técnica**

### **Coro de Câmara Comunicantus**

Projeto do Programa Unificado de Bolsas da USP

#### **Curadoria**

Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza

Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

#### **Regente assistente**

Me. José Luiz Ribalta

*(Aluno do Doutorado em Performance)*

#### **Preparação vocal**

Anne Karoline Moreira

*(Aluna de Mestrado em Questões Interpretativas)*

#### **Pianista**

Vinícius Benalia Penteado

#### **Monitora arquivista**

Giorgia Soares Agostini

#### **Monitor de editoração musical**

Felipe Silotto

#### **Monitor de comunicação visual**

Isabel de Araújo Vilela

#### **Coralistas**

##### ***Sopranos***

Amanda Amorim

Ananda Gusmão

Anne Karoline Moreira

Elisa Medeiros

Gabriela Fiorini

Giovanna Elias

Julia Chicote Desiderio

Julia Polim

Luísa Campelo de Freitas

Margot Lohn Kullock

Nataly Macías



**Contraltos**

Amanda Cristaldo  
Ana Laura Gentile  
Alana Andrade  
Camila Lohmann  
Camilla Liberali  
Gaby Guerra  
Laíne Rodrigues

**Tenores**

Adriel Verçosa  
Caio Arcolini Jacoe  
Rodrigo Marin  
Vinícius Pontes

**Baixos**

Felipe Gazoni  
Gilberto de Oliveira Ferreira  
Léo Rodrigues  
Pedro de Paula Alves  
Silvestre Lonardelli  
Vinícius Benalia Penteadó



# Coral do Instituto de Artes e Coro de Câmara da Unesp

Fábio Miguel e William Coelho, regentes

## Programa

Texto: Walter Mariani

Música: Ronaldo Miranda

**Cantares (1987)**

Arranjo: Ronaldo Miranda

**Suíte Nordestina (1982)**

*I. Morena, bonita*

*II. Dendê trapiá*

*III. Bumba chora*

*IV. Eu vou, eu vou*

**Coral da Unesp – Instituto de Artes (1º. Ano)**

William Coelho, regência

Texto e Música: Giovanni Melo

**Em nome do amor**, para atriz ou ator e grande coro (2018)

Mirian Almeida, atriz

Melissa de Paiva Pereira, regência

Joabe Guilherme

**Cantos Brasis (2018)**

*Prelúdio e Fuga (Temas ameríndios)*

Johnatan Henrique Duarte de Sousa, regência

Música: Felipe Pillis Panelli

Texto: Olavo Bilac

**Via-Láctea (2018)**

Beatriz dos Santos Pereira, regência

**Coral da Unesp - Instituto de Artes (2º. e 3º. Anos)**

José Artur Cunha de Souza, pianista colaborador

**CANÇÕES PARA PIANO E CANTO**  
**SEGUIDAS DE SUAS VERSÕES PARA CORO MISTO**

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Guilherme de Almeida

**Cuidado!**

Emily de Oliveira Alves, mezzo-soprano

Felipe Pillis Panelli, piano

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Vulmar Coelho

**Lenda da cantiga do sapo**

Ivano Natanael Fonseca, tenor

Gabriel Freitas, piano

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Luiz Peixoto

**Minha Ama**

Giulia Gomes Guedes de Moura, soprano

Helena Crispim Ferreira Montanha, piano

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Osvaldo Moles

**Onda vai... Onda vem...** (a três vezes)

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Osvaldo Moles

**Onda vai... Onda vem...** (a seis vezes)

Ana Laura Gentile Marquitti, piano

Felipe Pillis Panelli, barítono

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Guilherme de Almeida

**Silêncio**

Ana Paula Higinio Brito, soprano

José Artur Cunha de Souza, piano

Música: Benjamim Silva Araújo / Texto: Mattos Além

**Pai João**

Douglas Lima, tenor

Helvécio Hernandes, piano

Fábio Miguel, regência

Helvécio Hernandes, piano colaborador

***Coro de Câmara da Unesp***

# Coro Contemporâneo de Campinas

Angelo Fernandes, regente

## Programa

**C. Kreek**

Taaveti Laul 104

**A. Bruckner**

Ave Maria

**J. Busto**

O magnum mysterium

**C. A. P. Fonseca**

Missa Afro-Brasileira (de Batuque e Acalanto)

*I. Kyrie*

*II. Gloria*

*III. Benedictus*

*IV. Dona Nobis*

*Regência:* Angelo José Fernandes

*Regentes assistentes:* Isabela Siscari e Leandro Cavini

## **Coralistas**

### ***Sopranos***

Érica Moreira  
Isabela Siscari  
Isabelle Dumalakas  
Joseane Porfírio  
Juliana Melleiro  
Lara Ramos  
Luíza Campagnolo  
Maria Augusta Bacellar  
Rafaela Duria  
Rebeca Oliveira

### ***Altos***

Beatriz Esposito  
Carolina Carvalho  
Carolina Sacco  
Guilhermina Lopes  
Isabela Petruz  
Júlia Toledo  
Karen Comandulli  
Luiza Freitas  
Nina Ferrari  
Sarah Migliori

### ***Tenores***

Andrew Marinho  
Augusto Paganotti  
Clovis Português  
Daniel Duarte  
Eduardo Lustosa  
Maurício Valler  
Osny Fonseca  
Ramon Mundin  
Samuel Valli  
Vinicius Cestari

### ***Baixos***

Daniel Luiz  
Fernando Giroto  
Heitor Coelho  
Leandro Cavini  
Lucas Lopes  
Matheus Coelho  
Virgílio Solli  
Vitor Italiani  
Volnei dos Santos  
Willian Donizetti

## Apresentação

O I Congresso de Canto Coral: *formação, performance e pesquisa na atualidade* foi uma iniciativa dos professores da área coral das três universidades estaduais paulistas: Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, USP - Universidade de São Paulo e UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas.

Realizado no Instituto das Artes da Unesp, em São Paulo, entre 15 a 19 de outubro de 2018, teve abrangência nacional, com representantes de diversos estados brasileiros e presença significativa em todos os dias do congresso. Os diversos níveis de formação estiveram representados, de alunos de graduação a docentes e regentes com larga experiência. Acreditamos que esse alcance foi fundamental para o sucesso do evento, que buscou promover a reunião de pessoas com distintas formações, experiências profissionais e perfis de atuação.

Nesta grande comunidade de prática coral buscamos, como organizadores, diversificar os tipos de atividades, programando para esta intensa semana de reflexão momentos expositivos, práticas de ensaio, *masterclass* de regência, minicursos, discussões de resultados de pesquisa, apresentação de projetos ligados à atividade coral, comunicações orais de obras corais e performances corais.

Para a palestra de abertura convidamos Samuel Kerr, que foi também o homenageado do evento por sua grande trajetória e sua presença constante nas atividades corais em todo o Brasil. Sua palestra versou sobre a evolução das trajetórias do canto coral nas três universidades organizadoras do evento, trazendo dados e reflexão sobre esse processo.

As mesas redondas tiveram por foco duas temáticas voltadas para o futuro: a formação do regente coral e o canto coral infantojuvenil, propiciando participação da plateia em torno dos dois temas. Com moderação de Angelo José Fernandes (UNICAMP), a primeira mesa do Congresso trouxe as perspectivas dos professores Marco Antonio da Silva Ramos (USP) e Paulo Moura (UNESP) para a formação e profissionalização de regentes, iniciando os debates. Para discutir os desafios e perspectivas do canto coral infantojuvenil, a mesa moderada pelo professor Paulo Moura contou com a colaboração de Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira (UFMS) e Juliana Melleiro Rheinboldt (Instituto Bacarelli e Canarinhos da Terra), comentando seus projetos e compartilhando com o público - composto tanto por profissionais experientes como por iniciantes - suas visões de futuro.

A formação contínua de regentes e educadores corais esteve sempre em nossa perspectiva, por essa razão foram selecionados tópicos para minicursos com especialistas em *Arranjos Vocais de Repertório da Música Popular* (Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior - UFU), *Técnica Vocal para Coros* (Angelo José Fernandes - UNICAMP e Fábio Miguel - UNESP), *Voz e Técnica de Alexander* (Izabel Padovani) e *Repertório de Música Brasileira* (Susana Cecília Igayara-Souza - USP), temas em que se observa grande demanda por uma atualização constante, por parte de regentes e estudantes.

A performance coral esteve representada por coros das três universidades organizadoras do evento, contando com apresentações do *Coral do Instituto de Artes* e do *Coro de Câmara da*

*Unesp*, do *Coro de Câmara Communicantus*, da USP, e do *Coro Contemporâneo de Campinas*, da UNICAMP, regidos pelos professores regentes William Coelho, Fábio Miguel, Marco Antonio da Silva Ramos e Angelo Fernandes, com participação dos alunos das três universidades como coralistas, solistas vocais, instrumentistas e regentes. Mostramos, nesses concertos, a união entre a perspectiva artística, acadêmica e educativa que se realiza em nossas universidades (os programas completos podem ser consultados nestes Anais). Ressaltamos que houve estreia de obras corais inéditas, fruto de pesquisa na área e da produção discente – pela composição dos estudantes.

Para uma *masterclass* em regência coral, com estudantes selecionados das três universidades e um coro formado especialmente para o evento, convidamos o professor Carlos Alberto Figueiredo, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), que compartilhou com o público um pouco de sua ampla experiência artística e docente.

Ainda com relação à performance, professores responsáveis pelas cadeiras de Regência Coral nas três universidades paulistas mostraram aos participantes um pouco de seus métodos de ensaio e escolhas de repertório, em ensaios de um Grande Coro do Festival. Dessa forma, os participantes puderam ter contato com a regência dos professores William Coelho, Marco Antonio da Silva Ramos e Carlos Fiorini, encerrando com a participação do regente e professor homenageado, Samuel Kerr.

O I Congresso de Canto Coral contou com uma significativa participação de congressistas que enviaram trabalhos, nas 3 modalidades definidas, o que com certeza é um importante marco para pensarmos em desdobramentos futuros, agora conhecendo mais amplamente temáticas de pesquisa, projetos corais com impacto social e educativo, perspectivas artísticas em obras corais e relatos de experiências apresentados. A comissão científica, formada por Susana Cecilia Igayara-Souza, Carlos Fiorini, Munir Sabag, Caiti Hauck-Silva e Carolina Andrade Oliveira, contou com um amplo e especializado corpo de pareceristas cegos, que analisaram e selecionaram os trabalhos enviados (a lista completa de pareceristas está publicada nestes Anais).

Como afirmamos na chamada à participação, as possibilidades de acesso à música propiciadas pelo canto coral corroboram a necessidade da realização de eventos em que experiências a respeito da formação, performance e pesquisa possam ser vivenciadas, compartilhadas e discutidas. Dessa forma, o **I Congresso de Canto Coral** teve como foco a potencialidade da área para o desenvolvimento humano e musical de seus participantes.

Nada disso seria possível sem a dedicação de todos os envolvidos, a generosidade dos convidados, o entusiasmo dos alunos monitores, o interesse de todos que vieram de suas cidades e estados de origem para participarem das atividades programadas e o suporte institucional recebido de nossas universidades e entidades de apoio.

Passado o evento, por ocasião da publicação destes Anais, o que mais fica na lembrança é a alegria do encontro, das descobertas, dos muitos reencontros, da ampliação de conhecimentos, sempre com a música unindo essas trajetórias corais que se bifurcam em grandes e diversificados caminhos.

*Comissão coordenadora do*

*I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade*



## Nota dos organizadores

É com grande satisfação que apresentamos os Anais do **I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade**. O Congresso foi realizado no Instituto de Artes da Unesp, de 15 a 19 de outubro de 2018, a partir de iniciativa dos professores da área coral das três universidades estaduais paulistas, Unesp, USP e UNICAMP, tendo recebido participantes de diversos estados do Brasil.

Como organizadores dos Anais, tivemos um duplo objetivo: em primeiro lugar, fazer com que a produção apresentada tivesse ampla circulação, a partir deste e-book que estará disponível na página da Escola de Comunicações e Artes da USP, editora da publicação, e poderá ser disponibilizado nos repositórios institucionais dos autores. Em segundo lugar, a edição dos Anais procurou documentar todas as atividades realizadas, oferecendo os programas de concerto, a listagem completa de atividades do congresso, as tabelas das sessões de comunicação e os currículos de todos os autores e convidados. A palestra de abertura, proferida por Samuel Kerr, também está publicada.

As propostas de envio de trabalhos foram divididas em três modalidades. A primeira modalidade compreendeu as *comunicações de pesquisa*, tanto concluídas como em andamento. Estão publicadas no formato de texto completo, com filiação institucional dos autores e e-mail, buscando facilitar o contato direto entre pesquisadores de temas afins, o que pode não ter ocorrido no evento em função das sessões simultâneas.

A segunda modalidade, formada por *projetos ou relatos de experiências corais*, está publicada em formato de resumo, contendo igualmente a filiação institucional e e-mail. Por ocasião do I Congresso de Canto Coral, estes trabalhos foram apresentados como pôsteres em uma sessão única, propiciando um grande panorama em que os autores puderam interagir e conhecer os projetos uns dos outros.

A terceira modalidade, que é inovadora, consistiu de comunicações orais de *obras corais* (composições ou arranjos), geralmente acompanhadas de audição, no mesmo formato das comunicações de pesquisa. Na organização das sessões, privilegiou-se o contato intergeracional, colocando em contato estudantes e arranjadores experientes em uma mesma sessão. A inclusão desta modalidade pretendeu valorizar a produção artística e gerou grande entusiasmo. Nos Anais, a publicação das obras corais e dos textos explicativos foi feita tanto em formato completo, quando os autores puderam fornecer todas as autorizações de direitos autorais (composição, arranjo, textos), como em formato de resumo, quando faltava alguma das autorizações necessárias. Neste caso, foram publicados o texto explicativo e a primeira página do arranjo, com o contato do autor. Sabemos que a prática de arranjo é disseminada no canto coral brasileiro e que a publicação dessa produção é muito rara. Esperamos que o I Congresso de Canto Coral tenha trazido elementos para continuarmos a discutir a relevância dos arranjos e composições corais recentes no repertório dos

coros e a necessidade de encontrarmos caminhos para publicação.

Todos os trabalhos foram avaliados por, no mínimo, dois pareceristas especialistas, que muito contribuíram para a qualidade dos trabalhos em todas as modalidades, a quem agradecemos pela contribuição fundamental.

Por fim, gostaríamos de agradecer a Caiti Hauck-Silva, que muito colaborou na elaboração das normas, e Carlos Fiorini, membros da comissão científica, a Filipe Fonseca dos Santos, pelo trabalho cuidadoso de diagramação e a Rafael Igayara da Silva Ramos, pela generosa elaboração da capa. Agradecemos ainda à coordenação geral, pela confiança depositada, e a todos os autores que se dedicaram para que este volume pudesse vir a público.

*Susana Cecilia Igayara-Souza, Munir Sabag, Carolina Andrade Oliveira*  
(organizadores)

## Conferência de Abertura do I Congresso de Canto Coral

*Samuel Kerr*

Na abertura deste 1º Congresso de Canto Coral, realização conjunta das três universidades do Estado de São Paulo, USP, Unesp e Unicamp, quero agradecer a honra da fala inaugural, agradecer a presença de todos e ressaltar a importância da reunião das universidades estaduais para estudar uma manifestação artística e um processo educacional que permeia todos os espaços onde tem gente respirando e cantando.

Os preparativos para este Congresso tão oportuno me fizeram lembrar de outro congresso, realizado em 1937, no Teatro Municipal de São Paulo, o Congresso da Língua Nacional Cantada, idealizado por Mario de Andrade. Ele havia criado no ano anterior, 1936, o Coral Paulistano e estava preocupado com o cantar “em brasileiro”, como ele dizia. E para isso reuniu, no foyer do Teatro Municipal, regentes, cantores, poetas, folcloristas e todos os intelectuais que poderiam ponderar sobre a pronúncia da língua portuguesa no canto, no canto “em brasileiro”.

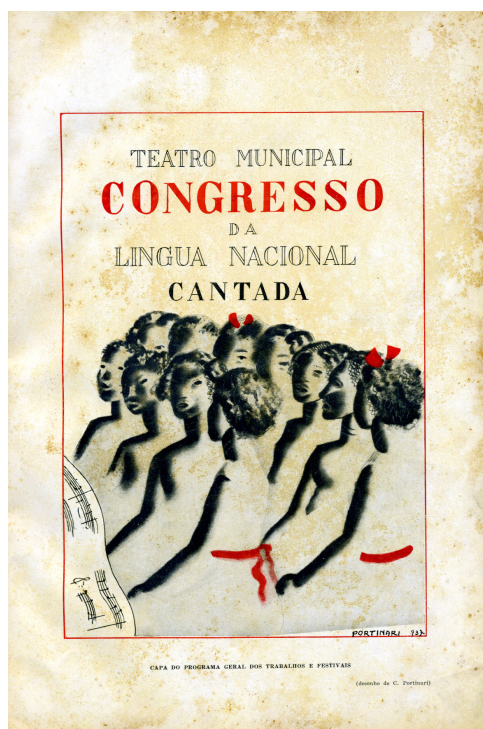


Figura 1: Fonte: Acervo pessoal Samuel Kerr

Assim como nós, ficaram vários dias (7 a 14 de julho de 1937) em assembleias, conferências e concertos e, nas conclusões finais recomendavam as pronúncias adequadas para o canto em língua portuguesa, enfatizavam que o “coral socializa o homem”, decidiam pela propagação do canto coral e o recomendavam como um bem à saúde.

Foi publicado um folheto com as “Normas para boa pronúncia da Língua Nacional no canto erudito”. Eu me lembro, tinha uma capa cinza e rolava de cadeira em cadeira lá nos ensaios

do coral da igreja onde eu cresci. O regente Pericles Morato Barbosa seguia fielmente as normas: a letra /e/ era sempre /i/ e a letra /o/ sempre /u/, entre outros cuidados.

Era para acontecer um 2º congresso em 1942, mas veio a Segunda Grande Guerra, os costumes foram mudados, as normas da boa pronúncia esquecidas...

Na época do Congresso a Secretaria de Educação mantinha na cidade Parques Infantis, um programa educacional idealizado por Mário de Andrade, instalado no Parque D. Pedro II e nos bairros do Ipiranga e Lapa. As crianças desses parques, sob direção do maestro Martin Braunwieser, apresentaram aos congressistas o “Bailado da Marujada”, uma dança dramática adaptada para as crianças pelo maestro Braunwieser.



Figura 2: Fonte: Acervo pessoal Samuel Kerr

Mas uma lembrança desse Congresso da Língua Nacional Cantada é especialmente preciosa para o movimento coral atual: foi no concerto de abertura que o Coral Paulistano apresentou “Vamos Aloanda”, arranjo do Camargo Guarnieri, que era o regente do Coral. O sucesso foi tamanho que precisaram bisar a peça! Neste ano de 2018 comemoramos 81 anos de sucesso desse arranjo! O programa registrava “Oh-z-Aloanda”.



Figura 3: Fonte: Acervo pessoal Samuel Kerr

Neste ano do Congresso da Língua Nacional Cantada, a Universidade de São Paulo estava no seu 4º ano de funcionamento.

Ela havia sido fundada no dia 25 de janeiro de 1934, mas só em 1945 acontece um movimento, bem sucedido, entre professores, especialmente médicos, para a criação de uma

Orquestra Universitária de Concertos, seguida da formação do Coral Universitário, que atua já no 3º concerto da orquestra. O regente era o maestro ucraniano, naturalizado brasileiro em 1921, Leon Kaniefsky, grande animador da formação de grupos orquestrais em São Paulo na época. Ele fica à frente da Orquestra e Coro Universitários até 1967, quando se aposenta (ele fora conduzido a fazer parte do quadro de funcionários da USP).

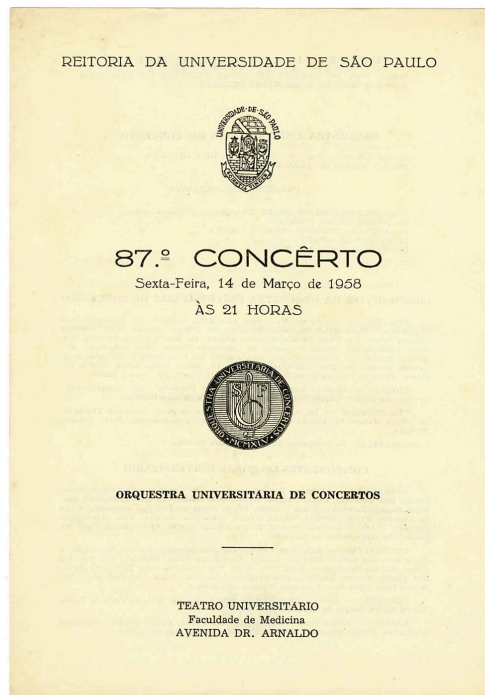


Figura 4: Fonte: Acervo pessoal Samuel Kerr

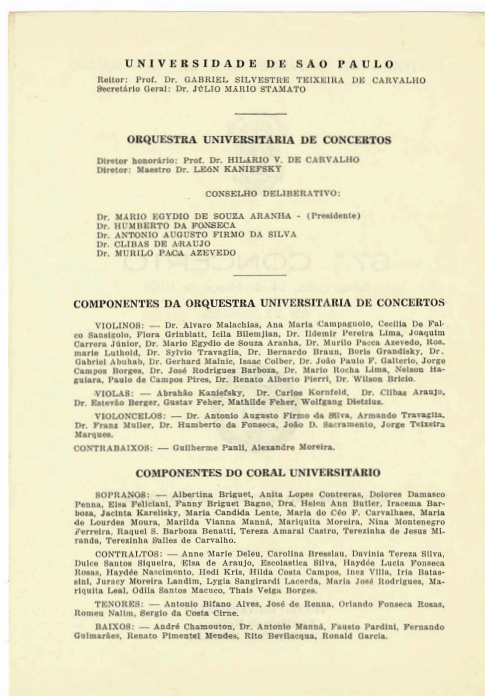


Figura 5: Fonte: Acervo pessoal Samuel Kerr

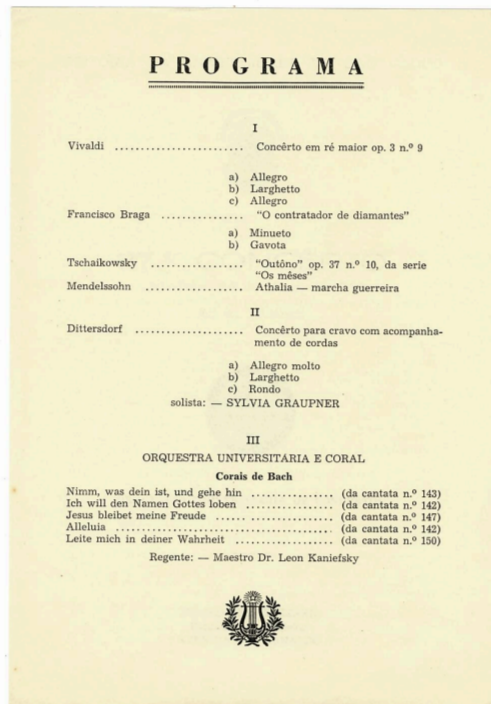


Figura 6: Fonte: Acervo pessoal Samuel Kerr

Segundo pesquisa de Adriano de Castro Meyer, musicólogo da equipe técnica do IEB/USP, ficamos sabendo que “a orquestra era formada exclusivamente por instrumentos de cordas e seus integrantes eram professores, alunos e ex-alunos da Universidade, mas também estava aberta à participação de não universitários: médicos, engenheiros, economistas e advogados – todos músicos amadores. Os ensaios e a grande parte das apresentações aconteciam no Anfiteatro Geral da Faculdade de Medicina, o qual em julho de 1946 teve sua denominação alterada para Teatro Universitário. A orquestra oferecia concertos a cada dois ou três meses, com programas diferentes. O Coral Universitário atuava em conjunto com a orquestra nas seções centrais das apresentações, cantando a capella ou com acompanhamento orquestral”.

Ainda, segundo Adriano de Castro Meyer IEB/USP, “o Coral Universitário estreou em 1946, na terceira apresentação da orquestra. Conforme texto no programa inaugural, a criação do coral justificava-se por ‘estender o raio de ação da orquestra’... Para o ingresso no conjunto vocal ‘foram impostas sérias condições de admissão, tais como conhecimento de solfejo, qualidades de voz e geral musicalidade’, necessidades tendo em vista ‘alcançar um nível artístico digno da Universidade de São Paulo’”.

A documentação a respeito das atividades da Orquestra Universitária de Concertos e do Coral Universitário termina com a aposentadoria do maestro Kaniefsky em 1967.

Fato notável, 1967 é também o ano da fundação do Coral da USP! Ele é criado com o nome de Coral Universitário Poli-Enfermagem. Esse nome porque a iniciativa de criá-lo veio do então diretor do Grêmio Politécnico, José Luiz Visconti, que convidou o maestro Benito Juarez para ser o regente. Os ensaios eram na Escola de Enfermagem.

Coral Poli-Enfermagem. Em 1971 o coral é incorporado à Reitoria da Universidade e

passa a ser chamado Coral Universidade de São Paulo - CORALUSP.

Não tenho espaço nem autoridade para contar nesta abertura do 1º Congresso de Canto Coral, a belíssima história do Coralusp sob a regência de Benito Juarez, mas, depois de localizada a trajetória coral na USP desde o maestro Leon Kaniefsky até o maestro Benito Juarez, devo dizer que a grande estrutura coral do Coralusp é hoje dirigida pelo maestro Marco Antonio da Silva Ramos, que faz parte da equipe criadora deste congresso.

(Áudio)

1971 é o ano que o Coralusp ganha esse nome e é também o ano da criação do Departamento de Música pelo maestro Olivier Toni na Escola de Comunicações e Artes da USP!

Então, um novo coro surge na USP e mais um nome de Maestro precisa ser lembrado neste congresso – o coral Communicantus, que faz neste ano 45 anos! e o maestro Klaus-Dieter Wolff. E também um professor, Luiz Milanesi, e 2 alunos muito especiais da primeira turma de música da ECA: Marco Antonio da Silva Ramos, que eu já citei, e Celso Delneri.

Sim! São 45 anos da criação do Communicantus, nome inventado pelo Prof. Luiz Milanesi para o coral da ECA em 1973. Foi também o Milanesi que insistiu que Klaus-Dieter Wolff assumisse a regência desse coro de alunos. Klaus era o professor de canto coral convidado pelo Toni e marcou a primeira turma de alunos do Departamento de Música da ECA.

Com o falecimento do maestro Klaus-Dieter Wolff, fui convidado pelo maestro Olivier Toni a ocupar as disciplinas relativas à regência e canto coral e cuidar do Communicantus, que encontrei muito bem ensaiado pelo então aluno Celso Delneri.

Não fiquei muito tempo na ECA. Os Institutos Isolados do Governo do Estado iriam se transformar na Unesp e fui levado a construir o Departamento de Música da então Faculdade de Música Maestro Julião, que veio a ser o atual Instituto de Artes da Unesp. Mas, nesta cronologia, a Unesp ainda não aparece.

O Communicantus se transformou no Coral da ECA e o nome Communicantus tornou-se o nome de um grande projeto coral na ECA sob a direção do Prof. Marco Antonio da Silva Ramos com destaque à atuação de Susana Igayara. São passados 45 anos da criação do Coral Communicantus que comemoramos neste 1º Congresso. Aplausos para o Communicantus!

Estamos também comemorando 40 anos do Coral da Unesp! Nós vamos contar essa história, mas antes vamos voltar ao ano de 1971.

Já contamos que é o ano em que o Coralusp ganha esse nome e é também o ano da criação do Departamento de Música da ECA-USP.

Mas 1971 é também o ano da criação do Coral da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp pelo maestro Benito Juarez.

O início dos ensaios do Coral UNICAMP ocorreu em 29 de abril de 1971 e o seu primeiro concerto, no dia 16 de novembro no mesmo ano, é considerado o marco inicial do Instituto de Artes com produção própria, depois de um período como Departamento de Música.

Benito Juarez fica no Coral da Unicamp até 1980, quando é substituído pela sua assistente Adriana Giarola, que atua à frente do Coral até 1984.

Em setembro de 1985 o Coral Unicamp retoma atividades sob a regência de Vivian Nogueira e, em meados de 1986, passa a se chamar “Zíper na Boca”, nome escolhido dentre os mais de 20 nomes sugeridos e postos em votação pelos próprios integrantes, como protesto a uma atitude autoritária direcionada ao grupo.

Uma das músicas mais marcantes na trajetória de 33 anos do Zíper é Fantasia, de Chico Buarque. A peça integrou o concerto em comemoração aos seus 30 anos em 2015, reunindo no palco coralistas atuais e ex-integrantes, em clima de muita emoção! Rasgaram o zíper e:

*Canta,  
Canta uma esperança  
Canta, dando uma alegria  
Canta mais!*

Com a criação do Curso de Música da UNICAMP, em 1979, passou a existir a disciplina Coral que, em 2005, passou a ser denominada como Coro do Departamento de Música da UNICAMP, sob a regência e direção artística de Carlos Fiorini, que permanece à sua frente até hoje.

Sob a direção e regência de Ângelo Fernandes, em 2009 foi fundado o Coro Contemporâneo de Campinas. Alunos de graduação em Música que desejavam cantar música coral contemporânea se reuniram, montaram um grupo selecionado por eles e convidaram Angelo Fernandes para reger. Desde março de 2009 ele está à frente deste coro.

Contando de Campinas, chegamos até 2009. Mas vamos ter que voltar pra 1976.

Talvez não seja necessário lembrar que existiam espalhados por todo o Estado de São Paulo, os Institutos Isolados, cursos superiores mantidos pelo Estado mas que não pertenciam à USP. São esses Institutos que vão constituir, em 1976, a Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, a Unesp. Fato esse bem conhecido, mas é interessante ressaltar nesse Congresso que fazia parte, dentre os Institutos Isolados, a Faculdade de Música Maestro Julião, o antigo Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, herança do Villa-Lobos, que veio a se tornar o Instituto de Artes da Unesp.

Integrado no mapa da Unesp, coube ao Instituto de Artes fincar estacas e estender cordas por toda a extensão do Estado, instalando como que uma enorme lona de circo envolvendo todas as unidades universitárias num grande coral – o Coral da Unesp, irradiando música por todo o Estado de São Paulo.

Essa montagem começou aos poucos.

Em 1978 começaram os trabalhos reunindo em Rio Claro as classes de canto coral do Instituto de Artes, o coral do campus de São José do Rio Preto e o coral do campus hospedeiro no dia 30 de setembro para a realização do 1º Encontro Coral da Unesp. Aconteceu no mesmo ano o 2º Encontro na cidade de São José do Rio Preto.

Nomes precisam ser lembrados! O programa reunindo os 3 campi era constituído de duas obras corais novas. Uma, “Tereza”, de Nilson Lombardi, e outra de Conrado Silva, uma micro ópera chamada “Das Capitâneas Hereditárias”. Lombardi e Conrado eram professores do Instituto de



Artes e mais um professor foi chamado, o professor de Artes Cênicas, Reynuncio Lima, para ser o narrador da micro ópera!

Dentre os ensaiadores estavam Alexandre Torres Sanches, que era aluno do 2º ano do Bacharelado, e o Vitor Gabriel de Araújo, que ainda não era professor do Instituto de Artes. Muitas lembranças precisariam vir à tona, mas vamos seguir em frente.

Depois do 2º Encontro do Coral da Unesp em São José do Rio Preto, em 1978, acontece um compasso de espera, até que vem da Reitoria um pedido aos professores de Canto coral do IA pra organizar um programa de Natal com os funcionários da Reitoria da Unesp.

Quem teve a iniciativa de fazer cantar o Natal daquele ano de 1979 foi Helena Lobo, funcionária da Reitoria. Este nome deve ganhar um destaque neste 1º Congresso de Canto Coral. Helena Lobo era filha de Fernando Lobo, que na história da canção brasileira ficou conhecido pelo pseudônimo de Marcelo Tupinambá.

(Platéia canta a “Canção da Guitarra”)

Somos herança de Villa Lobos, João Batista Julião e indiretamente de Marcelo Tupinambá.

Bem, lá fomos eu e o Prof. Eliseu Narciso ensaiarmos com o povo da Reitoria canções de Natal. Naquela época a Reitoria era na Praça da Sé. O ensaio era de uma hora justa e ainda precisávamos esperar o carrilhão da Catedral terminar de anunciar o meio-dia! Resolvemos não esperar e o aquecimento foi feito com as notas dos sinos escolhidas pelos cantores...

Resultou nisso: (Plateia canta “Lá vai o carrilhão”)

Foi um sucesso! Naquela época eu já não aguentava mais o repertório tradicional de Natal e andava em busca de novas canções. Pensei aqui comigo que entre funcionários da Reitoria eu iria descobrir uma nova canção de Natal. E perguntei: “O que vamos cantar neste Natal?” Ah! por que perguntei? A resposta veio imediata: “Pinheirinhos, que alegria”.

Conto essa historinha porque foi difícilíssimo afinar o fá maior de “Pinheirinhos”, que não fez sucesso algum, mas o carrilhão da Catedral, o aquecimento, incluído como peça no programa, foi o maior sucesso. A música nova que eu procurava estava ali na Praça da Sé. Era só escutar.

E no começo do ano seguinte, o reitor Armando Octávio Ramos oficializou o Coral da Unesp a partir de um texto redigido pela Helena Lobo.

40 anos são passados, aconteceram 27 Encontros do Coral da Unesp. O último aconteceu no dia 8 de novembro do ano passado e foi virtual! Quatro unidades da Unesp apresentaram seus corais pela TV. Novos tempos...

O Coral da Unesp foi por mim coordenado até o ano do 13º encontro, 1992. Em 1997 passou a ser coordenado pela Profa. Marisa Fonterrada, que lhe deu uma estrutura nova, novas dinâmicas para os Encontros Corais e verdadeiras aulas pros regentes, agora contratados, nas reuniões de coordenadoria...

Preciso abrir um parênteses nessa narrativa pra destacar a importância da Marisa Fonterrada na história coral da Unesp: ela criou o Coral Infantil do Instituto de Artes que viajou até pela Europa! Esse coral na sua trajetória de sucesso ganhou um novo nome: CantorIA, ligando a palavra cantoria ao Cantor do IA, Cantor do Instituto de Artes. Uma pena que este coral não

exista mais, mas a produção coral da Marisa continua por entre os seus alunos criadores de outros corais de crianças e jovens.

A coordenação do Coral da Unesp depois da Profa. Marisa passou a ser feita pela Profa. Márcia Guimarães, depois pela regente Sandra Mendes Sampaio, seguida pelo regente José Ricardo Ocampos, e hoje tem o Prof. Paulo Celso Moura à frente da coordenação.

Gosto muito de anotar em cadernos. Gosto mais ainda de ganhar cadernos. Num desses presentes, ofertado pela Kitty Pereira, a dedicatória dizia “... espero que você sinta cada vez mais necessidade de música e continue compondo até que o mundo e o futuro seja cantado em partituras de utopia”.

Adotei essa expressão “Partituras de utopia” e passei a usá-la para tentar explicar a minha busca pelo som coral: as partituras criadas a partir da memória das comunidades, a música criada a partir dos sons das cidades, as invenções corais, os arranjos e as manifestações múltiplas que a voz humana pode expressar.

Citei o nome de Kitty Pereira, mas não quero ser injusto com meus ex-alunos que me ajudaram a criar e dar forma ao Coral da Unesp; é que não consigo, neste momento, espaço suficiente para citá-los todos. Mas tenho uma oportunidade especial de representá-los nas figuras que ajudaram a inventar esse Congresso: o Fábio Miguel e o Paulo Celso Moura. Em meio às dificuldades em produzir eventos na Universidade eles fizeram o milagre de hospedar, no Instituto de Artes da Unesp, os líderes corais de várias partes do Brasil. E com a união dos professores da USP e da UNICAMP e da Unesp, abriu-se um espaço que não mais vai se fechar para a utopia do canto coral.

Mario de Andrade classificou o Congresso da Língua Nacional Cantada como “insensatez maravilhosa”. Somos neste 1º Congresso, maravilhosos insensatos. Sucesso a todos!

Muito obrigado.

15 de outubro de 2018

# **Comunicações de pesquisa**



# Ambiente acústico e conforto vocal a partir da percepção dos coralistas do Coro de Câmara Comunicantus (2015-2016)<sup>1</sup>

*Marco Antonio da Silva Ramos*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – masilvaramos@gmail.com*

*Luísa Campelo de Freitas*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – luisa.campelo.freitas@usp.br*

**Resumo:** Através de relatórios sobre as experiências no Coro de Câmara Comunicantus (ECA-USP), analisamos as formas de interação dos coralistas entre si e com os ambientes nos quais ensaiam e se apresentam. Buscamos auxiliar a compreensão de coralistas e regentes sobre a maneira como a percepção afeta diretamente a performance, propondo soluções para diferentes situações. Ao identificar os pontos problemáticos e ao aprofundar o olhar sobre as capacidades adaptativas do coro, é possível evitar sobrecarga vocal e encontrar alternativas para trazer conforto em situações desfavoráveis.

**Palavras-chave:** Conforto acústico. Percepção. Saúde vocal. Adaptabilidade. Otimização da performance.

## 1. Ambiente acústico e conforto coral

Tendo em vista a preservação da saúde vocal dos coralistas, é preciso compreender como eles se sentem nas salas onde ensaiam e se apresentam, visando evitar sobrecarga vocal. Quando um coralista não se escuta bem ele está sujeito ao efeito Lombard (que, segundo TONKINSON, 1990, apud TERNSTRÖM, 2003, p. 4<sup>2</sup>, é a tendência de aumentar sua emissão sonora devido à presença de outros sons altos), que pode ser extremamente prejudicial à saúde vocal. Porém um coralista consciente dessas características acústicas pode aprender a não ceder a essa tendência, preservando-se fisicamente, e garantindo um resultado sonoro equilibrado para o público. Compreender a resposta acústica de cada sala é, portanto, essencial para um conjunto vocal se manter saudável e bom na sua performance. Nos baseamos no conceito de “*Self-to-Other Ratio*” (SOR) para analisar os relatórios, que é a razão entre a escuta que cada coralista tem da sua própria voz em comparação com o som do resto do coro: quando o SOR é positivo, escuta-se mais alto do que aos outros. A pessoa deve ouvir suficientemente a própria voz ou o controle vocal será afetado<sup>3</sup>.

Terström já havia constatado que as variações na distribuição do som do grupo estão mais sujeitas às condições da sala do que ao grupo ou ao repertório trabalhado<sup>4</sup>, então utilizamos estas pesquisas como ponto de partida em nosso trabalho para compreender as salas e identificar soluções possíveis em cada caso. Utilizando relatórios do Programa Unificado de Bolsas da USP, obtivemos respostas subjetivas de sensação de conforto acústico dos coralistas do Coro de Câmara Comunicantus e as utilizamos para compreender as impressões sensoriais em diferentes situações e a maneira como estes parâmetros afetam a performance. Mais à frente detalharemos as questões propostas aos estudantes e as questões metodológicas atinentes a esta pesquisa de natureza emi-

nentemente empírica. Por termos trabalhado nos relatórios com impressões subjetivas, buscamos identificar esse equilíbrio do Self-to-Other através da sensação de conforto dos coralistas ao cantar, e não em medições em decibéis. Fizemos uma adaptação do conceito, permitindo assim que o conceito parametrizasse nossas análises, pois ele ajudou a compreender as reações dos estudantes em ensaios e apresentações, suas afirmações sobre as diferentes salas e até mesmo a forma como cada um deles respondeu às questões colocadas para a elaboração de seus relatórios ao fim do período.

## **2. O grupo e os relatórios utilizados**

O Coro de Câmara Comunicantus é um grupo com caráter profissionalizante, formado por alunos da graduação. As bolsas dos coralistas são providas pelo PUB – Programa Unificado de Bolsas da USP - e o período de vigência do projeto é anual (de setembro até fim de agosto) de maneira que analisamos um ano “fechado” de projeto. Apesar disso, na virada do ano de 2015 para 2016 alguns integrantes saíram do coro e alguns novos entraram, preenchendo as respectivas vagas. No total contamos com 32 coralistas (7 sopranos, 7 contraltos, 8 baixos e 10 tenores), sendo que todos eles deveriam opinar sobre as salas de ensaio; as salas de concerto foram analisadas apenas pelos integrantes presentes em cada situação, havendo, portanto, uma pequena variação quantitativa entre as salas analisadas.

O material utilizado para as análises consistiu em relatórios que os coralistas-bolsistas entregaram ao final de cada semestre contendo perguntas sobre cada sala em que cantaram cruzadas com as diferentes formações que o coro costuma usar: 1) formação coral clássica; 2) formação em U; 3) formação de vozes misturadas; e 4) formação em arco de duas linhas. As salas analisadas neste trabalho foram as duas salas onde o grupo usualmente ensaia (Sala 14A e o Auditório Olivier Toni, ambas no Departamento de Música da USP) e duas salas onde o grupo se apresentou uma vez entre o segundo semestre de 2015 e o primeiro semestre de 2016 (o Centro de Difusão Internacional – CDI-USP e o Mosteiro de São Bento). Escolhemos estes quatro ambientes pois julgamos ser muito relevante compreender a fundo as salas onde o coro ensaia (visando aperfeiçoar nossos ensaios) e escolhemos o Mosteiro de São Bento e o CDI por terem sido situações muito contrastantes entre si (na primeira o coro se sentiu muito confortável e na segunda o grupo teve grandes dificuldades em se adaptar). Em cada sala, era pedido que os coralistas comentassem, em cada uma das quatro formações, suas principais sensações sobre: 1) fusão das vozes; 2) compreensão de conceitos e práticas corais; 3) conquista de novas possibilidades vocais; 4) melhorias na afinação pessoal e do grupo; 5) melhorias na resposta rítmica; 6) melhorias nos processos de montagem das obras; 7) melhorias na dicção do texto; e havia também margem para que os coralistas listassem outros elementos diversos que houvessem chamado a atenção, caso julgassem relevante. A forma de responder era bastante livre; alguns fizeram um texto corrido e outros, tópicos; alguns comparando os aspectos mais relevantes entre as salas ou formações, e outros escrevendo mais detalhadamente de cada situação. Isso trouxe uma falta de padronização que abriu margem para um leque enorme

de respostas, o que complexificou as análises. Para chegarmos aos resultados apresentados neste trabalho, foi necessária uma triagem e decupagem sistemática de todas as respostas seguidas de um processo de identificação de respostas similares e de classificação de tais respostas como positivas, negativas ou neutras. Foram classificadas como neutras respostas que não eram diretamente pertinentes à sala em questão ou que não avaliavam de fato as qualidades da sala, apontando outras questões musicais, de ensaio ou circunstanciais, ou que fossem meras constatações sem juízo de valor sobre as salas. As respostas recorrentes foram destacadas com cores. Para facilitar a visualização e compreensão dos dados, dividimos as respostas de cada sala em cada um dos subtópicos pedidos nos relatórios e eventualmente, quando aparecia algum outro aspecto com alto grau de reincidência, adicionamos outros parâmetros. A seguir mostraremos os principais resultados obtidos em cada local, ilustrando as conclusões com algumas das tabelas obtidas em cada sala.

### 3. Sala 14 (USP)

A nossa principal sala de ensaio é também a que mais levantou questões entre os coralistas: 330 respostas diferentes. Esse número elevado se deve a uma combinação de fatores: 1) por ser a sala com que o coro tem maior intimidade, os coralistas conseguem desenvolver mais a percepção do que em salas onde cantaram apenas pontualmente, e portanto as análises foram mais minuciosas do que em outras salas; 2) todos os coralistas cantaram nas duas salas de ensaios (Sala 14 e Auditório Olivier Toni), o que gera uma superioridade numérica em relação às salas de concerto; e 3) a sala 14A é uma sala de aula e não um auditório ou um local voltado para a prática coral, então naturalmente a acústica é muito diferente do que os coralistas esperam. Mas não só as análises foram mais minuciosas como também foram contraditórias. Tais oposições talvez se devam ao posicionamento de cada um na sala (a percepção nas pontas pode ser diferente do centro). Além disso, o baixo revestimento acústico da sala permite que se escutem sons externos (de outros departamentos, atividades na Praça do Relógio etc.), interferindo nas percepções (sons agudos tendem a atrapalhar mais as sopranos, sons graves tendem a atrapalhar os baixos etc.), aumentando também o cansaço auditivo.

De maneira geral, os comentários positivos são numericamente superiores aos negativos em todos os aspectos, o que demonstra que, apesar de não ser a sala perfeita para ensaios de grupos corais, a experiência proporcionada é boa e possibilita um ensaio funcional. Apesar de algumas dificuldades presentes na acústica do local, a intimidade do grupo com o ambiente faz com que os coralistas possam se adaptar no decurso do projeto para tirar o melhor proveito possível dos ensaios nesta sala, conforme pode ser visto nas figuras 1, 2 e 3.

Sala 14 - montagem		
A formação coral classica era melhor quando a peça já está pronta, focando na performance final	2	p
A formação em U possibilitou uma boa melhoria no processo de montagem das obras	1	p
A formação coral clássica possibilitou uma ótima melhoria no processo de montagem das obras	1	p
A formação com vozes misturadas possibilitou uma melhoria razoável no processo de montagem das obras	1	p
A formação em arco de duas linhas possibilitou uma ótima melhoria no processo de montagem das obras	1	p
A identificação do grupo com os maestros trouxe consideráveis melhorias no processo de montagem das obras	1	p
A formação em U é a mais adequada para o processo de montagem das obras	2	p
A formação em U não é tão boa para o processo de montagem das obras	1	n
A formação coral clássica é a melhor para o processo de montagem das obras	1	p
Creio que a formação de vozes misturadas seja a menos viável para o processo de montagem das obras	1	neutro
A formação em arco de duas linhas é semelhante à formação coral clássica para o processo de montagem das obras (boa)	1	p
Os processos de montagem das obras nessa sala são eficazes	2	p
Na formação coral clássica, o naipe agrupado dá segurança nas leituras à primeira vista	1	p
Se ouvir bem facilitou o processo de montagem das obras	1	p
A sala possibilita um processo de montagem relativamente rápido (por conta do grupo conseguir se ouvir)	2	p
A formação em U é boa para leitura a primeira vista	1	p
Não sei apontar individualmente melhorias nos processos de montagem das obras em cada formação	1	neutro
A sala é boa para o processo de montagem das obras porque permite um bom treino da parte rítmica e da afinação	1	p
Talvez seja uma sala boa para leitura	1	p
A montagem das peças sempre se deu de forma dinâmica	1	p

Respostas positivas	22
Respostas negativas	1

Resultado geral: o coro aproveita bem os momentos de montagem nesta sala e ressalta os efeitos do posicionamento neste processo.

Figura 1: Respostas dos coralistas sobre a montagem das obras na Sala 14A



Sala 14 - fusão		
A fusão das vozes é ruim / é prejudicada pela sala	10	n
A fusão das vozes é melhor quando as vozes estão misturadas	3	p
As vozes se fundem melhor em formação U	2	p
Em formação clássica espalhada, ouve-se a fusão das vozes	1	p
A fusão das vozes em U é boa	1	p
A fusão das vozes na formação coral clássica é ótima	1	p
A fusão das vozes misturadas é excelente	2	p
A fusão das vozes em arco de duas linhas é boa	1	p
O tamanho pequeno da sala otimiza a fusão das vozes	2	p
Obtivemos bons resultados na fusão das vozes	1	p
A formação em arco de duas linhas é a que melhor propicia a fusão das vozes	2	p
A pior formação para a fusão das vozes é em U	3	n
A formação coral clássica é a segunda melhor em termos de fusão das vozes	2	p
Na formação com vozes misturadas, a percepção da fusão das vozes era muito mais apurada	2	p
A formação em arco de duas linhas não é tão ruim para a fusão das vozes quanto em U, mas não é boa	1	n
A sala não impede a fusão das vozes; é adequada para que cada naipe trabalhe seus problemas de afinação	2	p
As vozes se fundem relativamente bem nesta sala	1	p
A fusão das vozes em U em geral é mais fácil de ouvir as outras vozes	1	p
A fusão das vozes na formação coral clássica torna os blocos menos indistintos no todo (especialmente comparado ao U)	1	p
A fusão das vozes em arco de duas linhas é mais vazia	1	n
Na formação coral clássica a fusão das vozes é um pouco melhor, mas ainda assim muito difícil	1	n
A fusão das vozes nesta sala foi melhorando ao longo do tempo	2	p
A minha percepção da fusão das vozes nesta sala foi melhorando ao longo do tempo	1	p
O grupo atingiu um nível de fusão vocal bem elevado ao final do semestre (2015)	1	p
A fusão das vozes no naipe de tenores não estava tão boa nas posições coral clássica, em U e em arco de duas linhas antes de fixarmos as posições dentro dos napes	1	neutro
A minha percepção de que a fusão das vozes não era boa pode ser por conta de eu ficar geralmente na ponta do naipe	1	n
Após fixarmos a posição de cada coralista, a fusão das vozes ficou muito melhor	1	p
Com vozes misturadas, a fusão das vozes sempre foi boa	1	p

Respostas positivas	31
Respostas negativas	17

Resultado geral: Não houve consenso.

Figura 2: Respostas dos coralistas sobre a fusão das vozes na Sala 14A

Sala 14 - afinação	
Foi possível crescimento vocal na sala quanto a afinação e colocação	5 p
A formação coral clássica era melhor para o trabalho de afinação e dinâmica	1 p
A formação de vozes misturadas prejudica a afinação	2 n
Dificuldade de acompanhar o grupo quando a afinação começa a cair	1 n
Misturar as vozes ajuda a melhorar a afinação individual	3 p
Na formação em U, a afinação fica mediana	1 n
A formação coral clássica é ótima para a afinação	1 p
Na formação de vozes misturadas, a afinação cai com mais facilidade	1 n
A formação de arco em duas linhas resultava numa boa afinação	1 p
O fato de ser um ambiente pequeno é favorável para a afinação	2 p
A afinação do grupo é consistente, inclusive à capella	2 p
Cantar nesta sala com vozes misturada exige maior atenção com a afinação	2 p (como ensaio)
A afinação é prejudicada pela acústica da sala	1 n
A formação em U é melhor para a afinação nessa sala	1 p
A afinação do grupo fica sujeita a homogeneidade timbrística das vozes por conta da acústica ruim da sala	1 n
A formação de vozes misturadas compensa as dificuldades da sala para afinação e a unidade do grupo	1 p
A formação com vozes misturadas desenvolveu capacidade de ouvir e afinar com os outros naipes	1 p
A formação com vozes misturadas foi a que mais me permitiu explorar a voz na questão de timbre e afinação	1 p
Na formação em U era mais difícil de afinar e encontrar as notas certas dentro do acorde	1 n
Na formação coral clássica, a afinação soa mais unitária	1 p
Na formação coral clássica corro mais risco de desafinar em relação ao coro	1 n
Na formação de vozes misturadas, a concentração para manter a linha melódica força a manutenção da afinação	2 p (como ensaio)
É mais fácil afinar na formação arco de duas linhas	1 p
A afinação pessoal e do grupo são mais inseguras nessa sala	1 n
As peças a capella foram as que causaram mais dificuldades de afinação durante os ensaios	1 n
A sala não impede a fusão das vozes; é adequada para que cada naípe trabalhe seus problemas de afinação	2 p
Se ouvir bem facilitou a compreensão da afinação pessoal e do grupo	2 p
A afinação oscilava quando as peças eram novas	1 n
A afinação se mantinha estável quando a peça já estava estudada/lida	1 p
Não sei identificar melhorias de afinação nas formações específicas em coral clássica, em U e arco de duas linhas	1 neutro
Quando não ouço o resto do grupo, não estou trabalhando afinação (cantar em coro é saber ouvir)	1 n
A afinação exigiu tempo e dedicação de todo o coro	1 neutro
A formação coral clássica é melhor para trabalhar afinação	1 p
Por ficar no meio, na formação coral clássica escuto todas as vozes (apesar de não ouvir as pontas) e assim consigo trabalhar minha afinação e a do grupo	1 p (afinação) e 1 n (não ouvir as pontas)
O grupo desde o começo sempre foi muito afinado	1 p
É o grupo com menos problemas de afinação que eu já fiz parte	1 p
A boa afinação do grupo permite um progresso musical extremamente rápido e muita liberdade no canto	1 p
Minha afinação pessoal foi melhorando porque eu a praticava bastante quando cantava na ponta e com vozes misturadas	1 p
A sala é boa para o processo de montagem das obras porque permite um bom treino da parte rítmica e da afinação	1 p

Respostas positivas	37
Respostas negativas	14

Resultado geral: Não houve consenso, especialmente quanto a efetividade de cada tipo de formação.

Figura 3: Respostas dos coralistas sobre a afinação na Sala 14A

#### 4. Auditório Olivier Toni (USP)

Esta sala mostrou-se menos polêmica do que a anterior, com 237 itens levantados. Quase todos a analisaram comparando-a com a Sala 14A, e ressaltaram melhor desempenho em todos os aspectos; o coro sente-se mais à vontade neste espaço. A grande diferença entre os relatórios das salas de ensaio foi que no Auditório pouquíssimos aspectos negativos foram levantados, conforme poderá ser visto nas figuras 4 e 5, enquanto na sala 14A, apesar de ter recebido majoritariamente comentários positivos, aspectos negativos foram frequentemente relatados. O auditório provê um conforto acústico bastante satisfatório aos coralistas, mas tem sérios problemas para que o som chegue até o final da sala por problemas arquitetônicos.

Auditório do CMU - fusão	
É notável que a fusão das vozes ocorre mais naturalmente / facilmente que na 14	5 p
Ocorre uma melhor fusão das vozes do que na 14	7 p
Quando estou ao piano, percebo que a fusão das vozes facilita a leitura	1 p
A melhor fusão das vozes favorece a afinação	3 p
É possível procurar fusões vocais mais completas nessa sala	1 p
A melhor fusão das vozes favorece a resposta rítmica	2 p
A acústica da sala faz com que o auditório seja um local muito bom para trabalhar a fusão das vozes	2 p
A fusão das vozes em vozes misturadas é bem apurada, sem perder a sensação "volume" como na formação coral clássica	1 p
A formação em arco de duas linhas também funciona bem, mas não é tão boa para a percepção da fusão das vozes quanto a de vozes misturadas e a coral clássica	1 p e n
A fusão das vozes se torna mais perceptível ao real som do coro, devido ao tamanho da sala	1 p
É ótimo para a fusão das vozes	2 p
A formação em U traz boa fusão das vozes	1 p
A formação coral clássica traz excelente fusão das vozes	1 p
A formação vozes misturadas traz excelente fusão das vozes	1 p
A formação em arco de duas linhas traz boa fusão das vozes	1 p
A boa acústica, o conforto e o costume do grupo com a sala proporcionam uma ótima fusão das vozes	1 p
A fusão das vozes teve melhora gradual	1 p
respostas positivas	32
respostas negativas	1
Resultado geral: A fusão das vozes ocorre bem, e é melhor do que na Sala 14A.	

Figura 4: Respostas dos coralistas sobre a fusão das vozes no Auditório Olivier Toni

Auditório do CMU - afinação	
Algumas vezes a afinação era prejudicada pelo cansaço	1 n
A afinação foi muito beneficiada no auditório, tanto pessoalmente quanto no conjunto / mais segura	6 p
A melhor fusão das vozes favorece a afinação	3 p
Manter a afinação foi bem resolvido neste espaço	1 p
A sala é desafiadora para a afinação do grupo	1 n
Com vozes misturadas, sinto que trabalho muito a questão da afinação pessoal	1 p
A formação de vozes misturadas, por exigir maior nível de concentração, traz maiores ganhos quanto à afinação	1 p
Com um grupo menor (como o Coro de Câmara), a afinação se torna mais segura do que com um coro grande	1 p
Ao ouvir melhor os colegas e os outros naipes, há ganhos na afinação pessoal e do grupo	3 p
Em algumas situações em que o grupo se ouve bem, parece existir a tendência a um certo "escorar" das vozes individuais no som do conjunto, e isso faz com que frequentemente a afinação caia	1 n
Nossa afinação sempre tende a cair um pouco, mas creio ser uma questão mais do grupo do que do espaço	1 neutro
Não sei opinar sobre melhorias na afinação pessoal ou do grupo	1 neutro
As formações em U, vozes misturadas e arco de duas linhas trazem boa melhoria na afinação	1 p
A formação coral clássica traz ótima melhoria na afinação	1 p
A afinação demandou tempo e dedicação do coro todo	1 neutro
As peças a capella foram as que mais causaram dificuldades de afinação durante os ensaios	1 n
respostas positivas	19
respostas negativas	3
Resultado geral: De modo geral, a melhor acústica da sala proporciona melhor afinação.	

Figura 5: Respostas dos coralistas sobre a afinação no Auditório Olivier Toni

## 5. Mosteiro de São Bento

Reunindo as impressões dos 23 coralistas que estiveram neste concerto e fizeram comentários específicos sobre esta sala, 201 aspectos foram recolhidos. A fusão das vozes foi um dos aspectos mais exaltados como positivos, juntamente com as possibilidades vocais que a igreja proporcionou, trazendo muitas novas experiências e outra dimensão de ambiente acústico. Nestas possibilidades vocais obtidas, os coralistas ressaltaram “facilidade” e “conforto” ao cantar. A compreensão de conceitos e práticas corais foi também levantada por muitos como uma ótima situação para compreensão e aplicação dos conceitos trabalhados nos ensaios do coro, o que mostra que foi uma experiência bastante enriquecedora para o grupo. Alguns comentaram sobre a melhor assimilação e compreensão das obras ao cantá-las em ambientes propícios, no caso de música sacra, pois puderam cantar as peças em um local que é o espaço acústico característico da sonoridade para o qual as obras foram escritas. O ritmo, pelo tipo de ressonância da sala, foi levemente prejudicado, e o trabalho com a dicção foi mais complexo, exigiu mais dos coralistas para deixar as palavras claras apesar da grande reverberação. Um dos grandes desafios para o coro neste concerto foi ter cantado com o órgão, o que era uma novidade para muitos do grupo, e todas as adversidades que este instrumento traz, valendo ressaltar a falta de contato visual entre o grupo e o instrumentista e a demora em ouvir o órgão, que possui uma resposta bastante diferente do que a do piano (instrumento com que estavam acostumados a ensaiar). De modo geral, a sala foi classificada positivamente pelos coralistas.

Mosteiro de S. Bento - fusão das vozes	
As vozes se fundiram	2 p
A formação coral clássica tinha ótima fusão das vozes	1 p
A formação vozes misturadas tinha boa fusão das vozes	1 p
A formação arco de duas linhas tinha boa fusão das vozes	1 p
O grande tempo de preparação para este concerto trouxe melhoria na qualidade do trabalho em todos os aspectos (afinação, fusão das vozes, pronúncia)	1 p
O espaço deu margem a novas possibilidades de fusão vocal	2 p
A fusão era facilitada porque da fila da frente era mais fácil ouvir as vozes do fundo	1 p
A fusão das vozes é bem mais fácil por conta da grande reverberação	1 p
A acústica da igreja se encarregava sozinha da fusão das vozes	2 p
A fusão das vozes foi incrível / ótima	3 p
Na formação coral clássica, ouvi bem a fusão, mas com pouca clareza quanto a cada naipe	1 p e n
Na formação vozes misturadas, a percepção da fusão das vozes não é tão boa quanto na coral clássica	1 neutro
A fusão das vozes se torna mais fluente ao som do coro de câmara devido à acústica	1 p
Boa fusão das vozes	1 p
Não conseguia ter real noção de como estaria soando a fusão	1 n
Foi o lugar onde senti melhor fusão das vozes	2 p
A fusão das vozes é mais clara	1 p
respostas positivas	21
respostas negativas	2
Resultado geral: A fusão das vozes se destacou como um aspecto positivo.	

Figura 6: Respostas dos coralistas sobre a fusão das vozes no Mosteiro de São Bento

<b>Mosteiro de S. Bento - ritmo</b>	
Como o grupo deu o seu melhor, a rítmica foi resolvida com excelência	1 p
Um desafio era o andamento, que podia cair com qualquer distração	1 n
O maior desafio na comunicação entre coro e regente era o andamento	1 n
Tivemos ótimas respostas rítmicas na formação coral clássica, pessoais e do grupo	1 p
Tivemos as melhores respostas rítmicas na formação vozes misturadas, pessoais e do grupo	1 p
Tivemos ótimas respostas rítmicas na formação arco de duas linhas, pessoais e do grupo	1 p
A resposta rítmica não sei se teve muitas melhoras neste espaço / não percebi melhorias	2 neutro
A sala exigia maior cuidado rítmico, mas não o tivemos	1 n
A sala exigia muito cuidado com a resposta rítmica	1 n
Por conta do excesso de reverberação, era absolutamente proibido errar entradas	1 neutro
Por conta do excesso de reverberação, era absolutamente proibido prolongar saídas	1 neutro
Foram necessárias algumas mudanças na execução das peças (redução de durações, troca de	1 n
Os ganhos foram principalmente em precisão rítmica e articulação, pela exigência maior da própria sala nestes aspectos	1 p
O eco da sala é um empecilho para a garantia da precisão rítmica	1 n
É necessário muito contato visual com o regente para garantir uma boa resposta rítmica	1 neutro
A resposta rítmica do grupo se torna menos dinâmica e prática	1 n
O local não tornava a resposta rítmica muito mais difícil, mas tivemos um pouco de dificuldade por ser um lugar muito diferente de onde costumamos ensaiar	1 n
A resposta rítmica não foi fácil	1 n
Esse tipo de sala não privilegia a rítmica	1 n
As peças não apresentavam grande dificuldade rítmica, então não tivemos problemas rítmicos sérios	1 p

respostas positivas	5
respostas negativas	10

Resultado geral: A sala apresentava maior dificuldade para garantir precisão rítmica, e exigiu que o coro se dedicasse mais nesse aspecto.

Figura 7: Respostas dos coralistas sobre a resposta rítmica no Mosteiro de São Bento

## 6. Centro de Difusão Internacional – CDI (USP)

Nesta sala, que contou com comentários de 21 coralistas, tivemos 125 questões levantadas. Alguns aspectos foram pouco citados, e outros vieram mais à tona. Pela dificuldade acústica que o local oferece para a atividade coral, boa parte do tempo do coro no palco no aquecimento foi utilizado para encontrar soluções através do posicionamento dos coralistas que minimizassem as dificuldades encontradas. Foi a sala onde os comentários foram mais semelhantes, com menos variação, indicando uma grande dificuldade em se adaptar, mas também um grande aprendizado, principalmente no que diz respeito a compreensão de como o posicionamento do coro afeta a performance. Este aprendizado só foi possível porque: 1) o coro teve um tempo de preparo no palco antes da apresentação, de maneira que pôde testar alternativas; 2) foi levado em conta o conhecimento prévio do regente sobre a influência e a importância do posicionamento no resultado sonoro; 3) o regente e o coro tinham uma boa comunicação e confiança e puderam fazer um bom trabalho em equipe em investigar alternativas para a situação, e os coralistas acreditaram quando o regente indicava questões de como o som chegaria à plateia, mesmo que fosse diferente do som

que se ouvia do palco. É importante ressaltar estas condições pois em uma situação em que não houvessem esses fatores os cantores poderiam ter eventualmente ferido o aparelho vocal ao tentar emitir a voz mais do que o seu limite de conforto vocal e a performance certamente teria sido prejudicada.

Foram ressaltados aspectos negativos na resposta rítmica e na afinação do grupo em decorrência das dificuldades encontradas na acústica da sala, e até mesmo algumas peças tiveram que ser removidas do programa pela impossibilidade de executá-las nas situações encontradas. O posicionamento escolhido para o concerto colocava as vozes masculinas em uma fila no palco e as femininas em fila na plateia, o que não proporciona para o público uma visão ideal do coro durante o concerto. A maioria dos comentários positivos sobre o local ressaltaram o aprendizado e a superação do grupo ao contornar a situação e por ter feito um bom concerto mesmo com os problemas da sala. Os piores aspectos relatados pelos coralistas foram a fusão das vozes e a escuta dos coralistas dentro do seu naipe, do resto do coro e de suas vozes individuais. Esse quadro indica um grande risco na saúde vocal pelo desequilíbrio na proporção *Self-to-Other*. Um coro menos instruído sobre estes parâmetros está altamente sujeito a sobrecarga e tensão vocal, o que torna o CDI, nas condições de então e nas atuais, uma sala potencialmente nociva à saúde vocal dos coralistas.

CDI - fusão das vozes	
Não conseguir se ouvir prejudicou a fusão das vozes	1 n
A fusão das vozes não foi a esperada	1 n
Em muitos momentos não tínhamos possibilidade de fusão das vozes	1 n
Na apresentação, a fusão das vozes foi melhor do que nos ensaio, porém ainda assim foi difícil	1 n
Foi um dos lugares mais difíceis quanto a fusão das vozes	2 n
A fusão das vozes foi bastante trabalhosa	1 n
Conseguimos encontrar uma formação que funcionou para a fusão das vozes	1 p
Mesmo na solução encontrada, a fusão das vozes só boa para a platéia; no palco não havia sensação de fusão das vozes	1 n
A fusão das vozes em U (duas filas frontalmente) era ruim	1 n
A fusão das vozes com vozes misturadas era boa	1 p
A fusão das vozes em arco de duas linhas era boa	1 p
A fusão das vozes (em diversos momentos) foi comprometida pela acústica do local	3 n
Fundir as vozes de maneira orgânica foi muito difícil	1 n
A fusão das vozes em formação coral clássica era ótima	1 p
opiniões positivas	4
opiniões negativas	13

Resultado geral: Com pontuais exceções, o coro demonstrou dificuldades e ate mesmo impossibilidade de obter a fusão desejada e necessária para o trabalho.

Figura 8: Respostas dos coralistas sobre a fusão das vozes no Centro de Difusão Internacional da USP

CDI - escuta	
Era quase impossível de se ouvir / dificuldade em se ouvir	4 n
Era quase impossível de ouvir os outros naipes	1 n
Com a formação arco de duas linhas estava muito difícil de escutar os outros naipes	1 n
Dependendo de onde focávamos nosso canto, não se ouvia em determinados lugares da platéia	1 n
Não foi viável cantar em algumas formações (ex: arco de duas linhas) pela impossibilidade de ouvir os naipes, especialmente as extremidades	2 n
Tivemos grande dificuldade em ouvir uns aos outros	5 n
Não conseguir se ouvir prejudicou a afinação	2 n
Não conseguir se ouvir prejudicou a fusão das vozes	1 n
Não conseguir se ouvir prejudicou a resposta aos comandos do regente	1 n
Em alguns lugares da sala, o som que se ouvia era muito inferior ao som emitido	1 n
As vozes masculinas não conseguiam ouvir as femininas e vice-versa	1 n
Os naipes puderam se escutar melhor na formação depois proposta pelo regente	4 p
Nessa sala, desenvolve-se a capacidade de "cantar surdo"	1 n + solução
Na formação coral clássica era praticamente impossível ouvir os naipes, e por isso a afinação ficou comprometida	1 n
A insegurança gerada pelo local (onde mal se ouve o grupo) estimula a confiança e o controle vocal, e trouxe ganhos	1 p
Não consigo avaliar o desempenho do grupo, pois pouco os ouvia	1 n
O cuidado com a dicção provavelmente foi maior devido ao desconforto de cada um escutar praticamente só a si mesmo	1 n
Com a solução de disposição proposta pelo regente, conseguimos vencer a questão da escuta dentro do coro	1 p

respostas positivas	3
respostas negativas	24

Resultado geral: era muito difícil de ouvir a si mesmo e aos demais, e isso prejudicou muito o resultado sonoro do grupo de diversas maneiras. Fica evidente nestas respostas o desconforto acústico nesta sala.

Figura 9: Respostas dos coralistas sobre a escuta no Centro de Difusão Internacional da USP

CDI - Posicionamento	
Só conseguimos um bom concerto porque o regente pediu para deixar os arcos mais fechados e pela concentração do grupo	1 p
Foi trabalhoso encontrar uma formação propícia para o coro	1 n + solução
Foi uma aula de como testar formações do coro para diferentes acústicas	1 p
Demoramos para encontrar uma posição em que ficássemos seguros com a acústica	2 n + solução
A formação coral clássica não funcionou	1 n
A formação com vozes misturadas funcionou melhor do que a clássica	1 neutro
A formação vozes misturadas como sempre ajudou a manter a afinação	1 neutro
A formação vozes misturadas trouxe perda da homogeneidade do grupo	1 n
Escolhemos em arco de duas linhas com os naipes um pouco de frente para o outro, melhorando a percepção	1 p
Independente da formação, essa sala é muito difícil	1 n
A formação em fila única torna perigoso acontecer desencontros	1 n
Até esse dia eu não tinha noção do quanto o posicionamento dos integrantes interfere na equalização do som	1 p
Conseguimos encontrar uma formação que funcionou para a fusão das vozes	1 p

respostas positivas	6
respostas negativas	7

Resultado geral: a sala apresentou grande dificuldade para o grupo adaptar o posicionamento, mas foi possível achar uma solução e este processo conjunto de busca de alternativas trouxe grande aprendizado ao grupo sobre a importância do posicionamento para a performance.

Figura 10: Respostas dos coralistas sobre o posicionamento do coro no Centro de Difusão Internacional da USP

Estes relatos dos coralistas corroboram o estudo de Daugherty (2003, p. 48), que defende que estratégias de busca de diferentes posicionamentos do coro trazem um benefício pedagógico para o grupo, e que isso funciona quando todo o grupo (e não só o regente) participa ativamente da decisão do posicionamento individual dos coralistas<sup>5</sup>. Aqui vemos que quando o grupo se empenha em também repensar o posicionamento e distribuição dos naipes conjuntamente, há grandes ganhos coletivos e pessoais. Também Bonshor enfatiza a importância da participação colaborativa dos coralistas para auxiliar e reforçar a liderança do regente (BONSHOR, 2013, p. 750)<sup>6</sup>.

## 7. Considerações Finais

Este artigo é uma sintetização de um trabalho concluído em 2018 de Iniciação Científica desenvolvido na Universidade de São Paulo como um passo do projeto de pesquisa do orientador. O projeto, até aqui, teve ampla utilidade no dia a dia do Coro de Câmara Comunicantus. Cada vez mais os ensaios e apresentações são pensados com antecipação para permitir maior conforto acústico. Cada regente e coralista sabe o quanto a performance se torna melhor com boas condições acústicas. As tabulações das respostas, que à primeira vista pareciam excessivas e caóticas, foram mostrando os aspectos positivos, negativos ou neutros e as respostas não pertinentes nem atinentes às questões e objetivos do questionário proposto. Os resultados obtidos dizem respeito somente àquela turma, naquele ponto do desenvolvimento técnico, mas durante o período de 2017/2018 fomos verificando diferenças nas reações às mesmas salas estudadas e na agilidade de adequação às novas salas. Este foi apenas o início de uma pesquisa de longa duração sobre uma área ainda pouco explorada no Brasil e espera-se que futuramente possa servir de base para o desenvolvimento de outras pesquisas neste mesmo ramo que possam dialogar com este projeto. Depalle et al. reforçam no livro *Empirical Musicology: Aims, methods, prospects* que o conhecimento empírico se confirma através da sua aplicabilidade, com pessoas diferentes em ocasiões diferentes, chegando em conclusões semelhantes<sup>7</sup>. Espera-se então que a metodologia desenvolvida auxilie o desenvolvimento de futuras pesquisas na área.

## Referências:

BONSHOR, Michael. Collaboration in the choral context: The contribution of conductor and choir to collective confidence. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2013, University of Music and Performing Arts, Vienna. *Proceedings* [...]. Brussels, Belgium: European Association of Conservatoires (AEC), 2013. p. 749–754.

DAUGHERTY, James F. Choir spacing and formation: Choral sound preferences in random, synergistic, and gender-specific chamber choir placements. *International Journal of Research in Choral Singing*, v. 1, n. 1, p. 48–59, 2003.

DEPALLE, Philippe *et al.* *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004.



TERNSTRÖM, Sten. Choir acoustics: an overview of scientific research published to date. *International Journal of Research in Choral Singing*, v. 1, n. 1, p. 3–12, 2003.

## Notas

<sup>1</sup> Trabalho de Iniciação Científica realizado junto ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo de setembro de 2017 a agosto de 2018 sob orientação do professor Marco Antonio da Silva Ramos, dentro do escopo do seu projeto de pesquisa: “Performance Coral, Repertórios e salas: estudos, apresentações e ensaios”.

<sup>2</sup> Tradução da autora. Texto original: “The Lombard effect is the tendency to raise one’s voice in the presence of other loud sounds. (...) singers can learn to resist it if given appropriate instruction.” (TONKINSON, 1990 apud TERNSTRÖM, 2003, p. 4).

<sup>3</sup> Tradução da autora. Texto original: “The Self-to-Other ratio then becomes the difference in decibel between the sound levels of Self and Other, as experienced by a given singer. If the SOR is positive, Self is heard as louder than Other; and this is most often the case. The singer must hear enough his or her own voice, or vocal control will suffer.” (TERNSTRÖM, 2003, p. 7).

<sup>4</sup> “Might the room acoustics effect the voice usage of choir singers? This issue was investigated using the long-time average spectrum (LTAS), measured in three rooms x three choirs x three dynamic levels x two musical selections. A calibrated reference noise source was used to account for the influence of the room acoustics on the sound transmission from choir to listener. Long-time average spectrum effects of room acoustics and musical dynamics were large, as expected; those of choir and musical material were smaller. In other words, the average spectral distribution of the choral sound was influenced more by room acoustics and musical nuance than by choir identity or the music that was sung. To some extent, the three choirs studied adapted their sound level and voice usage to the room acoustics in the three different locations (Ternström, 1993a).” (TERNSTRÖM, 1993a apud TERNSTRÖM, 2003, p. 4).

<sup>5</sup> “Daugherty suggested that this method of placement had pedagogical benefit, regardless of whether significant acoustical differences ensued, because it encouraged singers’ sensitivity to their individual contributions toward ensemble sound. He proposed that this strategy might work well pedagogically when the whole choir, not simply the director, had a voice in deciding where the ensemble individual choristers appeared to sound their best.” (DAUGHERTY, 2003).

<sup>6</sup> “The superordinate themes emerging from the data included the collaborative role of the other singers as an adjunct to the leadership of the conductor.” (BONSHOR, 2013).

<sup>7</sup> “In other words, what we generally think of as empirically-based knowledge—as science—depends not only on observation but also on the incorporation of observation within patterns of investigation involving generalization and explanation. (That is what turns data into facts.) It also depends on the more fundamental criterion of replication: if an observation is to be regarded as trustworthy, it should be possible to make it on different occasions, and it should be possible for different people to make it.” (DEPALLE *et al.*, 2004).



# Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis

*Ana Claudia Reis*

*UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro – claussreis@gmail.com*

*Maria José Chevitarese*

*UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro – zezechevitarese@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado que propõe a investigação do processo de formação de intérpretes em três coros infantojuvenis. Considerando as diferentes estratégias de ensino, o objetivo é comparar os aspectos comuns identificando os que são fundamentais na formação. Após revisão de literatura, através da abordagem de métodos mistos, realizaremos estudo de casos, questionários e entrevistas com os coros e regentes. Atualmente na fase de estudo de casos, a pesquisa tem revelado vários aspectos comuns no processo de formação.

**Palavras-chave:** Formação de intérpretes. Canto coral. Coro infantojuvenil. Formação musical. Educação vocal.

## 1. Introdução

Observamos a prática do canto coletivo presente em manifestações musicais das mais diversas culturas, sobretudo no campo da música letrada. O compositor e educador musical húngaro Zoltán Kodály utilizou o canto coletivo como recurso para a prática musical. Acreditava que cantando o aluno poderia expressar-se musicalmente e desenvolver a habilidade de ler e compor música. Villa-Lobos, através do Canto Orfeônico<sup>1</sup>, implementado nas escolas brasileiras na década de 30, também utilizou o canto coletivo como prática musical.

Na cultura ocidental, tanto o Canto Orfeônico como o Canto Coral pressupõem modalidades de canto coletivo que se diferenciam sobretudo quanto aos objetivos, mas ambas atividades resultam em performance. O momento da interpretação é aquele através do qual o regente e o grupo musical externalizam todo o trabalho musical construído durante os ensaios.

Mársico destaca que a meta e a culminância do trabalho vocal é a interpretação, porque esta revela o nível de aprendizagem e desenvolvimento musical do grupo. De acordo com a autora, o intérprete penetra na mensagem do criador por meio da recepção e assimilação da obra musical e a comunica ao ouvinte, expressando sonoramente a obra assimilada (MÁRSICO, 1979, p. 34).

Segundo Sloboda, a performance, ou execução musical num sentido mais amplo, abrange todos os tipos de comportamentos musicais manifestos. Num sentido mais restrito, é aquela na qual um executante ou grupo de executantes, interpreta música conscientemente para um público (SLOBODA, 2008, p. 87).

A formação do intérprete que se configura como um processo de aprendizagem para a performance é também uma oportunidade de desenvolvimento músico-vocal. Através do canto coletivo o coralista tem oportunidade de desenvolver domínio de técnica vocal, como por exemplo,

controle da respiração e articulação, impostação vocal, e outros elementos essenciais à formação musical como, percepção rítmica, habilidade de música de conjunto, afinação, aquisição da leitura musical e compreensão fraseológica.

Bartle afirma que “todas as crianças podem aprender a cantar se houver a orientação de um profissional habilitado para ensiná-las” (BARTLE, 2003, p. 8). A prática coral infantojuvenil, que objetiva performances e conseqüentemente a formação coletiva e individual de intérpretes, considera as crianças e jovens como intérpretes potenciais, capazes de desenvolver suas capacidades musicais mediante uma orientação adequada.

Segundo Barry e Hallam, a prática musical envolve o desenvolvimento e a manutenção de aspectos técnicos, aprendizado de novas músicas, memorização, interpretação e preparação para performances (BARRY; HALLAM, 2002, p. 155). Para a prática musical através do Canto Coral destacamos como aspectos técnicos a educação vocal que envolve a respiração, postura, afinação, articulação e dicção. Esses aspectos são fundamentais na atividade coral e devem ser desenvolvidos para garantir o bom funcionamento do instrumento vocal. Além dos aspectos de educação vocal, devem ser observados elementos para a formação musical como percepção auditiva, conhecimento do repertório, leitura musical e interpretação. Durante todo o processo de preparação para a performance, o coro tem acesso a esses elementos ainda que de forma inconsciente.

Atualmente, existem nos municípios do Rio de Janeiro e Petrópolis, o Coral Infantil da UFRJ, o Coral dos Canarinhos de Petrópolis e o Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis, que têm se destacado realizando apresentações em espaços culturais como salas de concerto, teatros, museus, igrejas, escolas de música e programas de TV. Além disso, muitos de seus participantes têm atuado como solistas em montagens profissionais de óperas. A preparação para a performance desses grupos no que se refere aos objetivos e estratégias de ensino, acontece de maneira distinta, mas os resultados positivos são igualmente notórios. Diante das diferentes abordagens de ensino, quais seriam os aspectos comuns utilizados nesses coros que poderíamos considerar fundamentais para a formação dos intérpretes?

Com base nas indagações descritas, pretende-se realizar uma pesquisa com esses coros para conhecer e comparar aspectos comuns nas estratégias utilizadas no processo de formação de intérpretes, ou seja, o desenvolvimento dos aspectos técnicos de educação vocal e elementos de formação musical que seriam fundamentais durante essa formação. Para início desta pesquisa será realizada uma revisão bibliográfica sobre o Canto Coral, educação vocal e formação musical para coros. Posteriormente serão discutidas questões relacionadas à interpretação, performance e formação de intérpretes. Na fase de investigação a pesquisa empregará a abordagem de métodos mistos<sup>2</sup>, com concepção construtivista social<sup>3</sup>, estratégias de investigação de estudo de casos e levantamento de dados através de questionários e entrevistas.

A pesquisadora realizará estudo de casos com os três coros infantojuvenis: o Coral Infantil da UFRJ, o Coral dos Canarinhos de Petrópolis e o Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis. Serão realizadas observação de ensaios, aplicação de questionários e entrevistas com os regentes, preparadores vocais e coralistas desses coros. Após o estudo de casos serão realizadas

análise e comparação dos aspectos comuns entre as estratégias utilizadas no processo de formação do intérprete e preparação para a performance dos três coros. A partir dos dados levantados e reflexões feitas nesta pesquisa serão propostas atividades que auxiliem na formação e preparação de intérpretes em coros infantojuvenis baseados nos aportes teóricos estudados e na observação dos coros pesquisados.

## 2. Canto coral: histórico e formação de cantores

Segundo Barreto, o Canto Coral é encontrado em todos os povos, desde épocas mais remotas até os nossos dias. Surgiu espontaneamente de manifestações coletivas religiosas e profanas e foi desde cedo utilizado como meio associativo e disciplinador dos povos. O Canto Coral, segundo a autora, pode ser considerado como uma das primeiras instituições sociais (BARRETO, 1973, p. 14–15).

A formação do coralista também remonta a tempos antigos. O canto em coro entre os povos antigos era associado a danças e instrumentos e era executado em cerimônias religiosas, civis e em guerras por grupos treinados. Os Hebreus costumavam preparar grupos vocais para entoar louvores a Deus, onze séculos antes de Cristo. Na Grécia antiga, o canto em conjunto praticado desde a infância, era disciplina obrigatória na educação do povo. No século VI, Gregório Magno fundou em Roma, a *Schola Cantorum*, (escola de cantores), na qual, além do canto e da música, estudavam a gramática e outras artes liberais necessárias à compreensão dos textos sagrados. Na Idade Média dedicavam-se em formar cantores para o ofício divino, uma vez que o canto era uma das atividades mais importantes dos religiosos. A partir do século XV foram criadas as *manécanterie*, *psallete* e *maîtreses*; escolas para formação literária e musical de pequenos cantores (crianças e adolescentes) com o intuito de prepará-los para os ofícios religiosos e atividades seculares.

Nas Américas o Canto Coral surgiu com a música religiosa trazida pelos colonizadores católicos e protestantes. Os primeiros vestígios de Canto Coral encontram-se na música religiosa trazida pelos missionários catequistas. (BARRETO, 1973, p. 48–49). No Brasil, os missionários jesuítas utilizavam-se da música e do canto para catequizar os nativos. Os coros de meninos administrados nas missões era o veículo básico de inserção de valores morais. Para atrair os jovens ameríndios, os jesuítas traziam de Lisboa Meninos Cantores órfãos que se uniam aos meninos nativos e através do canto chegavam naturalmente aos adultos (GOMES, 1991, p. 197).

Em 1854, a reforma do ensino primário e secundário do Município da Corte determinava obrigatoriamente nas escolas primárias noções de música e exercícios de canto. *Em São Paulo, por exemplo, a reforma da Instrução Pública de 1921, determinou que nos dois anos do ensino primário fosse ministrada a disciplina música e que fossem ensinados:*

A) Exercícios de respiração torácica. B) Cantos por audição em ritmos fáceis. Canções, hinos, etc..., não excedendo da oitava de Dó da 1.<sup>a</sup> linha inferior ao Dó do 3.<sup>o</sup> espaço da clave de Sol. C) Os alunos devem sempre cantar sem esforço e com boa emissão e pronúncia. D) exercício de vocalização na extensão acima mencionada. (BRASIL, 1921)

Entre as décadas de 1930/1940 ocorreu uma reformulação da música vocal nas escolas públicas brasileiras. Neste período, por intermédio de Villa-Lobos, foi implementado no Brasil o Canto Orfeônico. As primeiras manifestações de Canto Orfeônico surgiram no sistema público de ensino do estado de São Paulo, entre 1910 e 1920, com os educadores Carlos Alberto Gomes Cardim, João Gomes Júnior e os irmãos Lázaro e Fabiano Lozano, entre outros. Embora Villa-Lobos não tenha sido o pioneiro desta prática no Brasil, foi por intermédio dele que o Canto Orfeônico se tornou disciplina obrigatória nos currículos escolares (REIS, 2012, p. 17).

Após a Era Vargas, surgiram diversas leis educacionais que tornaram o estudo da música facultativo ou opcional e prejudicaram a prática do Canto Coral. Por meio da Lei de Diretrizes e Bases (LDB 4024/61) o Conselho Federal de Educação instituiu a educação musical, em substituição ao Canto Orfeônico. A educação musical transformou-se em disciplina curricular até o início da década de 1970, quando, com a LDB 5692/71, foi instituído o curso de licenciatura em educação artística (Parecer nº. 1284/73), alterando o currículo do curso de educação musical. Esse currículo passou a compor-se de quatro áreas artísticas distintas: música, artes plásticas, artes cênicas e desenho (AMATO, 2006, p. 152).

As últimas leis aprovadas sobre ensino da música - Lei nº. 11769/08, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica e Lei 13278/16 que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica – também não garantem a inclusão da música coral no currículo escolar e uma das questões que dificulta essa inclusão é a ausência de professores especializados.

### **3. Formação no canto coral**

Podemos considerar a atividade coral como uma prática educativa musical que possibilita o desenvolvimento de diversos aspectos técnicos que envolvem elementos de formação musical e educação vocal. A atividade coral pressupõe uma atividade educativa, uma vez que o regente, além de intérprete e executante, em muitos casos, assume a função de professor de seu grupo. Independente do contexto em que se dá a prática coral, a educação musical se faz presente. Podemos destacar como elementos de formação musical no canto coral a percepção auditiva, a leitura musical, repertório, interpretação e performance.

1) Percepção auditiva- A percepção auditiva está ligada aos mecanismos da percepção e memória. No processo de aprendizado de uma música, o coralista ouve os trechos melódicos e então é incentivado a repeti-los. À medida que o trabalho vai sendo realizado, sua percepção auditiva torna-se mais apurada e ele adquire a capacidade de cantar sem dificuldades a linha melódica de seu naipe ouvindo as demais linhas melódicas e percebendo possíveis desvios na afinação.

2) Leitura musical- A habilidade de leitura musical pode ser desenvolvida através de aulas teóricas ou pode ocorrer durante os ensaios; o que é muito comum em coros amadores. É importante que os cantores tenham acesso à partitura, mesmo que ainda não saibam realizar a leitura. O processo de aprendizagem de leitura musical deve ocorrer a partir do próprio repertório a ser

estudado como estímulo visual permanente. As orientações referentes à leitura de partitura podem ser realizadas pelo regente, sua equipe e por cantores mais antigos no coro. Iniciando com estímulos auditivos, os coralistas recebem informações sobre aspectos musicais e têm a oportunidade de experimentar na prática o conhecimento teórico dado. Posteriormente esse cantor será capaz de realizar a leitura sozinho.

3) Repertório- A seleção do repertório é muito importante no trabalho com coros infanto-juvenis, pois tem relação direta com a evolução músico-vocal do coro. Um repertório inadequado pode prejudicar a qualidade vocal e desenvolvimento musical do grupo. Para essa seleção é importante considerar alguns fatores, tais como, a extensão vocal infantil e juvenil; a tonalidade e registro da peça; o grau de dificuldade da música para saber se é o momento adequado para o grupo realizá-la; se a linguagem é condizente ao grupo; os objetivos e desafios que apresenta para o grupo, entre outras questões.

4) Interpretação e performance- são elementos fundamentais da prática musical. De acordo com Dourado, interpretação implica a expressão da emoção e da concepção artística individual do músico, a partir da ideia estabelecida pelo compositor, sugere a procura pelos elementos musicais que não estão escritos na partitura. Performance segundo o autor, é a execução ou apresentação, de forma geral, de qualquer atividade artística, música, dança, teatro e outras manifestações chamadas performáticas (DOURADO, 2004, p. 169, 249).

Segundo Mársico, para atingir a interpretação musical é importante que o cantor tenha domínio de uma técnica vocal que lhe permita a liberdade para exteriorizar seus sentimentos e emoções através do instrumento vocal (MÁRSICO, 1979, p. 34). Fernandes destaca que, “assim como os instrumentistas de um grupo instrumental precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de qualidade na performance, os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar” (FERNANDES, 2009, p. 199). No canto coral, uma boa emissão vocal está relacionada à sonoridade e a busca pela homogeneidade do som. Uma emissão vocal de qualidade depende de diversos elementos de educação vocal a serem desenvolvidos no coro, entre os quais destacamos, a postura, a respiração, afinação, registro vocal, ressonância, dicção, tessitura e extensão.

1) Postura- A postura adequada é a base de uma boa respiração e emissão vocal, ela possibilita o alinhamento e equilíbrio do corpo. Chevitarese afirma que, uma postura natural, ereta, permitirá ao cantor tirar o máximo proveito de sua voz, esteja ele sentado ou de pé (CHEVITARESE, 2017, p. 15).

2) Respiração- Segundo Leck “a respiração é a base do canto bem-sucedido”. O autor destaca três tipos de respiração: 1) A ineficiente, que não deve ser usada, é aquela onde os ombros sobem durante a inspiração. 2) A respiração eficiente, é aquela respiração rápida que realizamos entre as frases, abrindo a boca e respirando pela boca e nariz, ao mesmo tempo. 3) A respiração completa que é feita só pelo nariz, quando se tem tempo para inspirar. Nesse tipo a respiração é longa, profunda e lenta (LECK; JORDAN, 2009, p. 19). Bartle, afirma que desde o início da prática vocal, as crianças devem estar cientes de que precisamos de mais fôlego para cantar do que para

falar e sem a respiração adequada coordenada com a voz, elas não desenvolverão plenamente a beleza de sua voz cantada (BARTLE, 2003, p. 17).

3) Afinação- deve ser trabalhada exaustivamente para que os cantores se tornem sensíveis à produção vocal correta. Segundo Behlau a desafinação vocal pode estar relacionada a problemas vocais e/ou auditivos. O desafinado verdadeiro, com inabilidade neurológica para afinar, é muito raro. A maior parte dos considerados desafinados, possuem apenas desatenção auditiva musical. A desafinação nesse caso, pode ser reflexo de falhas na percepção auditiva ou no controle da voz (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 115).

4) Registro vocal- é um modo de se emitir um som. É um termo usado geralmente para a voz cantada e tem sua origem no fole dos órgãos musicais. Mársico destaca três tipos básicos de registro; o registro voz de peito, o registro médio ou de voz mista, e o registro voz de cabeça (MÁRSICO, 1979, p. 19–20). Segundo Behlau, a criança pode cantar tanto com a voz de peito quanto com a voz de cabeça, mas é preferível que cante com a voz de cabeça por ser mais saudável e mais fácil para se obter uma boa afinação (BEHLAU; MADAZIO, 2015, p. 101). Leck também sugere que se priorize o uso da voz de cabeça (LECK; JORDAN, 2009, p. 3).

5) Ressonância- a ressonância vocal é um fenômeno de ampliação e modificação do som que emitimos. Essas mudanças ocorrem através das caixas de ressonância que em nosso corpo são os pulmões, a laringe, a faringe, a boca e o nariz. Segundo Mársico, o som vocal perfeito surge quando as cavidades de ressonância da cabeça vibram com os sons graves dando-lhes clareza, e quando os sons agudos repercutem na cavidade torácica ganhando força e volume (MÁRSICO, 1979, p. 22).

6) Dicção- é a maneira como uma língua é falada. Segundo Phillips, o estudo da dicção envolve três áreas 1) pronúncia- a maneira como uma palavra é falada; 2) enunciação- a maneira como uma vogal ou uma sílaba são faladas e 3) articulação- a maneira como uma consoante é falada (PHILLIPS, 2014, p. 185). Fernandes destaca que o trabalho de dicção é essencial para o sucesso de um grupo coral por permitir:

a) Uma enunciação clara, capaz de proporcionar o melhor entendimento do texto; b) A uniformidade sonora das vogais, essencial para uma afinação refinada e para a maior homogeneidade sonora; c) A uniformidade de articulação consonantal, essencial para a precisão rítmica; d) A flexibilidade dos lábios, da língua e da garganta, permitindo uma produção vocal eficiente e saudável. (FERNANDES, 2009, p. 236)

7) Tessitura e extensão- o termo tessitura é utilizado para designar o conjunto de notas cuja emissão é mais cômoda e fácil. A extensão vocal é o número de notas, da mais grave à mais aguda que o indivíduo consegue produzir, sem considerar qualidade e intensidade vocal e o nível de esforço despendido. O conhecimento sobre tessitura e extensão é necessário para realizar classificação vocal dos cantores e escolha de repertório adequado às possibilidades vocais de cada grupo.



#### 4. Interpretação no canto coral

A interpretação musical realizada por conjuntos instrumentais e coros deve considerar todos os agentes responsáveis pela interpretação. Um regente não faz música sozinho, ele depende de seu instrumento que nesse caso é o grupo musical que dirige. Um grupo musical, seja instrumental ou vocal, é considerado um só instrumento quando executa música em conjunto, mas individualmente cada músico ou cantor também é um intérprete. Sobre a interpretação musical no coro, Mársico destaca que:

A interpretação de um solista e de um corista diferem quanto às responsabilidades. O solista deve encontrar sua própria expressão, enquanto o corista expressa o que lhe é sugerido pelo maestro. Os cantores de um conjunto não têm, portanto, expressão pessoal independente; procuram penetrar a interpretação que o dirigente imprime à obra. Assim, um coro bem dirigido é como um espelho no qual o ouvinte pode captar a expressão do regente. (KAELLIN apud MÁRSICO, 1979, p. 34)

Concordamos em parte com essa opinião quando o autor se refere à diferença de responsabilidades de solistas e coralistas, mas no que tange à expressão acreditamos que os cantores de um coro possuem expressão pessoal independente, uma vez que, cada um dispõe de qualidades e habilidades vocais específicas que refletem na sonoridade do conjunto, além de outras questões interpretativas. Entendemos então que a interpretação musical no Canto Coral é um processo que deve ser construído e essa construção se dá com a participação dos agentes envolvidos; regente, coro e coralista.

O regente intérprete- A prática interpretativa do regente se dá de forma distinta dos demais intérpretes, uma vez que, ele depende de outros indivíduos para essa atividade. O instrumento do regente coral são os cantores do coro, sem os quais sua atividade interpretativa não seria possível. A atividade interpretativa do regente é um processo que tem início no momento da escolha do repertório e perpassa pelo estudo da partitura, estudo do gestual da regência, planejamento dos ensaios, realização dos ensaios e conclui-se após a performance. Assim como o intérprete individual, o regente deve possuir uma formação musical sólida e habilidades para conduzir seu grupo.

O coro e o coralista intérpretes- Na performance coral, os diferentes timbres vocais se misturam e criam uma nova sonoridade, um único instrumento de prática interpretativa nas mãos do regente. Para isso é necessário que esse instrumento receba uma formação musical adequada. A formação musical de um coro pode ocorrer através de uma instrução formal em uma instituição de ensino com disciplinas que contribuam para o fazer musical ou podem ocorrer durante os ensaios. O trabalho de construção da sonoridade coral, principalmente no coro amador, inicia-se através da imitação. Quando o coralista imita o regente ou coralista mais experiente, ele reconstrói individualmente algo que observou no outro e com isso amadurece os processos de desenvolvimento que o levarão ao aprendizado. Ocorre então o estímulo auditivo combinado com o estímulo visual através da partitura. À medida que esses estímulos são repetidos durante os ensaios, o coralista internaliza esses conhecimentos e inicia um processo de aprendizado e desenvolvimento musical. Apoiando-se nos conhecimentos musicais já internalizados o coralista torna-se capaz de

aprender novas músicas de maneira mais dinâmica e depende cada vez menos de mediação para isso. A dificuldade de leitura da partitura vai se extinguindo devido ao desenvolvimento que esse cantor já obteve através de experiências anteriores. O acúmulo dessas experiências é registrado na memória do coralista e é utilizado para a aprendizagem de obras novas sempre que necessário.

Consideramos a interpretação coral como um processo de construção entre regente, coro e coralistas. O regente atuando como mediador e o coro e cada coralista como participantes ativos dessa construção. Entendemos que a participação ativa do coro como grupo e de cada coralista individualmente se dá principalmente no momento em que internaliza todo o conhecimento adquirido durante a atividade coral e os expressa musicalmente através de suas vozes. Ao executar a obra coral, cada cantor cede seu instrumento, sua voz que possui características singulares e através dela pode criar sua interpretação, não só individualmente, mas em grupo

## 5. Os coros pesquisados

Coral Infantil da UFRJ - O Coral Infantil da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) é um projeto de extensão universitária, aprovado pela Escola de Música da UFRJ, idealizado pela professora Maria José Chevitarese e iniciado em março de 1989. O Coral Infantil foi criado inicialmente com o objetivo de dar apoio ao projeto de extensão universitária da Escola de Música. Posteriormente, devido a uma grande demanda de crianças interessadas em participar do Coral, o projeto foi estendido a crianças não vinculadas aos cursos de extensão da Escola de Música da UFRJ. Atualmente o Coral Infantil da UFRJ atende 50 crianças e adolescentes entre 6 e 16 anos. Não há exigência de conhecimento musical anterior para a entrada no grupo e a criança não é submetida a nenhum tipo de seleção.

Coral dos Canarinhos de Petrópolis - Criado em 1942, o Coral dos Canarinhos de Petrópolis é o Coro de meninos mais antigo do Brasil. O grupo já realizou milhares de apresentações no Brasil e no exterior ao longo dos 75 anos de história. Quase três mil vozes passaram pelos Canarinhos de Petrópolis, marcando a história do coro e da música sacra brasileira. Atualmente, 65 meninos entre 9 e 18 anos de idade compõem o coro. Desde o ano 2000, o regente titular do Coral é o maestro Marco Aurélio Lischt. O ingresso no coro ocorre após a finalização e aprovação no Curso de Aprendizizes que possui duração de um ano.

Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis - Fundado em 1988 por Frei José Luiz Prim, o Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis é mantido pelo Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis (IMCP). Atualmente, 67 meninas entre 9 e 18 anos de idade compõem o coro. Durante as quase três décadas de existência, apenas três maestros estiveram à frente do coral: a professora Silvia Muniz, o maestro Gilberto Bittencourt e, desde 1998, o maestro Marcelo Vizani. O ingresso no coro ocorre após a finalização e aprovação no Curso de Aprendizizes que possui duração de um ano.

Qualquer menino ou menina pode ingressar no Coral dos Canarinhos de Petrópolis e também no Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis por meio do Curso de Aprendizizes

oferecido, gratuitamente, pelo Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis, para crianças do 4º ano das redes pública e particular de ensino. O curso ocorre às terças, quartas e quintas-feiras no horário das 08:30h às 11h (com almoço gratuito) com aulas de iniciação musical e flauta doce, teoria musical e solfejo e técnica vocal.

O Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis administra a educação de crianças e jovens, dos 8 aos 18 anos de idade, através do Curso de Aprendizizes e dos corais Canarinhos de Petrópolis e Meninas dos Canarinhos de Petrópolis. O Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis é uma instituição filantrópica, de utilidade pública municipal, estadual e federal, sem fins lucrativos, que oferece formação coral inteiramente gratuita, sendo pagos apenas os cursos de instrumentos (IMCP, 2017).

## 6. Considerações finais

Este trabalho trata-se de um recorte da pesquisa de doutorado em andamento que se encontra na fase de estudo bibliográfico e observação dos três coros pesquisados. Selecionamos neste trabalho alguns aspectos de formação musical e educação vocal que consideramos serem importantes no processo de formação de intérpretes em coros infantojuvenis. Durante as observações dos ensaios, temos percebido que esses aspectos têm sido trabalhados, embora haja diferença nas abordagens metodológicas dos regentes e preparadores vocais. Há algumas questões estruturais diferentes entre os coros que viabilizam um trabalho mais ou menos aprofundado de alguns aspectos, dentre as quais destacamos, o número de ensaios por semana, a duração desses ensaios e os recursos materiais e humanos disponíveis para a formação músico-vocal dos coralistas. Apesar dessas questões, observamos que essas diferenças não geram prejuízos com relação à qualidade da formação. A fim de dimensionar e comparar esses aspectos músico-vocais, essa pesquisa seguirá para a próxima etapa que será a aplicação dos questionários com os coralistas e realização das entrevistas com os regentes e demais profissionais envolvidos no processo de formação de intérpretes.

### Referências:

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. *Opus*, v. 12, p. 144–168, dez. 2006.
- BARRETO, Ceição de Barros. *Canto Coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BARRY, Nancy; HALLAM, Susan. Practice. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Ed.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 151–166.
- BARTLE, Jean Ashworth. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Choir Conductor*. Canadá: Oxford University Press, 2003.

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya. *Voz: tudo o que você precisa saber sobre fala e canto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2015.

BRASIL. *Decreto n. 3.356, de 31 de maio de 1921*. Regulamenta a Lei n.1750, de 8 de dezembro de 1920, que refôrma a Instrução Publica. São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 5 jun. 1921. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/?id=133890>. Acesso em: 23 jun. 2017.

CHEVITARESE, Maria José. Por um coro infantil onde todas as crianças possam ser trabalhadas e integradas. *Observatorio Coral Carioca*, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, p. 1–25, 2017. Disponível em: <https://observatoriocoral.art.br/artigos>. Acesso em: 18 out. 2017.

CRESWELL, John W. *Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kayama. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GOMES, Plínio Freire. O Ciclo dos Meninos Cantores (1550-1552) - Música e Aculturação nos Primórdios da Colônia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 187–198, set. 90/fev. 1991.

INSTITUTO MENINOS CANTORES DE PETRÓPOLIS. *Coral dos Canarinhos de Petrópolis e Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis*. Disponível em: <http://www.canarinhos.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2017.

LECK, Henry; JORDAN, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. Wilwaukee: Hal Leonard, 2009.

MÁRSICO, Leda Osório. *A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.

PHILLIPS, Kenneth H. *Teaching kids to sing*. 2. ed. Boston: Schirmer, 2014.

REIS, Ana Claudia dos Santos da Silva. *A importância do Canto Coral no processo de desenvolvimento infantil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SLOBODA, J. A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

## Notas

<sup>1</sup> Canto orfeônico é uma modalidade de canto coletivo originário da França que tinha por objetivo a alfabetização musical de grandes massas populares.

<sup>2</sup> A pesquisa com métodos mistos combina ou associa elementos das abordagens qualitativa e quantitativa. A abordagem qualitativa é um meio de explorar e entender o significado que indivíduos ou grupos atribuem a um problema social

ou humano. A pesquisa quantitativa é um meio para testar teorias objetivas, examinando a relação entre as variáveis através de dados numéricos e estatísticos.

<sup>3</sup> A concepção construtivista social tem como características a confiança depositada nas visões que os participantes têm da situação que está sendo estudada, a preocupação do pesquisador em entender o contexto dos participantes e gerar significados a partir dos dados coletados no campo (CRESWELL, 2010, p. 26).



# Canto coral com adolescentes: uma revisão sistemática entorno às práticas pedagógicas e recursos tecnológicos

*Éric Vinícius de Aguiar Lana*

*Universidade de Aveiro, Portugal – lanamusica@gmail.com*

*Thays Lana Peneda Simões*

*UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil – thayssimoes@hotmail.com*

**Resumo:** Este artigo é uma revisão sistemática a partir do protocolo PRISMA sobre estratégias pedagógicas e recursos tecnológicos no canto coral com adolescentes. O levantamento baseou-se nas questões: quais estratégias pedagógicas e recursos tecnológicos têm sido explorados em ensaios corais com adolescentes? Como e com qual propósito estas estratégias e recursos são utilizados? Foram selecionados e analisados através de abordagem narrativa, 12 artigos publicados entre 1999 e 2017. Os achados indicaram abordagens corporais, estratégias de comunicação e ferramentas de avaliação mediadas por recursos digitais.

**Palavras-chave:** Canto coral. Estratégias pedagógicas. Recursos tecnológicos. Adolescentes. Revisão Sistemática.

## 1. Introdução

De acordo com Liao e Davidson (2016), o canto coral está presente nos mais variados contextos e a sua prática caminha para um cenário de transformações. Estudos científicos sobre práticas pedagógicas aplicadas a coros de adolescentes precedem a década de 1960 e regentes do contexto coral vinham ensinando a partir de suas próprias experiências produzindo um “estilo de ensaio tradicional, especificamente estruturado para treinamento vocal e repertório” (LIAO; DAVIDSON, 2016, p. 5). Abordagens inspiradas em fundamentos educacionais da Pedagogia Musical Ativa<sup>1</sup> têm motivado investigadores e artistas a desenvolver estudo que retifiquem estes modelos tradicionais, introduzindo estratégias, recursos sensibilizadores e otimizadores da prática do canto coral com adolescentes. Dentre as temáticas mais abrangidas nestes estudos estão as investigações sobre gestos, movimentos, linguagem instrucionais de regentes e o uso de novas tecnologias digitais nos ensaios (SIMÕES, 2012; SIMÕES; SANTIAGO, 2015; SIMÕES; SANTIAGO *et al.*, 2016; SIMÕES; MOURA *et al.*, 2016; LANA, 2016).

Com o objetivo de identificar e avaliar a produção existente sobre as principais estratégias pedagógicas e uso de novas tecnologias digitais utilizadas no canto coral com adolescentes, procuramos obter possíveis respostas às seguintes questões: quais estratégias pedagógicas e recursos tecnológicos têm sido explorados em ensaios corais com adolescentes? Como e com qual propósito estas estratégias e recursos são utilizados? Quais são os resultados que o uso destes recursos tem indicado?

## 2. Metodologia empregada

Neste trabalho propomos uma revisão bibliográfica sistemática fundamentada a partir do protocolo PRISMA (MOHER *et al.*, 2009)<sup>2</sup>, obedecendo às seguintes etapas e critérios: Identificação, Seleção, Elegibilidade, Inclusão e discussão dos estudos concernentes à temática de pesquisa.

O levantamento foi realizado nas bases de dados, ERIC, *Web of Science* e ACDA<sup>3</sup>, sendo este último, um portal norte americano que contempla três revistas especializadas em canto coral: a *Choral Journal*, fundada em 1959; o *International Journal of Research in Choral Singing*, fundada em 2002; e a *Chor Teach*, fundada em 2008.

Os termos utilizados nestes bancos de dados de busca foram: “choir” ou “choral”; “rehearsal strategies” ou “rehearsal techniques”; “adolescents” ou “teenagers”; “youth choirs”; “Technology” ou “Technologies”; “musical performance” e “teaching resources” ou “teaching methods”. Não foi atribuído um limite cronológico à busca.

Depois de verificar a disponibilidade, os resultados da pesquisa indicaram um número inicial de 81 relatos identificados em ERIC, 64 em ACDA e 6 em *Web of Science*, resultando 151 estudos. Eliminando-se os 9 relatos duplicados, chegou-se a quantidade de 142 estudos.

Para a etapa de elegibilidade foi realizada a leitura cuidadosa dos títulos e resumos dos trabalhos buscando cinco critérios: (i) ênfase no canto e no canto coral (137 estudos); (ii) ênfase em processos de otimização da preparação para performance (88 estudos); (iii) estudos direcionados preferencialmente a adolescentes (53 estudos); (iv) engloba estratégias de ensino aprendizagem (85 estudos); (v) faz uso ou se beneficia implicitamente de algum tipo de tecnologia no desenvolvimento das atividades (33 estudos).

Os achados resultaram um total de 12 trabalhos validados por contemplarem todos os critérios de elegibilidade. Para uma possível análise posterior, restaram: 40 trabalhos que perfizeram 4 critérios e 30 trabalhos que perfizeram 3 critérios. Os demais 27 trabalhos que perfizeram 2 critérios e 33 trabalhos que perfizeram apenas 1 critério, foram descartados por não apresentarem aspectos relevantes aos objetivos deste estudo. A coleta dos dados e análise teve sua categorização feita a partir da leitura integral dos textos e posterior classificação, obedecendo a um *checklist* contendo o objetivo central do estudo, metodologia empregada (tipo de estudo) e aspectos enfocados.

## 3. Resultados

Os trabalhos abrangem o período de 1999 a 2017 e foram desenvolvidos em centros de pesquisa de universidades dos países Estados Unidos, China e Inglaterra. 50% dos estudos foram de caráter experimental, com o uso de questionários, avaliadores externos de desempenho e aplicado a cantores e regentes. 41,6% dos estudos utilizaram-se de entrevistas semiestruturadas, produzindo ao final uma análise qualitativa dos resultados. 41,6% dos estudos referem-se a artigos contendo relatos de experiência sem ligação específica a algum centro de pesquisa, publicados por professores e regentes no periódico *Chor Tech da ACDA*. cujo objetivo descrito em seu editorial é “fornecer



novas ideias ou técnicas que atendam às necessidades práticas”.

Todos os estudos estão direcionados ao contexto de ensaios corais com adolescentes, apresentando estratégias que promovem a qualidade da performance e do ensino aprendizagem, com aspectos da pedagogia vocal, critérios para uma performance otimizada e o benefício implícito da inserção de algum tipo de tecnologia.

### **3.1. Estratégias pedagógicas**

As Estratégias pedagógicas no canto coral com adolescentes foram divididas em duas partes: 1) Estudos sobre movimento e gesto na performance e; 2) Estudos sobre a comunicação otimizada entre regentes e cantores.

#### **3.1.1. Estudos sobre movimento e gesto na performance**

Os estudos sobre movimento e gesto na performance foram encontrados nos trabalhos de Liao e Davidson (2016), Briggs (2011), Rohwer e Rohwer (2014) e Rolsten (2016).

Afirma que o corpo é o primeiro instrumento musical a ser treinado, não apenas por movimentos, mas também com a implementação de gestos e nesse sentido, avaliou os efeitos da combinação entre o uso de gestos e movimentos nas sessões de vocalise, baseado nos fundamentos do método *Eurhythmics* do educador Jaques-Dalcroze. O estudo foi realizado com 60 crianças (10 a 11 anos) de uma escola primária em Taiwan. Os resultados mostraram que crianças que receberam o treinamento com gestos e movimentos cantaram significativamente mais em sintonia do que aqueles que fizeram apenas com movimentos ou as que não o fizeram com nenhuma dessas estratégias, levando a conclusão de que o treinamento vocal com gestos e movimentos tem efeito positivo na melhoria do resultado sonoro do coro infantojuvenil.

Contudo, Rolsten (2016) aponta para inconsistências de resultados presentes nos métodos de avaliação sobre benefícios do uso do movimento, com base nos estudos de Holt (1992) e McCoy (1989), sugerindo que investigações adicionais são necessárias sobre o efeito do movimento na qualidade da performance, dada a dificuldade ao lidar com estudos de variáveis demasiado complexas.

Já Briggs (2011) em consonância com Liao e Davidson (2016), afirma que o uso do movimento no ensaio coral vem produzindo numerosos estudos, demonstrando a eficácia do movimento como técnica de ensino, encorajando cada vez mais regentes a incluir o movimento em seus ensaios. A autora descreve como fatores da eficácia: (1) a compreensão dos cantores do valor musical e educativo do exercício; (2) a preparação pedagógica do regente para uma melhor compreensão do nível de conforto dos exercícios com movimentos; (3) o nível de conforto e confiança dos cantores para com o regente; (4) a regularidade da utilização de movimento em ensaios; e (5) participação global por outros em conjunto.

Rolsten (2016), em sua revisão acerca das características em comum entre coros infantojuvenis com alta qualidade na performance, complementa apresentando como aspectos fundamentais:

1) as características (profissionais e pessoais) do regente; 2) as técnicas de ensaio empregadas; 3) o conhecimento musical dos cantores; 4) ter uma equipe de profissionais (auxiliares de apoio), que cuidem das tarefas administrativas e não musicais.

Embasado na sua experiência prática, Blue (2018) descreve outros elementos a serem considerados para o êxito do trabalho com adolescentes, tais como: 1) escolha do repertório, salientando que o uso do movimento físico deve ser bem pensado e respeitoso à cultura da obra musical; 2) A produção vocal (saúde vocal, sonoridade e estilo) sugerindo a utilização de exercícios de alongamento que contenham fala e canto; 3) técnicas de ensaio e instrução contendo estratégias que possam alfabetizar os cantores por meio de abordagens sinestésicas, tais como *manosolfa* (pedagogia Kodály).

Ao refletir sobre o gesto performático dos coralistas, Rohwer e Rohwer (2014) afirma que um conjunto complexo de comportamentos se interagem para produzir música e que além da interpretação sonora, artistas podem se beneficiar da comunicação não verbal entre si durante a performance, concluindo por meio de seu estudo que o gesto performático praticado entre os cantores influi na excelência da performance.

Os tipos e aplicabilidades das estratégias pedagógicas que englobam gesto e movimento, podem ser subdivididas em duas funções: exercícios vocais e recursos interpretativos.

### **Movimentos aplicados a exercícios vocais**

Estratégias aplicadas a exercícios vocais (vocalises) foram implementadas por Liao e Davidson (2016) com o objetivo de melhorar a afinação e emissão vocal. Os principais segmentos do corpo utilizadas foram: dedos, mãos, braços, joelhos e pernas. A autora experimentou exercícios de dobrar os joelhos e “varrer com as mãos para dentro” quando se produz vocalises em arpejos de tríades descendentes; desenhar círculos para os lados em frases com graus conjuntos ascendentes e libertar a tensão do corpo gradualmente para cima ao cantar uma nota longa.

### **Movimentos aplicados a recursos interpretativos**

Estas estratégias foram implementadas por Briggs (2011) e Rohwer e Rohwer (2014), com o objetivo de melhorar a interpretação vocal e foram aplicadas ao repertório. Briggs (2011) apresentou recursos como balançar o corpo enquanto canta uma música em compasso 3/4, pisar ou caminhar na pulsação e no ritmo, realizar movimentos de braço que representem o fraseado, utilizar as mãos na frente da boca com desenhos que simulem a formação de vogais, inclinar-se ao cantar os acentos ou sílabas tônicas e levantar os calcanhares nos intervalos descendentes de semitom em certas passagens com intuito de melhorar a afinação.

Rohwer e Rohwer (2014) voltou-se para a ideia dos gestos aplicados à performance como forma de expressão e comunicação não evidenciando o seu uso para aspectos de ensino aprendido. Contudo, dentre os trabalhos estudados nesta revisão foi o único que propôs o desenvolvimento de gestos e movimentos criados pelos próprios alunos. Nos experimentos realizados, as respostas

obtidas dos alunos por meio de questionário, indicaram o uso da cabeça como sendo o lugar mais comum, confortável e seguro, indicando a possibilidade aos regentes de começarem a busca pelo movimento expressivo em adolescentes na cabeça, partindo para os ombros e posteriormente os joelhos. “A partir do momento em que cantores utilizarem toda a potencialidade de seus movimentos em sua preparação e performance isto tornará sua música otimamente comunicável” (LEHMANN; DAVIDSON, 2002 apud ROHWER; ROHWER, 2014, p. 41).

Finalmente, o uso do movimento e dos gestos como estratégia pedagógica destinadas a adolescentes apresenta-se como um campo vasto para benefícios não apenas musicais e sim, cognitivos, físicos e emocionais, apontando para o desenvolvimento de estudos que construam estratégias pedagógicas com gestos e movimentos de modo colaborativo e experimental entre cantores e regentes.

### 3.1.2. Estudos sobre a comunicação otimizada entre regentes e cantores

Freer (2008) realizou um estudo exploratório com o objetivo de aumentar o conhecimento sobre a experiência de alunos do ensino médio durante os ensaios de coro por meio do estudo da linguagem instrucional (discurso) de regentes e constatou que o tipo de linguagem utilizada pelo mesmo afeta o aprendizado dos cantores. O autor reforça a necessidade de estudos nesta temática apresentando um conjunto de pesquisadores que analisaram periodicamente a literatura sobre educação musical que constataram a carência de pesquisas sobre a relação entre os comportamentos educacionais dos regentes e a aprendizagem ou as atitudes dos cantores.

No entanto, o trabalho de Stamer (1999) apresentou os resultados concretos de uma pesquisa em que os estudantes de música coral do ensino médio identificaram comportamentos dos regentes que motivam os alunos no ensaio coral. O autor identificou e discutiu os comportamentos motivacionais mais efetivos do regente para com os cantores enumerando-os como: (1) criar um ambiente nutritivo; (2) fornecer *feedback*; (3) atribuir repertório interessante e (4) apresentar desafios alcançáveis.

Em consonância com Stamer (1999), os autores Rohwer e Rohwer (2014) e Briggs (2011) evidenciaram a necessidade de uma atitude mais positiva e receptiva entre regentes e cantores. “O crescimento musical e o desenvolvimento vocal ocorrem como um empreendimento cooperativo entre diretor e cantor, contudo, quando a atitude é negativa este processo é lento e tedioso” (BRIGGS, 2011, p. 29). “Os regentes devem influenciar positivamente a persistência de cantores em toda a adolescência como fator predominante para este nível de conforto e confiança entre ambos” (FREER, 2008, p. 107).

Rolsten (2016) afirma que coros de adolescentes de elevada performance incluem uma variedade de estratégias em seus ensaios como ferramentas de aprendizado e o desenvolvimento da performance, contendo: 1) imagens verbais (DERBY, 2001; FUNK, 1982; JENKINS, 2005; MORGAN, 1992; OVERTURE, 1985 apud ROLSTEN, 2016); 2) linguagem figurativa (JENKINS, 2005; MORGAN, 1992; OVERTURE, 1985 apud ROLSTEN, 2016); 3) “Desafios diversos musicais, alternando o repertório menos familiar, com humor e histórias pessoais regulando a intensidade das

demandas físicas, emocionais e cognitivas” (ARTHUR, 2002; WRIGHT, 1996 apud ROLSTEN, 2016, p. 27).

Um regente utilizou como estratégia melhoria da comunicação com os cantores, letras de música, palavras edificantes e atividades (por exemplo, um ensaio apenas apreciativo) para construir o caráter e respeito dos cantores entre si para com o regente (WRIGHT, 1996 apud ROLSTEN, 2016). O outro exibiu recordações musicais dos alunos nas paredes da sala de ensaio para demonstrar o orgulho e interesse entre os membros do coro (ROLSTEN, 2016).

Sobre o uso de metáforas como estratégias de comunicação entre regente e cantores, Briggs (2011), declara que o uso abundante de metáforas verbais já é algo muito presente nos ensaios corais com adolescentes, porém, na atualidade os gestos e movimentos, vêm ocupando este mesmo lugar de transferência, tomando os movimentos e gestos como a representação física da metáfora para produzir uma maior eficácia com cantores.

Estes estudos apresentam pontos em comum no que tange a qualidade do repertório, a experiência musical dos cantores, as características pessoais e profissionais do regente, tal como as abordagens pedagógicas aplicadas aos ensaios como elementos imprescindíveis à prática coral infantojuvenil otimizada. Suas peculiaridades revelam que as principais características dos coros infantojuvenis de alta performance transpõem o universo do fazer musical propriamente dito, indicando a necessidade de se promover um bem-estar comum junto à atividade, incluindo abordagens que vão ao encontro do cotidiano dos jovens. Entretanto, tratam-se de estudos de casos empíricos e de ponto de vista focalizado na figura regente. Motivado à busca por estudos que considerassem o uso de novas tecnologias digitais aplicadas ao canto coral infantojuvenil, a partir da revisão supracitada, localizei os seguintes estudos, descritos na próxima sessão.

### 3.2. Recursos tecnológicos

Os trabalhos analisados que tratam da temática de novas tecnologias digitais aplicada ao canto coral infantojuvenil referem-se a relatos de experiências a partir de evidências positivas no trabalho prático, tratando de maneira pouco detalhada os impactos de seu uso. Os recursos tecnológicos têm sido utilizados pelos maestros como ferramentas de comunicação (NORRIS, 2010; CLARK, 2015), controle e avaliação das atividades (RETZKO, 2004; SCHEIDIES, 2013) além da otimização do aprendizado e desenvolvimento da performance coral por meio de softwares e ferramentas de feedback em tempo real (SCHEIDIES, 2013; PETTY; HENRY, 2014).

Petty e Henry (2014) desenvolveu um estudo experimental sobre os efeitos do uso da tecnologia para a prática de leitura à primeira vista individual em cantores iniciantes do ensino fundamental estadunidense, no subúrbio do Texas, investigando os possíveis benefícios do uso de *softwares* de reconhecimento de voz, tanto para ensinar quanto para avaliar as habilidades de leitura musical. Os alunos da 6ª série foram aleatoriamente designados e divididos em duas classes e avaliados por 8 semanas, tendo uma classe denominada de tecnologia e outra não-tecnológica. A classe de tecnologia utilizou o *software SmartMusic* versão 2012b e um microfone *headset*, enquanto a classe não-tecnológica recebeu apenas as instruções comuns às classes. O estudo resultou que

entre aqueles que experimentaram instrução com tecnologia e aqueles que não o fizeram, não houve diferença significativa, indicando que a instrução em sala de aula e a prática individual foram estratégias de ensino eficazes para a melhoria das competências como a leitura à primeira vista, independentemente do meio pelo qual a instrução e a prática foram entregues. Contudo, uma vantagem apresentada nesse estudo é a possibilidade do *feedback* automático fornecido pelo *software*, durante a prática individual o que pode impactar na aquisição de competências e de detecção de habilidades e erros, proporcionando um meio para a prática individualizada, reconhecendo que a oportunidade de executar o processo de modo individual é uma parte importante do processo de aprendizagem.

O uso de microfones e gravadores, é também relatado por Scheidies (2013) que discorre sobre o uso de tecnologia de gravação dos ensaios em um aparelho *Roland Edirol MP3*, registrando a performance individual dos cantores, com fins de avaliação da performance. O autor cita um microfone denominado *Mikey*, que transforma *Ipods* e *Iphones* em um gravador, apresentando como vantagem a possibilidade que a tecnologia oferece para “diluir” o processo de avaliação para outro momento senão o ensaio, proporcionando ao coro mais tempo de ensaio e preparação do repertório.

O trabalho de Norris (2010) apresenta ideias a partir do uso de ferramentas de comunicação *online* como o *Facebook*, *E-mail* e *Twitter*, para facilitar a comunicação extramusical entre regente e pais dos cantores. Com a premissa de que muitos estudantes passam mais tempo no *Facebook* do que em seus trabalhos escolares, a autora explora a rede social com humor postando atualizações de status lembrando seus alunos sobre os próximos testes. “Sra. Norris, lembra a todos os seus alunos que eles devem sair do FB agora e ir estudar para o teste do solfejo amanhã!” (NORRIS, 2010, p. 2). Contudo a autora alerta para o fato de que algumas escolas estadunidenses proibiram professores de usar sites de redes sociais como o *Facebook* ou *MySpace* para se comunicar com os alunos. Outros recursos são utilizados para a partilha de informações com alunos e pais, como *E-mail* e *Twitter* com o envio de mensagens curtas e imediatas, que, quando programadas, chegam de modo instantâneo nos *smartphones* (NORRIS, 2010, p. 3).

Retzko (2004) relatando sua experiência prática apresenta ideias para o uso do aplicativo *Attendance2*, com intuito de otimizar o controle de frequência, pontualidade e assiduidade dos cantores nos ensaios, cada aluno recebe uma identidade digital a partir de um Código QR (criado gratuitamente) e a frequência é monitorada de forma automatizada, gerando gráficos de acesso remoto em tempo real. O programa também gerencia formulários com dados cadastrais e sincronizados em planilhas *Google* através de nuvem de dados.

Uma lista de utilidades contemplando sete aplicativos (*Charms Office Assistant*, *IPANow*, *ForScore*, *Tonara*, *Naxos Music Library*, *Spotify* e *Sonja*) é apresentada por Clark (2015) direcionados a regentes. O autor destaca que o uso de tecnologia e *softwares* pode ser uma ferramenta útil para melhorar o aprendizado dos cantores e compartilhar arquivos de interesse comum tais como partituras e material didático.

O aplicativo *Charms Office Assistant* é uma ferramenta de organização, gerenciamento e

comunicação armazenada em nuvem mantendo controle de formulários e dados pessoais, escolares e financeiros. Os alunos podem registrar sua prática on-line, gravar e fazer upload de testes e rastrear suas avaliações (MARTIN, 2014). *IPANow* é um aplicativo de tradução e transcrição fonética para os idiomas francês, alemão, italiano e latim. O texto de fontes digitais pode ser importado ou copiado e colado e os resultados podem então ser exportados e editados no Word. *ForScore* é um visualizador de documentos em PDF para o *iPad*, permitindo marcações especiais em partituras armazenadas em nuvem. *Tonara*, semelhante ao *ForScore*, vira as páginas automaticamente quando percebe as notas executadas no final das páginas. *Naxos Music Library* e *Spotify* são bibliotecas de músicas on-line contendo milhares de músicas e vídeos. *Sonja* é um aplicativo destinado a prática musical para cantores amadores. As músicas são importadas para o aplicativo e os cantores podem cantar junto com seu naipe em um volume maior ou menor do que os outros naipes corais ou com seu naipe silenciado enquanto as restantes partes corais tocam em volume normal.

#### 4. Considerações Finais

Esta revisão permitiu constatar por meio da leitura integral dos títulos e resumos dos trabalhos publicados nas bases de dados elencadas que há estudos disponíveis sobre canto coral com adolescentes desde a década de 1960, abordando distintos assuntos, tais como, metodologias de ensino, técnicas de regência, experiências de ensaio, competições corais, repertório, organização estrutural de coros, técnica vocal, alfabetização musical, dentre outros. Contudo, o objetivo central desse trabalho foi conhecer quais as estratégias pedagógicas para o desenvolvimento da performance coral com adolescentes vêm sendo aplicadas na atualidade. Há um amplo número de pesquisas com coros de adolescentes sendo desenvolvidas em diversos países e idiomas, no entanto, esta busca limitou-se à busca de trabalhos publicados em língua inglesa para que o excesso de fontes não comprometesse o contexto principal – a relação didática e musical entre regentes e adolescentes em ensaios corais.

O trabalho de busca permitiu compreender o quanto o pensamento pedagógico musical do século XX impactou no desenvolvimento de mudanças e novas formas de abordagens no contexto da preparação da performance com adolescentes. Há um grupo significativo de regentes e pesquisadores interessados em desenvolver estratégias direcionadas às singularidades e características comuns a jovens cantores em formação. O implemento de gestos e movimentos, bem como os estudos sobre a otimização da comunicação entre regentes e cantores foram os mais recorrentes ao campo das estratégias pedagógicas, apontando para um crescente interesse no desenvolvimento de pesquisas referentes a abordagens corporais e cognitivas.

Os recursos tecnológicos têm sido explorados pelos regentes como ferramentas de otimização da parte administrativa e da comunicação extra aos ensaios, otimização do aprendizado e desenvolvimento da performance coral por meio de *softwares* de reconhecimento de voz, gravadores digitais e ferramentas de feedback em tempo real. No entanto, não foram encontrados trabalhos sobre o uso de ferramentas auxiliares à prática dos cantores tais como o *Youtube*, o uso de *score*

*animation, softwares* dedicados à criação, notação e edição musical, conforme propõe o estudo de Lana (2016).

Os estudos que abordam uso de recursos tecnológicos com adolescentes mostraram que este pode ser um caminho possível para muitas descobertas, embora necessite de maiores investigações em contexto acadêmico científico, pois, a grande parte dos trabalhos encontrados que tratam da temática tecnologia aplicada ao canto coral com adolescentes referem-se a relatos de experiências, com análises que procuram evidências do trabalho prático por meio dos resultados positivos, discutindo de maneira pouco detalhada os impactos de seu uso.

Futuras pesquisas de caráter exploratório e experimental que enfoquem o uso de recursos tecnológicos a favor de estratégias pedagógicas que auxiliem as competências desenvolvidas no processo de aprendizado e consequente aprimoramento e otimização da performance considerando os impactos de seu uso, poderão levar a compreensão de novos rumos à prática do canto coral com adolescentes.

### **Referências:**

BLUE, Thomas. Preparation, Practice, Performance, and Pondering: A Different Approach to Score Preparation. *The Choral Journal*, v. 58, n. 7, p. 69–72, 2018.

BRIGGS, K. E. Movement in the Choral Rehearsal: The Singers' Perspective. *The Choral Journal*, v. 52, n. 5, p. 28–36, 2011.

CLARK, C. Software Apps for Choir Directors - Not Students. *Chor-Teach*, v. 7, n. 3, p. 1–3, 2015.

FREER, P. K. Teacher instructional language and student experience in middle school choral rehearsals. *Music Education Research*, v. 10, n. 1, p. 107–124, 2008.

HENRY, M. Vocal sight-reading assessment: Technological advances, student perceptions, and instructional implications. *Update: Applications of Research in Music Education*, v. 33, n. 2, p. 58–64, 2015.

ILARI, B.; MATEIRO, T. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibpx, 2011.

LAMB, C. Ten Steps to a More Productive Choral Rehearsal. *Teaching Music*, v. 12, n. 5, p. 46, 2005.

LANA, E. O uso de tecnologias e recursos didáticos extramusicais para o ensino e o aprendizado do canto coral: relato de experiência junto ao coral Canarinhos de Itabirito. In: NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 2., Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Editora da UEMG/UFMG, 2016.

LEHMANN, Andreas. Taking an acquired skills perspective on music performance. In: COLWELL, R.; RICHARDSON, C (Ed.). *The New Handbook Of Research On Music Teaching And Learning: A Project Of The Music Educators National Conference*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 542–562.

LIAO, M. Y.; DAVIDSON, J. W. The effects of gesture and movement training on the intonation of children's singing in vocal warm-up sessions. *International Journal of Music Education*, v. 34, n. 1, p. 4–18, 2016.

MARTIN, L. Technology and the Choral Art: iRehearse: The iPad and the Choral Rehearsal. *The Choral Journal*, v. 54, n. 7, p. 63–67, 2014.

MCCOY, Claire Wehr. The effects of movement as a rehearsal technique on performance and attitude of high school choral ensemble members. *Contributions to Music Education*, n. 16, p. 7–18, 1989.

MOHER, D. *et al.* Preferred reporting items for systematic reviews and meta-analyses: the PRISMA statement. *PLoS medicine*, v. 6, n. 7, 2009. e1000097.

NORRIS, J. Facebook, e-mail e Twitter: How Tweet It Is! *Chor-Teach*, v. 3, n. 1, p. 1–3, 2010.

PETTY, C.; HENRY, M. L. The Effects of Technology on the Sight-Reading Achievement of Beginning Choir Students. *Texas Music Education Research*, v. 23, n. 28, p. 23–28, 2014.

RETZKO, B. iPads in the Choral Classroom. *Chor-Teach*, v. 6, n. 3, p. 1–3, 2004.

ROHWER, D.; ROHWER, M. Expressive Movement of High School Choral Musicians. *Texas Music Education Research*, v. 36, n. 43, p. 36–43, 2014.

ROLSTEN, K. The Production of Quality Choral Performance: A Review of Literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, v. 35, n. 1, p. 66–73, 2016.

SCHEIDIES, T. Assessment in the Choral Classroom - New Options Using Technology. *Chor-Teach*, v. 5, n. 3, p. 4–6, 2013.

SIMÕES, T. L. P.; SANTIAGO, P. F. Metodologia de Pesquisa para investigar a inclusão de práticas corporais no ensino-aprendizagem da técnica vocal para grupos corais infantojuvenis. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 22., 2015, Natal – RN. *Anais [...]*. Natal: ABEM, 2015.

SIMÕES, T. P.; MOURA, E. L. *et al.* Problemas físicos corporais em jovens coralistas do coral Canarinhos de Itabirito. In: NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 2., 2016, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. v. 2.

SIMÕES, T. P.; SANTIAGO, P. F. *et al.* Práticas musicorporais na formação vocal de jovens coralistas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 26., 2016, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.

SIMÕES, Thays Lana Peneda. *O gesto corporal na performance coral: estudo de dois grupos corais*. 2012. Dissertação de Mestrado – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2012.

STAMER, R. A. Motivation in the choral rehearsal: Asking students what motivates them and working with their responses stimulates the learning atmosphere in the choral rehearsal. *Music Educators Journal*, v. 85, n. 5, p. 26–29, 1999.

## Notas



---

<sup>1</sup> A Pedagogia Musical Ativa teve sua origem em estudos realizados no campo da psicologia, sociologia e filosofia de J. Piaget (1896-1980) e L. Vygotsky (1896-1934). o movimento Escola Nova na Europa, os métodos Montessori, Pestalozzi, Froebel e Decroly, John Dewey nos EUA. O advento das pedagogias ativas influenciou gerações de educadores, hoje reconhecidos como fundamentais no desenvolvimento da Educação Musical do século XX. Os principais pedagogos que trouxeram novas perspectivas para a prática do canto coral foram: Émile Jaques Dalcroze (1869- 1950), Zoltan Kodaly (1882-1967), Edgar Willems (1890-1978), Carl Orf (1895-1982), Raymond Murray Shafer (1933) e Jos Wuyatack (1935). (ILARI; MATEIRO, 2011).

<sup>2</sup> O protocolo PRISMA consiste em um checklist com 27 itens e um fluxograma de quatro etapas com o objetivo de ajudar autores a melhorarem o relato de revisões sistemáticas e meta-análises. O PRISMA é útil para a avaliação crítica de revisões sistemáticas publicadas. Informações: <http://prisma-statement.org>

<sup>3</sup> *American Choral Directors Association* <https://acda.org> .



# Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006): principais influências em sua formação como regente<sup>1</sup>

Susana Cecília Igayara-Souza

USP - Universidade de São Paulo/ECA – susanaiga@gmail.com

Caio Arcolini Jacoe

USP - Universidade de São Paulo/ECA – caio.jacoe@usp.br

**Resumo:** Este trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida na Universidade de São Paulo com apoio da Fapesp. Procura compreender as principais referências na construção da formação do regente mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006). Através de revisão bibliográfica e entrevistas com ex-alunos de Fonseca, foi possível detectar que, no âmbito da regência coral, o regente romeno Sergiu Celibidache (1912 – 1996) e o regente estadunidense Robert Shaw (1916 – 1999) despontam como principais influências na construção do ferramental técnico e gestual. Enquanto compositor, Fonseca teve o educador alemão Hans – Joachin Koellreutter (1915 – 2005) como principal influência.

**Palavras-chave:** Fonseca, Carlos Alberto Pinto. Canto coral. Regência coral. Celibidache, Sergiu. Shaw, Robert.

## 1. Formação inicial e influências

Carlos Alberto Pinto Fonseca nasceu e cresceu em uma casa economicamente e culturalmente favorecidas na cidade de Belo Horizonte. Foi o primeiro músico de sua família, que ocupava um importante lugar na sociedade da capital mineira durante o século XX. Segundo Matheus (2010, p. 17), Fonseca recebeu apoio de seus pais quando decidiu trilhar a carreira de músico. Seu avô, Estevão Pinto, era um grande apreciador da música erudita e proporcionou os primeiros contatos de Carlos Alberto Pinto Fonseca com o estilo musical.

O período de formação de Fonseca deu-se em diversas instituições e sob a orientação e influência de grande número de professores e escolas. Segundo Mauro Chantal<sup>2</sup> (2017), que dedicou um parágrafo de seu artigo *Artistas inesquecíveis: Carlos Alberto Pinto Fonseca, maestro* para tratar do período de formação de Fonseca, o maestro iniciou seus estudos musicais aos 7 anos através do piano. Foi orientado inicialmente pela compositora Jupyra Duffles Barreto em sua classe de canto orfeônico. Santos traz a informação de que Fonseca, na ocasião de um programa de apresentações promovido por Jupyra Barreto, compôs um prelúdio para piano, no ano de 1949. Tanto Santos (2001) quanto Coelho (2009) relatam que Carlos Alberto tinha um grande apreço pela escultura. Chantal (2017) apresenta a informação de que esse apreço pela escultura se deu por conta do contato que Fonseca teve com a artista belga Jeanne Milde.

Após Fonseca decidir seguir a carreira de músico, foi aluno do Conservatório Mineiro de Música onde, segundo Chantal (2017) estudou com Pedro Castro, Hostílio Soares e Fernando Coelho. Nesse período, que compreende a década de 40, Fonseca compôs suas primeiras peças,

que segundo Santos (2001, p. 16), são *O Pretinho Cantador* e *O Soldadinho*, ambas compostas em 1942.

Fonseca mudou-se de Minas Gerais para São Paulo no segundo semestre de 1954, para estudar na Escola Livre de Música da Pró-Arte, como relata Chantal (2017). Foi aluno dessa instituição até 1955, ano em que retornou à Bahia a fim de estudar nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia até 1960. Foi nesse período que estudou com o educador musical alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005) em ambas as instituições.

De acordo com Chantal (2017) e Matheus (2010, p. 20) Fonseca residiu na Bahia até completar o curso Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mudar-se para Hamburgo, iniciando o período internacional de seus estudos. Em Hamburgo, durante o ano de 1960 Fonseca estudou regência orquestral com Hans Schmidt – Isserstedt. Depois desse período, Fonseca mudou-se para Colônia, onde continuou seus estudos de regência com Wolfgang Sawallisch. Também em Colônia, deu continuidade aos seus estudos do instrumento piano com Neuhaus.

De acordo com o artigo de Chantal (2017), fixou residência em Paris no ano de 1962. Estudou com Eduardo Lindenberg na Casa do Brasil. Sob essa orientação, Fonseca foi finalista do Concurso Internacional para Jovens Regentes em Besançon. Chantal diz que, segundo Fonseca, durante esse período ele realizou diversos cursos na Itália entre os anos 1960 e 1962. Um deles, muito importante para a trajetória do regente, foi o curso de Siena na instituição Accademia Musicale Chigiana. Nesse período, estudou com Franco Ferrara e Sergiu Celibidache, sendo o último considerado um dos maiores influenciadores de Carlos Alberto Pinto Fonseca enquanto regente coral, juntamente com Robert Shaw. Estudou também direção de ópera com Bruno Rigacci e Gino Bechi na mesma cidade.

Após esse período, Fonseca realizou diversos cursos em países da Europa. Chantal (2017), em seu artigo, lista todos os cursos e instituições em que Fonseca realizou algum tipo de formação nessa época. Essa informação foi resultado de uma compilação de documentos da época, informação fornecida pelo autor.

- Regência em Staatliche Hochschule für Musik Köln, Colônia, 1960/1961.
- Regência e Percussão em Musikhochschule, Hamburgo, 1962.
- Regência orquestral em Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1962/1966).
- Interpretação de ópera em Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1966).
- Aperfeiçoamento em regência de orquestra em Teatro Comunale, Bolonha, 1973).

Segundo Santos, os estudos desenvolvidos na Accademia Musicale Chigiana foram os mais significativos na fase de estudos internacionais para a formação de Fonseca. O autor relata que nessa instituição, Fonseca teve aula com os seguintes professores: “...regência de orquestra com Franco Ferrara (1911 – 1985) e Sergiu Celibidache (1912 – 1996), e direção de ópera e interpretação

com Bruno Rigacci (s.d.) e Gino Bechi (1913 – 1993).” (CHANTAL, 2017)

Ainda segundo Chantal (2017), em 1964 Fonseca estudou regência orquestral com Eleazar de Carvalho, então diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Em 1965, Fonseca funda a Orquestra de Câmara da UFMG, com recursos da universidade. Essa orquestra, durante seus nove anos de atividade regular, atingiu não só o meio universitário, mas proveu uma orquestra para a cidade de Belo Horizonte. No artigo de Chantal, há a transcrição de uma carta de Mignone enviada a Fonseca na ocasião da apresentação realizada pelo Ars Nova da obra *Festa nas igrejas* (1940)

Rio de Janeiro, 30-06-1976

Meu caro e jovem colega Carlos Alberto Pinto Fonseca. Estou chegando em casa com a grande alegria de ter ouvido finalmente as minhas Impressões Sinfônicas – Festa das Igrejas, interpretadas tal qual eu desejo e quero. E olhe que essa obra foi regida pelos maestros Szenkar, Toscanini, Ormandy e eu próprio: como autor! Você, Carlos Alberto, captou o espírito da obra e soube dar aquele sabor e autenticidade que ninguém tinha conseguido. Não há dúvida que a sua capacidade diretorial é invulgar e invejabilíssima no melhor e mais amplo sentido da palavra. Obrigado, obrigadíssimo do seu admirador e amigo, Francisco Mignone. (CHANTAL, 2017)

## 2. Koellreutter

Fonseca e Koellreutter conheceram-se em Salvador durante uma vigem de férias de Carlos Alberto Pinto Fonseca em 1954. As técnicas do educador alemão despertaram grande interesse em Fonseca, como ele mesmo diz em trecho da entrevista cedida a Sergio Magnani transcrito por Rize Matheus: “e falei assim: gente isso aqui tá muito mais evoluído do que tenho lá no conservatório e não vou pensar duas vezes” (FONSECA in MATHEUS, 2010, p. 20). Nos Seminários de Música, Fonseca estudou também com Ernest Widmer (1927 – 1990), regente, compositor e educador franco-suíço radicado no Brasil. Segundo Matheus (2010, p. 20), Fonseca estudou com Koellreutter durante um ano e meio em São Paulo e quatro anos na Bahia. Chantal afirma que foi sob a orientação de Koellreutter que Fonseca teve contato com a harmonia de Hindemith (1895-1963) e iniciou seus estudos de regência coral. Nesse período de estudos na Bahia, Fonseca teve grande contato com a música contemporânea da época e estudou novas técnicas composicionais. Angela Coelho, ex-esposa de Fonseca, relata em entrevista cedida a Santos que Koellreutter e também o compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer foram os responsáveis por proporcionar essas novas experiências. “Koellreutter foi uma pessoa importantíssima na formação de Carlos Alberto. Foi através de Koellreutter e também Widmer, que Carlos Alberto teve contato com o mundo fora de Minas Gerais.” (COELHO in SANTOS, 2001, p. 17).

É certo que os anos de estudo com Koellreutter foram muito produtivos. Entretanto, no período de 1956 a 1960, Fonseca não compôs nenhuma obra. Rize Matheus apresenta em seu texto um depoimento de Fonseca em que o regente explica o motivo desse hiato em sua carreira de compositor. Fala também acerca da abordagem com a qual Koellreutter trabalhava o ensino de música e a música contemporânea, informação muito importante para compreender a influência

exercida pelo educador alemão.

... tudo aquilo que eu fazia, de repente... a força de Koellreutter era tanta... com isso praticamente eu paralisei a minha atitude de compositor, e depois, só muito depois, quando eu comecei a trabalhar coro, depois de 62, depois que eu voltei, senti necessidade de fazer arranjo para coro... Em relação a composição talvez esse contato tenha sido contraproducente... ao mesmo tempo que tive muita técnica de contraponto, isso por exemplo me ajuda demais em relação aos arranjos, principalmente arranjos corais; em relação a uma posição estética, ele era de certa maneira radical, quer dizer, ele acha que existe um processo histórico, e que esse processo histórico é irreversível e daí toda as polêmicas que ele teve com Camargo Guarnieri, outros e tudo mais... ele segue a corrente pós – weberiana pra cá, Stockhausen, etc e tal, não admitindo mesmo uma situação ligada à música tonal... (FONSECA in MATHEUS, 2010, p. 21)

Tomando como base esse trecho de entrevista, pode-se afirmar que Fonseca, além de regente coral e compositor atuou também como regente – arranjador, categoria da regência coral que vem sendo estudada nos últimos anos (OLIVEIRA, 2017).

Entretanto, a longo prazo, o estudo de composição com Koellreutter, em especial as lições de contraponto que teve com o educador alemão, foram de grande valia. Com Koellreutter Fonseca desenvolveu-se também como arranjador coral.

Do contato pedagógico com o mesmo, além do conhecimento da técnica dodecafônica, que aplica em composições anos mais tarde, seu maior ganho foi o aprendizado da técnica contrapontística. A presença desta técnica nos arranjos de Carlos Alberto Pinto Fonseca para coro se mostra constante. Segundo relata, foi segundo conselho de Koellreutter que começou a utilizá-la. (MATHEUS, 2010, p. 23)

Ambos os entrevistados comentaram a habilidade que Fonseca tinha em executar peças renascentistas. Raphael Osório discorre sobre como o regente trabalhava as nuances e o balanceamento entre as vozes às últimas consequências (informação verbal). Francisco Campos diz assertivamente: “Bom, aquele cara era dono do repertório *a cappella*. Não tinha pra ninguém. A renascença nossa era elogiada pelo mundo afora. Nós cantamos muito fora. Em concursos e tudo mais” (CAMPOS in JACOE, 2018a, informação verbal). Fonseca, em entrevistas cedidas a diversos autores, comenta sobre como utiliza o contraponto renascentista como importante ferramenta composicional.

### 3. Celibidache

Informações verbais colhidas na bibliografia consultada e em entrevistas realizadas apontam que a maior referência de Fonseca, enquanto regente coral, foi Celibidache. O regente romeno foi autor de uma nova escola de análise musical e regência. Suas inovações técnicas se fundamentam na Fenomenologia, vertente filosófica de autoria de Edmund Husserl (1859 – 1938) que propõe a interpretação de elementos musicais como fenômenos autônomos. Os dois ex – alunos afirmaram não conhecer o termo Fenomenologia em entrevistas cedidas para esta pesquisa. Entretanto, pode-se perceber em relatos e em textos acadêmicos que diversas práticas de Fonseca são consoantes com as propostas de uso da fenomenologia na técnica de Celibidache. Raphael Leite Osório comenta,

em sua entrevista, que Fonseca era discreto sobre sua história durante os ensaios e não falava muito sobre seus influenciadores. No máximo, fazia uma digressão e contava uma história do passado. Segundo Osório, alguns dos coralistas não eram músicos. Estavam lá porque gostavam de cantar, mas não se interessavam pelo mundo da regência. Nas aulas de regência, acontecia o oposto. Raphael Leite Osório relata que Fonseca falava bastante de seus ex-professores. Nessas aulas, falava em termos técnicos. Falava bastante sobre Koellreutter e sobre o tempo que passou com Celibidache (OSÓRIO in JACOE, 2018b, informação verbal).

Informações verbais colhidas, demonstram como os anos de estudo de regência com o romeno moldaram a técnica de Fonseca. Em entrevista cedida, Francisco Campos, ex – coralista do Ars Nova e atual professor de canto da USP, amigo pessoal de Fonseca e de sua esposa, diz que “o grande professor dele foi Celibidache, durante o tempo em Siena” (CAMPOS in JACOE, 2018a, informação verbal). O próprio regente diz, em entrevista cedida a Mauro Santos, ser grandemente influenciado por Celibidache.

Estudei com Celibidache, em Siena. Com Celibidache, aprendi a técnica que possibilita tocar o coro como um instrumento. [...] Podemos desenhar toda a melodia no ar [...] E no momento em que eu deixo essa linha significa que algo diferente está acontecendo. Refiro-me às figuras de marcação dos compassos onde todos os pontos de inflexão situam-se na mesma linha horizontal. Com isso, tenho a chance de criar no momento da execução. [...] às vezes, durante a execução, sinto que o coro me segue, respondendo a esta técnica, amando o que faz, e passando isso para o público também. O mais importante na história do Ars Nova, é que muitas vezes fazemos com que o público chore, o que para mim, é mais importante que o aplauso entusiástico, porque comunicamos algo que emociona as pessoas. (FONSECA in SANTOS, 2001, p. 19)

Rize Matheus traz em seu trabalho um trecho de outra fala do regente:

Celibidache foi uma influência enorme. A técnica que eu desenvolvi com ele que possibilita tocar o coro ou a orquestra como se fosse um instrumento eu devo a ele. O conhecimento profundo das obras inclusive da fenomenologia de música que a gente teve com ele, é uma coisa assim inolvidável. (FONSECA in MATHEUS, 2010, p. 23)

Adiante, Matheus traz um trecho de um artigo que Fonseca escreveu na ocasião da Convenção Internacional de Regentes de Coros, realizada em Brasília em 1999.

Qual o regente que não gostaria de possuir uma técnica do gesto tão proporcionada à música que lhe permitisse, literalmente, “tocar” o coro como um instrumento, capaz de segui-lo nas menores inflexões de sua interpretação da peça executada? Pois essa técnica estará à disposição de quantos quiserem construí-la, com dedicação diária e exercícios capazes de torna-la uma “segunda natureza” nos braços e mãos de quem se dispuser a seguir o método que aprendemos do grande Sergiu Celibidache. (FONSECA, 1999 in MATHEUS, 2010, p. 24)

Willsterman Coelho considera a influência de Celibidache sobre Fonseca como pessoal, e não bibliográfica. Coelho traz em seu texto diversas evidências dessa influência. Segundo o autor, a capa da Apostila de Regência, publicação de autoria de Fonseca, continha uma foto do regente romeno. Segundo o autor, a grande quantidade de ensaios exigida por Fonseca buscava dar tempo para todos os músicos perceberem todas as sutilezas do repertório, buscando assim, a

transcendência. Sobre análise musical e interpretação, Coelho diz:

Fonseca era adepto da mesma visão de Celibidache no que concerne ao respeito pela partitura: cada mínimo detalhe tinha de ser ouvido, e, para tanto, tinha de ser ensaiado à exaustão, até que todos os indivíduos participantes distinguíssem claramente todos os extratos da textura musical. Ouvir tudo, distintamente. Assim, um enorme número de ensaios do mesmo programa era sempre muito bem-vindo – mesmo tendo o Ars Nova larga experiência e experiência com repertório realmente difícil. (COELHO, 2009, p. 95)

#### 4. Robert Shaw

Através da revisão bibliográfica e de informações obtidas em entrevistas realizadas, pode-se perceber que uma segunda figura desponta como importante influência na formação de Fonseca: o regente estadunidense Robert Shaw (1916 – 1999), que desenvolveu um importante trabalho no âmbito da regência coral em seu país. Fundou uma das principais escolas de regência dos Estados Unidos.

Willsterman Coelho dedica um tópico de seu texto à comparação entre as diferentes escolas estadunidenses de regência e como elas poderiam imprimir influências na técnica de regência de Fonseca. A relação mais óbvia é a escola de Robert Shaw. Segundo o autor, Robert Shaw dividia os “recursos da técnica coral” em cinco parâmetros (COELHO, 2009, p. 101): 1) afinação, 2) sonoridade, 3) dinâmica, 4) enunciação e 5) ritmo. Em seu texto, Coelho traz a informação de como esses parâmetros eram trabalhados por Shaw durante os ensaios. Isso está em acordo com a prática desenvolvida por Fonseca. Shaw, segundo Coelho (2009, p. 101), define três parâmetros como “forças musicais”, que influenciam diretamente a sonoridade do coro. Esses são: afinação, enunciação e ritmo, que o autor considera como a mais poderosa. Coelho diz que segundo Shaw, a precisão rítmica era de enorme importância pois “todo instante musical é dramático.” (COELHO, 2009, p. 102). Segundo Coelho, essa prática identifica-se com a prática desenvolvida por Fonseca. O autor diz: “acentuar a força do ritmo era uma de suas [Fonseca] predileções na construção da sonoridade do Ars Nova; desde o momento da leitura de uma peça, ele deixava absolutamente trabalhadas como recurso de expressão em que o cantor devia se posicionar ativamente.” (COELHO, 2009, p. 102)

Raphael Osório descreveu de forma bastante clara o gestual de regência que havia na apostila usada por Fonseca durante suas aulas de regência. Segundo Raphael, essa era também a forma como Fonseca regia o coro. Segundo ele, “todas as figuras, binários, ternários, mesmo em tempos compostos, eram feitas num plano horizontal... o primeiro tempo no meio, o segundo, vai no centro do corpo, o terceiro, vai ao exterior, do lado de fora e o quarto vai no meio. Pra levantar e ir pro primeiro de novo. Fica tipo uma cruz. No livro tinha até o desenho dos movimentos. Do primeiro para o segundo há um movimento circular, do segundo para o terceiro, um grande movimento circular e um pequeno movimento circular de volta que vai para o quarto para subir de novo... essa técnica eu guardo até hoje” (OSÓRIO in JACOE, 2018b, informação verbal).



Esse gestual apresenta bastante semelhança com o que é proposto por Robert Shaw e sua escola de regência. Segundo Raphael, a apostila compilada por Fonseca apresentava todos os movimentos de regência desenhados, recurso também presente no material de Robert Shaw. Por conta da impossibilidade de acesso a essa apostila, a comparação com os desenhos impressos no livro de Shaw não foi possível nesta fase da pesquisa.

Sendo assim, pode-se afirmar que Sergiu Celibidache foi uma grande influência para Fonseca e plasmou grandemente sua forma de ensaio e de condução do som. Muitas das práticas do regente mineiro refletem diretamente a técnica de Celibidache e o próprio Fonseca confessa ter sido influenciado pelo regente romeno. No âmbito da análise, pode-se perceber influências da fenomenologia (proposta de análise musical embasada na filosofia de Edmund Husserl) no trabalho de Fonseca, mais uma das muitas evidências de como Celibidache foi importante para o regente mineiro. Entretanto, a influência que Fonseca recebeu de Robert Shaw não foi menos significativa. Pode-se perceber que no tocante ao gestual, Fonseca tinha grandes consonâncias com o proposto pela escola do regente estadunidense.

Em seu capítulo do livro *Choral Conducting, a Symposium* (1973), Roward Swan, apresenta tabelas com procedimentos gerais adotados pelas diferentes escolas estadunidenses. Para a realização desse trabalho, a tabela sobre a escola de Robert Shaw foi utilizada com tradução própria. Através dela, é possível obter um panorama de procedimentos propostos por Shaw que possivelmente influenciaram a regência de Fonseca.

<b>Elementos tonais na voz</b>	<b>Técnica de ensaio: princípios e prática</b>
<b>Fonação e relaxamento</b>	A relação dos fatores rítmicos de cada frase deve estar relacionada ao final da frase e ao início da seguinte.
<b>Suporte e controle respiratório</b>	O suporte ideal vem do senso de vitalidade inerente à menor partícula de tempo musical expresso no som.
<b>Pronúncia e articulação</b>	Todas as vogais devem ser cantadas na cabeça do tempo. As consoantes soam para encontrar as necessidades de pulso e tempo. Cada som pronunciado tem uma duração.
<b>Cor, timbre e textura</b>	A altura carrega a emoção, não o som. Para repertório com tonalismo estendido, cor e textura são variáveis.
<b>Amplitude</b>	Ensaie com nível leve de dinâmica. A amplitude vem do aumento da vitalidade do volume.
<b>Vibrato</b>	Permitido.
<b>Elementos tonais no coro</b>	<b>Técnicas de ensaio: princípios e prática</b>
<b>Blend</b>	Cada cantor deve aprender a pronunciar a sílaba precisamente ao mesmo tempo que os outros cantores.

<b>Elementos tonais na voz</b>	<b>Técnica de ensaio: princípios e prática</b>
<b>Entonação</b>	Nos ensaios, exigir constantemente a memória da altura. Entonação pobre é em parte causada por pobre senso rítmico.
<b>Dicção</b>	Pronunciar todos os sons das palavras e não as palavras.
<b>Vitalidade rítmica</b>	As alturas são a representação aural de todos os elementos rítmicos na partitura. As alturas possuem movimento, direção, precisão, vitalidade em urgência em ter uma direção. Pratique procurando o sentimento das menores unidades de tempo, a separação de notas pontuadas e a relação entre música e movimento físico.
<b>Queremos ouvir</b>	Alturas vigorosas; elasticidade, elementos rítmicos soando tal como são concebidos e sentidos pelos cantores; a dicção sendo usada em primeiro lugar para dar forma à frase musical; evidências de som sempre em movimento; variabilidade e surpreendentes utilizações de cores; as propriedades das alturas relacionadas e implementando outros elementos interpretativos ao lugar de serem ouvidas por si só.
<b>Não queremos ouvir</b>	Tonalidade explorada como uma experiência estética; ênfase sobre as qualidades expressivas do <i>rubato</i> e mudanças de tempo; a acentuação das palavras em favor do significado; interpretação e sonoridade divorciados da partitura.

Tabela 1: Escola de Robert Shaw  
 Fonte: Swan, 1973. Tradução nossa.

## 5. Conclusão

A construção dos conhecimentos e da prática de Fonseca enquanto regente teve como principais influenciadores Sergiu Celibidache e Robert Shaw. Não há, em nenhum material consultado, informações que levem à conclusão que, no âmbito da regência coral, Fonseca tenha tido outra influência tão significativa quanto essas. A utilização da análise musical embasada na fenomenologia possibilitou Fonseca a explorar os elementos das obras que regeu de forma diversa a outros regentes brasileiros. O gestual que permite ao regente marcar os tempos em um plano horizontal é outra peculiaridade da regência de Fonseca. Ambas as técnicas aprendidas com Celibidache.

Kurt Thomas também influenciou grandemente Carlos Alberto, assim como diversos outros professores com quem o regente mineiro teve contato ao longo de sua vida. O acesso a

informações sobre Kurt Thomas é restrito, o que dificulta a obtenção de informações sobre o músico alemão. Seu estudo e possíveis relações com a construção da formação de Carlos Alberto seguem como um tema a ser estudado.

No âmbito da composição, com base nas informações coletadas torna-se possível compreender que Koellreutter foi um grande influenciador de Fonseca. O educador alemão representou um importante divisor de águas na produção composicional do regente mineiro. Foi também durante o tempo de residência na Bahia que Fonseca teve contato com a cultura afro-brasileira e se familiarizou com as práticas musicais das religiões Umbanda e Candomblé (MATHEUS, 2010, p. 22), o que anos depois, juntamente com o livro *400 Pontos Cantados Riscados de Umbanda e Candomblé* (SANTOS, 2001, p. 30) serviria de base para a composição das peças afro-brasileiras para coro *a cappella*, importante feito da carreira composicional de Fonseca.

Cristina Yolanda Gallo contabilizou em sua dissertação de mestrado *Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto a capella compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca. Aportes para su interpretación* (GALLO, 2011, p. 42–43), 16 composições para coro misto a capela com temática afro – brasileira. Essas peças retratam em suas rítmicas e textos características da música feita em terreiros de Umbanda e Candomblé. Grande parte dos textos utilizados nessas composições foi retirado do livro *400 Pontos Cantados Riscados de Umbanda e Candomblé* (1962).

É importante, no contexto de uma pesquisa biográfica que busca compreender como o ferramental técnico de Carlos Alberto Pinto Fonseca foi formado, salientar que a possibilidade de receber fecundamente uma influência não é um acontecimento passivo, mas sim uma escolha pessoal e racional. Diversas foram as escolas e influências que permearam Fonseca durante seu período de formação. Todas elas, capazes de dotar o regente de capacidade para desenvolver uma carreira profissional. Entretanto, em alguns momentos de sua vida, Fonseca decidiu deixar-se influenciar por uma ou outra escola com a qual teve contato, construindo ao seu gosto e oportunidade quem seria enquanto profissional.

### Referências:

CHANTAL, Mauro. Artistas inesquecíveis: Carlos Alberto Pinto Fonseca, maestro. *Movimento.com*, 18 jun. 2017. Disponível em: <http://www.movimento.com/2017/06/artistas-inesqueciveis-carlos-alberto-pinto-fonseca-maestro/>. Acesso em: 29 jul. 2018.

COELHO, Willsterman Sottani. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o ferramental técnico do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2009. 132 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2009.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: [s.n.], 2005. Entrevista concedida a Heloísa Greco e Shirley Ferreira para a pesquisa “Memória da Música Erudita em Belo Horizonte” desenvolvida pela coordenação de Projetos e Pesquisa – CRAV/FMC/PHB). Cópia em CD da gravação integral e da edição, cedida por Bruno Fonseca.

GALLO, Cristina Yolanda. *Elementos umbanda y candomblé en la obra para coro mixto “a capella” compuesta por Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Aportes para su interpretación. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Facultad de artes e diseño da Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2011.

JACOE, Caio Arcolini. Entrevista de Francisco Campos Neto. São Paulo, 10 mai. 2018. Registro de informação verbal.

\_\_\_\_\_. Entrevista de Raphael Leite Osório, 20 fev. 2018. Via Skype. Registro de informação verbal.

MARIN, Lucia. *Basic fundamentals of phenomenology of music by Sergiu Celibidache as criteria for the orchestra conductor*. 2015. 31 p. Tese (Doutorado em Música) – University of Kentucky, Lexington, 2015.

MATHEUS, Rize Lorentz. *Elementos Impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2010. 100 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2010.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. *O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros*. 2017. 194 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. 2001. 80 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2001.

SOUZA, José Ribeiro de. *400 pontos cantador riscados de Umbanda e Candomblé*. 3. ed. Rio de Janeiro: Eco, 1962.

SWAN, Howard. The Development of a Choral Instrument. In: DECKER, Harold A.; HERFORD, Julius (Ed.). *Choral conducting: a symposium*. [S.l.]: Prentice-Hall, 1973.

## Notas

<sup>1</sup> Trabalho de Iniciação Científica desenvolvido no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com apoio FAPESP. Teve como orientadora a Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza. A pesquisa teve início em agosto de 2017.

<sup>2</sup> Duas publicações de Mauro Chantal Santos foram utilizadas na elaboração desse trabalho. Em sua dissertação de mestrado (2001), o sobrenome Santos é utilizado. Em seu artigo (2017), o autor utiliza o sobrenome Chantal.

# Considerações sobre o repertório para coro juvenil: uma proposta inicial de parâmetros de seleção

Patricia Costa

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – pccantocoral@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo é um recorte de parte do Capítulo II de minha tese de doutorado, reunindo constatações acerca das questões que envolvem escolha de repertório para coro juvenil. Utilizando entrevistas semiestruturadas e triangulando-as com referencial teórico-metodológico, busquei informações complementares que compensassem a dificuldade de encontrar publicações específicas a respeito. O artigo concentra-se na discussão sobre os fatores de maior importância para seleção de repertório, segundo os entrevistados.

**Palavras-chave:** Coro juvenil. Repertório. Tessitura. Configuração coral. Diversidade de repertório.

## 1. Procedimentos da coleta de dados

O presente recorte apresenta parte do Capítulo II de minha tese de doutorado, expondo questões peculiares sobre critérios para a seleção de repertório pertinente ao coro juvenil. Para esta pesquisa, foi elaborada uma lista de profissionais – brasileiros e norte-americanos – envolvidos com coro juvenil, para traçar algumas tendências, relatar experiências e trazer questões a serem analisadas e/ou comparadas, que pudessem auxiliar esta busca.

Foi levado em consideração o perfil de regentes com diferentes abordagens: os que lidavam com coro infantojuvenil, juvenil e jovem; os de variadas propostas de repertório; os de coros e programas corais de escolas e de projetos de extensão de universidades; e os regentes de coros de movimentação cênica ou, no caso dos EUA, de proposta coreografada, denominados *show choirs*. Também foram escolhidas duas profissionais que respondem pelo comitê de repertório da ACDA<sup>1</sup>.

O quadro abaixo (Quadro 1) apresenta os regentes entrevistados. Os pormenores das entrevistas, bem como os trechos originais citados, transcritos em inglês, estão especificados após as Referências deste artigo.

## 2. Considerações sobre os dados coletados

Foi possível elencar elementos que, aparentemente, em nada diferem das preocupações de regentes de coros adultos ou infantis, em geral. Aspectos como a configuração do grupo, o nível técnico dos cantores e o desenvolvimento artístico destes se unem às metas do ano, aos instrumentos disponíveis e ao roteiro do programa desejado, para a seleção de repertório inerente à atividade coral como um todo. No entanto, tais fatores trazem pormenores que podem nos dar pistas de uma especificidade na escolha de repertório para esta faixa etária.

Nº	NOME	INSTITUIÇÃO/ CIDADE	ESPECIALIDADE
1	ALDER, Alan	Ball State University Muncie, IN	<i>Show choir</i>
2	ANDERSEN, Dan	Center Grove Middle School Central Greenwood, IN	Coro juvenil misto, especialista em coro masculino
3	BLOSSER, Amy	Bexley High School Bexley, OH	Coro juvenil misto, comitê de repertório de coro juvenil da ACDA
4	BRADFORD, Scott	Indiana State School Music Association (ISSMA) Indianapolis, IN	Vice-diretor da Educação Coral da ISSMA
5	DWYER, Ruth	Indianapolis Children's Choir (ICC) Indianapolis, IN	Diretora pedagógica do ICC, setor de educação musical, coro infantil e infantojuvenil
6	HAWKS, Todd	Tindley Genesis Academy Indianapolis, IN	Diretor de escola (coro infantojuvenil)
7	LECK, Henry	Indianapolis Children's Choir (ICC); Indianapolis Youth Choir (IYC) Indianapolis, IN	Fundador e diretor do ICC (coro infantil, infantojuvenil e juvenil)
8	PARKER, Elizabeth C.	Boyer College of Music and Dance Philadelphia, PA	Coro juvenil feminino Comitê de repertório de coro juvenil da ACDA
9	STENSON, Randy	Saint Mary's International School (SMIS) Indianapolis, IN/Japan	Coro juvenil masculino em escola internacional; ênfase em movimentação corporal
10	WIEHE, Pat	North Central High School Indianapolis, IN	Coro juvenil ( <i>show choir</i> e tradicional) de escola pública; vencedora de inúmeros concursos por mais de 10 anos consecutivos
11	D'ASSUMPCÃO, José	Escola Villa-Lobos Rio de Janeiro, RJ	Coro infantojuvenil e juvenil de escola pública
12	CORREIA, Valéria	Coro Juvenil da Rocinha Rio de Janeiro, RJ	Coro de comunidade de baixa renda
13	FERREIRA, Marcos	IFBA Vitória da Conquista, BA Pedro II São Cristóvão Rio de Janeiro, RJ	Coro de Ensino Médio
14	FONTEARRADA, Marisa	Projeto social da UNESP São Paulo, SP	Coro de ampla faixa etária, de projeto de extensão universitária
15	LEÃO, Geraldo	Coral da PUC Rio de Janeiro, RJ	Coro universitário
16	MORETZSOHN, Julio	UNIRIO - projeto de extensão; Coro de Crianças da OSB Rio de Janeiro, RJ	Coros para <i>performance</i> e de projeto de extensão universitária
17	PEÇANHA, Luiz Carlos	Centro Educacional de Niterói Niterói, RJ	Coro de projeto tradicional Continuidade do Prof. Ermano de Sá
18	REGINATO, Daniel	Coral do Auditório do Ibirapuera São Paulo, SP	Coro juvenil, com ênfase em proposta cênica
19	SANTIAGO, Amarilis	Colégio Zaccaria Rio de Janeiro, RJ	Coro juvenil de escola particular
20	SCHIMITI, Lucy	UEL - infantil e juvenil Londrina, PR	Coro infantil e juvenil de projeto de extensão universitária

Tabela 1: Profissionais entrevistados (Brasil e EUA)

Passo a apresentar, a seguir, a primeira pergunta formulada e um resumo das discussões obtidas.

### 3. Quando escolhe repertório para coro juvenil, que fatores são os de maior importância em sua seleção final?

Das respostas obtidas, foram quatro os assuntos mais citados:

- Tessitura das vozes juvenis
- Configuração do coro e a adequação do repertório ao grupo
- Texto/tema das composições
- Diversidade de repertório

#### 3.1. Tessitura das vozes juvenis

Dos vinte profissionais entrevistados, quatro consideraram o âmbito e/ou tessitura<sup>2</sup> como critério primordial para determinar repertório (ALDER, 2016; BRADFORD, 2016; HAWKS, 2016; PEÇANHA, 2017). Foram encontradas alusões aos dois termos; porém, nem sempre foi possível afirmar se os entrevistados faziam distinção entre ambos<sup>3</sup>.

É possível justificar que, por conta do momento peculiar de mudança no registro vocal dos cantores desta faixa etária, o cuidado com a tessitura se torne, de fato, primordial na escolha do repertório. Tal zelo tem por precaução, não só o risco de prejuízo direto à voz do adolescente que cante fora da tessitura. Consequências como desestímulo, desistência e desprazer por conta de dificuldades técnicas, podem também ter relação com a dinâmica do próprio coro.

Podemos inferir, portanto, que esta primeira preocupação é característica do coro juvenil, uma vez que as delimitações para coro infantil e adulto obedecem a critérios definidos, enquanto que a impermanência das condições vocais do adolescente se constitui como fator de imprecisão para os regentes pesquisados, corroborados por mim, justificando um olhar mais atento sobre o assunto.

#### 3.2. Configuração do coro e a adequação do repertório ao grupo

A maneira como os cantores estão distribuídos por naipes ou por grupos de faixa etária específica indica este parâmetro como importante critério para a atividade do coro juvenil, pela peculiaridade e/ou a variedade de opções na distribuição das vozes de uma peça.

Esta é a primeira preocupação mencionada por Andersen (2016), que faz uma análise dos corais que dispõe e de como procurará material para seus projetos anuais.

Eu gasto provavelmente uma centena de horas a cada verão olhando por novos recursos, novas canções, música nova e material antigo também – eu ensino 6º ano, 7º ano e 8º ano, todos coros separados. Então, temos o nosso 6º ano cantando música a duas vozes, na região aguda; o nosso 7º ano canta três partes mistas, de modo que se expandem do contralto para barítono; e o 8º ano típico. Bem, agora temos um coro SCTB e depois um coro de homens e um coro de vozes agudas, assim, homens e mulheres. Então, eu estou escolhendo música para todos os estilos diferentes e todas as diferentes configurações vocais.<sup>4</sup> (ANDERSEN, 2016)

Os *coros infantis* trabalham com vozes iguais e a organização e divisão dos naipes obedece a critérios como uníssono, duas, três, quatro vozes ou mais, de acordo com o desenvolvimento musical do grupo. Por conseguinte, é esperado que todos os cantores cantem na região de voz de cabeça, indicando uma padronização de repertório para crianças.

Já os *coros adultos* se dividem, basicamente, em vozes femininas e masculinas, apresentando subdivisões de acordo com seu patamar musical ou meta de realização. Ao considerar material escrito para soprano, contralto, tenor e baixo (e divisões subsequentes), compreende-se ter sido aquele material pensado para coro de vozes mistas adultas, *i.e.*, não se destina ao coro infantil.

No entanto, há uma série de variáveis constantes na estrutura do *coro juvenil*. Sua configuração vai oscilar de acordo com o momento do grupo, pois as vozes em transição não obedecem forçosamente a qualquer divisão estanque. Ademais, os regentes poderão terminar o período de atividade com uma configuração diferente da que tinham em seu início.

Correia (2017) e Fonterrada (2017) relatam peculiar distribuição das vozes em seus corais, defendendo uma certa autonomia na mistura e desenvolvimento destas, a saber:

E você sabe que eu não faço trabalho vocal com o meu coro, né? Deixa eu esclarecer isso: eu faço vocalise para afinar. Só. [...]. Eu falo para eles o seguinte: 'Eu quero que você venha, com o seu som.' E eles vão se ouvindo, entre eles mesmos. Tem sempre um que parece que nasceu para aquilo, né? Então eles vão se adequando, então eu não preciso mexer em muito mais, que não seja na afinação. (CORREIA, 2017)

E os menos experientes, quando ouvem os mais velhos cantando, parece que compreendem a música por outras vias, que não a racional. Eles aprendem com os ouvidos, com os olhos, com a pele, com o coração, né? Entra pelos poros, assim. É muito mais rápido do que você pegar um coro sem referência. (FONTERRADA, 2017)

É possível inferir que, embora procedimentos tradicionais busquem regularizar as características vocais em relação à sua produção, há ainda experiências bem-sucedidas que indicam a possibilidade de caminhos alternativos, sobretudo em condições diferentes das triviais. As possibilidades de divisão de naipes, a partir da instabilidade das vozes do adolescente, tornam a configuração coral assunto também singular no que tange o coro juvenil.

### 3.3. Texto / tema das composições

A preocupação com a temática e o texto foi mencionada como primeiro critério de escolha por Blosser (2017), Correia (2017), Leck (2016), Reginato (2017) e Schimiti (2017). Tais regentes apresentam, curiosamente, realidades distintas: escola norte-americana, comunidade de baixa-renda, projeto coral para alunos de classe média-alta dos EUA, coro cênico e coro ligado à universidade brasileira, respectivamente.

Correia (2017), cuja formação em Letras coincide com a de Schimiti (2017), descreve a realidade de sua clientela e seu cuidado em observar que a relação professor-aluno e a função de educador não se encerram nos muros da escola ou nos horários de ensaio do coro.



Eu vou pela poesia, eu vou mesmo; eu vou pela história. Hoje em dia estou pegando muito assim: o que essa letra pode influenciar no dia-a-dia desses moleques? [...]. Eles vêm à minha casa e veem a música que acontece. [...] quando você acorda na minha casa, você está ouvindo Elis, está ouvindo Vinícius, o que eu gosto. E eu ouvi esses dias de um aluno: ‘Nossa! É tão bom acordar ouvindo Ney Matogrosso!’. E eu falei: ‘Por quê?’ E ele: ‘Porque eu estou cansado de acordar ouvindo “Meu pau te quer” [um dos funks do momento]’. Eu olhei para ele e disse: ‘Que??’. ‘Valéria, é uma música que está nas rádios. É isso que a gente ouve na Rocinha’. Ouve-se também uma música nordestina das rádios. Esse menino tem 21 anos e já, há muito, conhece um outro tipo de música. E aí ouvir isso é muito legal. É isso que eles querem cantar. (CORREIA, 2017)

Em conexão com os contrastes de realidade e a menção à ampliação do repertório pela prática coral, cito North e Hargreaves (c2007). Apresentando pesquisa sobre identidade musical e a relação com o modo de vida das pessoas, os autores revelaram haver estreita relação entre os grupos de fãs e a escolha de tipos (previamente categorizados) de mídia. Tais grupos foram divididos entre os que consomem, se identificam ou escutam música considerada *boa música*<sup>5</sup> e os que se identificam como fãs de música de *baixa qualidade*.

As descobertas acima descritas indicam inúmeras associações entre as preferências musicais dos participantes e vários aspectos de seu uso de mídia, atividades de lazer e uso de música. Especificamente, os fãs de música “high-art” tinham muitas outras preferências de mídia, relativamente intelectuais, enquanto os fãs de música “low-art” tinham outras preferências de mídia relativamente “low-culture”<sup>6</sup>. (NORTH; HARGREAVES, c2007, p. 199, grifos dos autores)

Em outra etapa do mesmo estudo, os pesquisadores apresentam relações entre escolha musical e delinquências, incluindo consumo de drogas, assunto este que frequentemente permeia as análises de comportamento de adolescentes. Cito o seguinte trecho:

Embora os fãs de *dance/house*, *hip-hop/rap*, mixagens de DJs tivessem feito uso da mais ampla gama de drogas, eles ainda tinham muitas ‘drogas de escolha’ que estavam particularmente propensos a experimentar [...]. Apesar de diferentes grupos de fãs terem experimentado a *cannabis* de forma diferenciada, também é importante notar que uma proporção considerável dos fãs de todos os estilos musicais considerados na presente pesquisa experimentou esta droga (incluindo, aproximadamente, 1/4 dos fãs de ópera e música clássica). Da mesma forma, apesar de 12,3 % dos fãs de *hip-hop/rap* terem tentado cogumelos lisérgicos, também os experimentaram 12,3 % dos fãs de ópera e 12,9 % dos fãs de *soul*. Resumindo, embora os fãs de *dance/house*, *hip-hop/rap* e música baseada em DJ tivessem experimentado uma maior variedade de drogas, seria errado supor que esses fãs são os únicos com interesse nelas.<sup>7</sup> (NORTH; HARGREAVES, c2007, p. 83)

Portanto, embora seja evitado aqui qualquer tipo de rotulação de cunho maniqueísta, chama atenção a estreita relação entre o depoimento de Correia (2017) e a preocupação do regente-educador pelos valores passados via atividade musical. Leck (2016), seguido por Schimiti (2017), demonstra precaução com a formação do caráter de seus alunos e de como os temas abordados no texto podem influenciar o seu comportamento.

Eu acho que a música deve enobrecer, elevar e ser relevante para os cantores [...]. Há também músicas em que o texto não é saudável. Eu quero um texto para torná-los melhores pessoas, que é a primeira coisa.<sup>8</sup> (LECK, 2016)

Por exemplo, ao cantar uma música, às vezes eles quase nem percebem o sentido da letra... que pode, no entanto, influenciar a formação do caráter ou o comportamento deles. Então, se tivesse um texto – mesmo em uma peça renascentista que eu quisesse fazer – que falasse assim: ‘Bebam muito vinho’, eu tentava não pôr aquela música, preocupada com o conteúdo desse texto. (SCHIMITI, 2017)

Reginato (2017) se propõe a pesquisar o repertório a partir do tema das peças, buscando possibilidades de interpretação/ realização de assuntos com os quais os cantores se identifiquem. Também Andersen (2016) menciona a importância desta identificação do adolescente com o texto, que permite pesquisar e aprender sobre a poesia, o autor ou a interpretação do texto. Reginato (2017) menciona o termo *clima* para sugerir os momentos inseridos em seu repertório. Ao mesmo tempo, há também o foco em aspectos outros que não apenas de desenvolvimento técnico dos cantores.

Não é só se apropriar daquele material musical, mas trabalhar elementos de modo que, após um ano ou após esse processo da performance, eles possam olhar e entender o quanto cresceram com isso, não só em aspectos culturais, mas psíquicos, de fruição de ferramentas, do que se transformou neles em relação ao início. (REGINATO, 2017)

Houve ainda a constatação de cuidado por parte de Blosser (2017), Leck (2016) e Parker (2017) com a adequação do texto em relação à faixa etária dos cantores, uma vez que estes se encontram em fase de transição e necessitam ser reconhecidos não mais como crianças, conforme discorrido previamente no Capítulo 1.

A mensagem/poesia tem que ser apropriada à faixa etária, é claro, mas isso vem com a parte inicial de busca de repertório.<sup>9</sup> (BLOSSER, 2017)

Então a primeira coisa que procuro é o texto. Quero dizer, é apenas minha própria idiosincrasia. [...] Tantas vezes as pessoas submetem música para minha série [editorial] que é exatamente para coro juvenil, mas com texto para criança de nove anos. Bem, você vai ofender o coro juvenil se ficar fazendo parlenda/trocadilho ou coisas ridículas que estão abaixo de seu nível intelectual.<sup>10</sup> (LECK, 2016)

Procuro textos que sejam persuasivos para os alunos. ‘Será que eles vão gostar de cantar essas palavras e será que elas vão trazer maiores significados para eles?’<sup>11</sup> (PARKER, 2017)

Peçanha (2017) e D’Assumpção (2016), em contrapartida, estabelecem hierarquia na relação de importância de texto x música. Diferentemente dos entrevistados citados acima, ambos partem do princípio de que a música tem supremacia em relação ao texto, que fica em segundo plano e, assim, não constitui critério para escolha de repertório.

Primeiramente, vamos considerar a afirmação de Peçanha (2017), sobre que temas buscaria para coro juvenil.

Os mais variados. É uma preocupação, mas não vem primeiro lugar. A gente está cantando um texto... Enfim, não que ele não seja importante, mas a gente ao mesmo tempo que canta uma chanson de Pierre Certon, canta também um Coral de Bach, que é super religioso. Cada uma é cada uma. A atenção deles é que, talvez muito influenciada por mim, fica mais focada na música. (PEÇANHA, 2017)

O regente se refere, aqui, à menor relevância do texto como critério de escolha de repertório para seu coro; no entanto, em resposta a outra pergunta, descreve a importância do estudo do texto das peças para a elaboração da interpretação destas.

Já D'Assumpção (2016) apresenta uma progressão de sua avaliação quanto a esta hierarquia no decorrer da entrevista. Começa por considerar a letra algo dispensável para seu rol de preocupações na seleção de repertório, declarando que *a letra pra mim é menos importante do que a música, sempre foi*. Curiosamente, vai tomando posição diferente enquanto pondera suas respostas chegando, ao final do depoimento, a considerar a letra algo de suma importância para a escolha de músicas para seus corais.

Sim, o fato é que é importante a letra, até pelo fato de que você tem que pensar no que os meninos e as meninas nessa idade... [...]. Não saberia te responder isso. Eu não penso muito na questão da letra dessa forma. Agora deixa eu rever (risos). [...]  
Essa pergunta é meio... difícil de responder. [...]  
É... você está me fazendo pensar. (D'ASSUMPÇÃO, 2016)

O regente, portanto, pondera que a letra não é importante para *ele*, mas percebe a relevância do texto para seus cantores. Ao mesmo tempo, sustenta a escolha de uma das peças não por causa da letra e, sim, por causa da música. Mas desenvolve, voltando à questão hierárquica:

Eu não fiz por causa da letra; fiz porque ela é linda. Mas é linda também por causa da letra, sobretudo pelo que é a letra, né? Mas depois da música. Aquela música, se não fosse a música que é, a letra teria um peso muito menor. (D'ASSUMPÇÃO, 2016)

E finaliza constatando que, ao contrário da primeira afirmação — de que não haveria qualquer influência da letra sobre a escolha do repertório — a quase totalidade de sua seleção depende do texto: *É... digamos aí que uns 100% do que eu pensei... quase 100% (risos)*. (D'ASSUMPÇÃO, 2016).

Outro indício da importância do texto para coro juvenil diz respeito à assimilação deste, dependendo do momento do grupo ou da forma como a peça é apresentada ao coro. Fonterrada (2017) relata situação vivida com dois coros de realidades diferentes, em curto espaço de tempo, perante seu arranjo de *Ciranda da Bailarina*. Enquanto um coro de Vitória regido por ela (formado especialmente para o *Projeto Villa-Lobos da FUNARTE*, do qual a regente compunha a equipe de professores) recebeu a peça com entusiasmo – chegando a se apresentar em praça pública após apenas uma semana de ensaios – seu grupo de São Paulo (estável) rejeitou a peça ao final do primeiro ensaio, justificando que a letra lhes causava repulsa, por conter palavras como *pereba*, *piriri*, *lombriga*, *sujo atrás da orelha*, etc. Portanto, por maior que seja o foco do regente no material musical, fica constatada a importância de atenção ao texto contido no repertório coral e sua adequação ao coro.

### 3.4. Diversidade do repertório

A utilização de repertório variado foi, direta ou indiretamente, citada por todos os entrevistados, talvez pelo fato desta configuração de coro lidar diretamente com indivíduos na idade

escolar. Moretzsohn (2016) assume como primeiro parâmetro encontrar variedade de repertório para apresentar ao seu coro, no sentido de desenvolver o gosto pela música.

A função de oferecer material diversificado também está presente no depoimento de Fonterrada (2017), que afirma:

Eu acredito muito que a gente tenha essa obrigação de fazer a ampliação cultural, né? A experiência me diz que só se ama o que se conhece; então vamos conhecer para, daí ver se a gente ama. Então, para ampliar o repertório dos cantores jovens e crianças, quanto maior for a diversidade de repertório, maiores as chances da gente sair das estereotípias. (FONTERRADA, 2017)

Este assunto remete aos pressupostos de teóricos sobre aspectos de identidade musical do adolescente a partir da análise de suas escolhas, o que pode enfatizar a responsabilidade do regente em relação à ampliação de repertório, para que seus cantores possam dispor de uma gama maior de opções para construir suas identificações. Primeiramente, cito o recorte das observações trazidas pelos próprios adolescentes, dando conta dos diferentes motivos para fruição de música popular e clássica, segundo estudo de North, Hargreaves e O'Neill (2000):

Eles [os respondentes] achavam que um adolescente ouve música *pop* em vez de música clássica, com o intuito de desfrutar da música, ser criativo/usar sua imaginação; para aliviar o tédio; para ajudar a passar por momentos difíceis; para ser moderno/legal; para aliviar a tensão/estresse; criar uma imagem para si próprio; para agradar amigos; e para reduzir a solidão. Em contraste, os entrevistados entendiam que as pessoas ouvem música clássica em vez de música *pop* para agradar aos pais e agradar aos professores.<sup>12</sup> (NORTH; HARGREAVES; O'NEILL, 2000, p. 263)

Chama atenção o fato de que a nomenclatura de distinção dos gêneros musicais, propositalmente adotada pelos pesquisadores, possa ter colaborado para as respostas do grupo pesquisado.

Em estudo posterior North e Hargreaves (c2007) voltam a investigar a preferência musical como meio de identificação de diferentes grupos, desta vez adotando o termo *música problemática* para designar estilos como *dance music*, *heavy metal* e *rap*. O estudo sugere ser a preferência musical uma forma de diferenciação do modo de vida de determinados grupos de fãs. Considerando o eixo *liberal-conservador*, o estudo conclui:

Havia também uma quantidade considerável de evidências para a afirmação mais específica de que seria possível diferenciar grupos de fãs ao longo de uma dicotomia liberal-conservadora, de forma que os fãs de música “problemática” evidenciassem estilos de vida e crenças liberais, mas ocasionalmente antissociais, enquanto os fãs de música clássica e outros estilos devem evidenciar estilos de vida relativamente conservadores e respeitadores da lei.<sup>13</sup> (NORTH; HARGREAVES, c2007, p. 86)

Ao citar os exemplos acima, mais que estabelecer juízo de valor em relação às nomenclaturas adotadas pelos estudiosos, ou mesmo em relação aos próprios gêneros musicais elencados e focalizados naquela pesquisa, objetiva-se corroborar a ideia da ampliação de recursos que o adolescente possa acionar, via música, para encontrar eco para suas questões, seus valores e para identificar seus pares.

Outro assunto abordado diz respeito a peças de língua estrangeira. Bradford (2016) se

considera bem-sucedido ao escolher peças em outros idiomas, desde que envoltas em melodias avaliadas por ele como *bonitas*, apontando para a possibilidade do idioma ter papel secundário em relação ao material musical apreciado.

Stenson (2016), por conta de atuar em escola internacional (no Japão) que acolhe adolescentes de 60 diferentes nacionalidades, é estimulado a utilizar material cultural diversificado; seu último concerto apresentava peças em 12 línguas diferentes, incluindo compositores e arranjadores de 20 países.

D'Assumpção (2016) e Correia (2017) – cuja clientela corresponde a adolescentes cariocas oriundos de comunidades de baixa renda – afirmam ter tido dificuldade com repertório de língua estrangeira. Fonterrada (2017) também cita a dificuldade inicial que seu coro encontrou para a realização de uma peça contemporânea que, além de trabalhar com elementos com os quais o coro não tinha familiaridade, se utilizava do idioma alemão, desconhecido em sua totalidade pelo grupo.

É inevitável, aqui, me remeter à experiência de ensinar peças brasileiras para diversos coros norte-americanos de Indiana, quando pude atestar a interferência que a estranheza do idioma exerce sobre a produção musical do coro. Em todos os grupos, alguns de excelente nível técnico/musical percebi, de início, uma involução no rendimento das vozes e na realização das peças: o solfejo tornava-se menos fluente e competente, as células rítmicas apresentavam constantes imprecisões e a produção vocal (incluindo a precisão intervalar) ficava aquém das possibilidades dos grupos. Frequentemente tive que lembrá-los de sua eficiência em outras línguas e dos altos índices de domínio técnico apresentados no restante do repertório.

A sonoridade do coro também sofreu influência daquela cultura original, requerendo atenção especial no detalhamento da realização das peças brasileiras como, por exemplo, na utilização de *vibrato* no samba.

Por outro lado, pude conferir a relativa facilidade com que os corais do ICC (dirigidos por Dwyer (2016) e Leck (2016)) absorviam peças de diferentes idiomas estrangeiros, (um coro infantil executou, inclusive, o arranjo de uma peça do folclore brasileiro), o que me faz inferir que o treinamento constante, e desde a mais tenra idade, possa resultar em cantores adolescentes e jovens com mais curiosidade, receptividade e menos receio para encarar desafios desta ordem.

#### **4. Considerações finais**

Através das observações aqui registradas buscou-se descrever, resumidamente, a complexidade de parâmetros para a seleção de repertório para adolescentes. A partir do depoimento de profissionais qualificados, foi possível encontrar quatro enfoques iniciais (tessitura, configuração do coro, texto/ tema e diversidade) que podem nortear o regente na busca de material específico para coro juvenil.

**Referências:**

ALDER, Alan. Entrevista cedida a Patrícia Costa por e-mail. Muncie, 10 mai. 2016.

ANDERSEN, Dan. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em estabelecimento comercial. Greenwood, 27 mai. 2016.

BLOSSER, Amy. Entrevista cedida a Patrícia Costa por e-mail. Bexley, 31 mar. 2017.

BRADFORD, Scott. Entrevista cedida a Patrícia Costa por e-mail. Indianapolis, 2 mai. 2016.

CORREIA, Valéria. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em domicílio. Rio de Janeiro, 31 jan. 2017.

D'ASSUMPÇÃO, José. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em estabelecimento comercial. Rio de Janeiro, 12 dez. 2016.

DWYER, Ruth. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em escritório. Indianapolis, 17 fev. 2016.

FERREIRA, Marcos. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por Skype (com vídeo). Vitória da Conquista, 14 fev. 2017.

FONTEERRADA, Marisa. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por Skype (com vídeo). São Paulo, 22 fev. 2017.

HAWKS, Todd. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em escritório. Indianapolis, 31 mai. 2016.

LEÃO, Geraldo. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em estabelecimento comercial. Rio de Janeiro, 16 mar. 2017.

LECK, Henry. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em estabelecimento comercial. Indianapolis, 11 mai. 2016.

MORETZSOHN, Julio. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em estabelecimento comercial. Rio de Janeiro, 21 nov. 2016.

NORTH, Adrian C.; HARGREAVES, David J. Lifestyle correlates of musical preference: 2. Media, leisure time and music. *Psychology of Music*, Society for Education, Music e Psychology Research, v. 35, n. 2, p. 179–200, c2007. DOI: 10.1177/0305735607070302. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0305735607070302>.

NORTH, Adrian C.; HARGREAVES, David J.; O'NEILL, Susan A. The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, The British Psychology Society, v. 70, p. 255–272, 2000.

PARKER, Elizabeth C. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por Skype (com vídeo), 30 mar. 2017.

PEÇANHA, Luiz Carlos. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por telefone. Niterói, 20 jan. 2017.

REGINATO, Daniel. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por Skype (com vídeo). São Paulo, 23 jan. 2017.

SANTIAGO, Amarílis. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, no Museu da República. Rio de Janeiro, 21 mar. 2017.

SCHIMITI, Lucy. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por Skype (com vídeo). Londrina, 19 jan. 2017.

STENSON, Randy. Entrevista cedida a Patrícia Costa, por e-mail. Indianapolis, 2 mai. 2016.

WIEHE, Pat. Entrevista cedida a Patrícia Costa, face à face, em domicílio. Indianapolis, 26 fev. 2016.

## Notas

<sup>1</sup> American Choral Directors Association

<sup>2</sup> Embora sejam diferentes, ambos foram mencionados nas entrevistas e trazidos juntos, por se referirem a questões semelhantes. Os termos “âmbito” e “tessitura” foram discutidos no Capítulo I desta pesquisa.

<sup>3</sup> Todas as traduções das entrevistas deste capítulo foram feitas por esta pesquisadora.

<sup>4</sup> When I’m looking... and I spend most of the summer looking for repertoire - in fact I spend probably a hundred hours every summer looking through new resources, new songs, new music, and old stuff also – I teach 6<sup>th</sup> grade, 7<sup>th</sup> grade, and eighth grade, all separate choirs. So, we have our 6<sup>th</sup> grade singing two-part treble music, our 7<sup>th</sup> grade sings three part mixed so spread on alto to baritone, and the 8<sup>th</sup> grade typically, well, now we’ve got an SATB choir and then a men’s choir, and a treble choir, so men’s and women’s. So, I’m picking music out for all those different styles and all the different choirs’ voicing.

<sup>5</sup> Não será justificada ou discutida nesta tese a adoção de termos, pelo estudo aqui mencionado, que possam ser considerados pejorativos e/ou inadequados.

<sup>6</sup> The findings described above indicate numerous associations between participants’ musical preferences and various aspects of their media usage, leisure time activities and music usage. Specifically, as fans of ‘high-art’ music had many other relatively cerebral media preferences, whereas fans of ‘low-art’ music had other relatively ‘low-culture’ media preferences.

<sup>7</sup> Although fans of dance/house, hip-hop/rap, DJ- based had tried the widest range of drugs, they still very much had ‘drugs of choice’ that they were particularly likely to try (i.e. amphetamine, LSD, and ecstasy) whereas they seemed relatively uninterested in other drugs (e.g. heroin). More simply, there is evidence that particular types of drugs are associated with particular musical subcultures. However, although different groups of fans were differentially likely to have tried cannabis, it is also worth noting that a considerable proportion of the fans of *all* the musical styles considered in the present research had tried this drug (including approximately a quarter of the fans of opera and classical music). Similarly, although 12.3 percent of hip-hop/rap fans had tried magic mushrooms, so had 12.3 percent of opera fans and 12.9 percent of soul fans. In short, although the fans of dance/house, hip/hop/rap, and DJ-based music had tried a greater range of drugs, it would be wrong to assume that these fans are the only ones with an interest in them.

<sup>8</sup> I think music should ennoble, lift up and be relevant to the singers. [...] There also are pieces of music where the text is not wholesome. I want a text to make them into better people, that’s the first thing.

<sup>9</sup> The message/poetry has to be age appropriate of course, but that comes with the initial searching for literature. Obs: esta citação foi cunhada, porém, na resposta à pergunta de nº 2.

<sup>10</sup> But then the first thing I look for is text. I mean, it’s just my own idiosyncrasy. [...] So many time I’ve had people submit music for my series that’s exactly right for youth choir, but the text relates to a 9 year old. Well, you’ll offend a youth choir if you’re doing nursery rhymes or silly things that are beneath their intellectual level.

<sup>11</sup> I look for text that is persuasive to the students. “Will they enjoy singing these words, and will they make some greater meanings out of them?”

<sup>12</sup> They believed that an adolescent will listen to pop rather than classical music in order to enjoy the music; to be creative/use their imagination; to relieve boredom; to help get through difficult times; to be trendy/cool; to relieve tension/stress; to create an image for him/herself; to please friends; and to reduce loneliness. In contrast, respondents believed that people listen to classical rather than pop music in order to please parents and to please teachers.

<sup>13</sup> There was also a considerable amount of evidence for the more specific assertion that it might be possible to differentiate groups of fans along a liberal-conservative dichotomy such that fans of “problem” music should evidence liberal yet occasionally anti-social lifestyles and beliefs, whereas fans of classical music and other styles should evidence relatively conservative, law-abiding lifestyles.





# Contribuições do canto coral para o processo de musicalização infantil

*Renata Cabral Costa da Silva*

*Sesc - Serviço Social do Comércio. Unidade Santos/SP – recabral@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho relata uma prática coral realizada com crianças de 7 a 12 anos dentro do Programa Curumim do Sesc - Serviço Social do Comércio, unidade Santos/SP, durante a montagem do espetáculo baseado na obra *Os Saltimbancos* composto por Sérgio Bardotti, Luiz Henrique e Chico Buarque de Hollanda. Tem por objetivo apresentar, discutir e analisar algumas contribuições advindas dessa prática para o processo de musicalização e formação artística e humana das crianças que participaram do projeto. O referencial teórico baseia-se no pensamento de Zoltán Kodály e Heitor Villa-Lobos sobre o canto coral na infância, e no estudo da socióloga Maria da Glória Marcondes Gohn sobre programas de educação não formal.

**Palavras-chave:** Canto coral. Musicalização. Educação não formal. Coral infantil. Programa curumim.

## 1. O Programa Sesc Curumim

O Sesc Curumim é um programa de educação não formal voltado a crianças de 7 a 12 anos, foi iniciado em agosto de 1987 e implantado em 25 unidades do Sesc São Paulo. Atende cerca de 3.500 associados dependentes de trabalhadores do comércio e serviços, e busca o desenvolvimento integral da criança garantindo espaços e horários para brincadeiras, expressão e convivência, proporcionando a seus participantes a oportunidade de interagir por meio de atividades lúdicas com vistas ao seu desenvolvimento cognitivo, físico e afetivo. O Sesc Santos, uma das primeiras unidades a receber o programa em agosto de 1987, hoje atende 200 crianças que frequentam o Curumim em horário oposto ao da escola, quatro vezes por semana em dois períodos de 3 horas e meia – manhã das 8hs às 11h30 e tarde das 14h30 às 18h. Cada período conta com quatro instrutores de atividades além de um estagiário. O programa tem como objetivo favorecer o desenvolvimento integral da criança, possibilitando um conjunto de atividades integradas que favoreçam a socialização, o desenvolvimento psicomotor, a expressão sensível e o desenvolvimento físico. Deve tentar suprir as carências de espaços e atividades próprias para a idade que não estejam presentes no seu meio, assim como as deficiências de formação, seja em nível de conteúdo ou de processos participativos (SESC, 1986). Com relação à metodologia empregada no Programa Curumim, o PIDI - documento norteador do programa - estabelece que a ludicidade deve estar sempre presente durante os processos. Deve ser um instrumento educativo, planejado e orientado para que os fins sejam alcançados. O documento ainda indica que a diferenciação de faixas etárias deve acontecer observando os níveis de desenvolvimento das crianças, a fim de conferir maior rentabilidade aos processos, porém a proposta não deve ser fragmentadora. Neste sentido, deixa claro que a coeducação de gerações é possível e desejável.

O Coral Sesc Curumim da unidade de Santos teve início no ano de 2001 como uma das

atividades musicais oferecidas às crianças do período da tarde. A proposta era trabalhar as canções da peça *Os saltimbancos* de Chico Buarque de Hollanda. O tema foi escolhido devido à abrangência da peça e sua ludicidade, com foco inicial na estrutura musical. Durante os anos seguintes outros trabalhos foram realizados, nem sempre temáticos, e o coral se manteve como principal atividade de musicalização do Programa, com diversas apresentações. Entre os projetos temáticos foram escolhidas histórias de grandes autores da literatura infantil, com temas musicais de compositores da MPB e folclore brasileiro. Passados dez anos da criação do coral foi proposto que a temática *Os saltimbancos* se repetisse com maior amplitude, abordando não somente a parte musical, como também as questões sociais envolvidas, as quais seriam base para o trabalho com atividades cênicas, pesquisas literárias, atividades com artes visuais e confecção de cenário e figurino desenvolvidas pelos demais técnicos do projeto. A estrutura da apresentação foi criada tendo o coral como foco principal, e dessa vez as crianças do período da manhã também puderam ensaiar com o coral duas vezes por semana.

A peça italiana *I musicanti* é uma fábula musical de 1976 inspirada em *Os músicos de Bremen*, recolhida pelos irmãos Grimm. O texto é de Sergio Bardotti e a música de Luiz Henriquez. Em 1977 foi adaptada para o português por Chico Buarque de Hollanda e intitulada *Os Saltimbancos*. No original de Grimm é contada a história de quatro animais, um burro, um gato, um galo e um cão, que, cansados de serem maltratados por seus donos, fogem de suas casas. A caminho de Bremen se encontram na estrada e resolvem ser músicos. Durante a noite encontram uma casa e resolvem passar a noite lá. Porém, ao espiar pela janela, encontram ladrões dentro da casa e, com seu canto espantam os bandidos. Eles entram na casa, comem e caem no sono; no entanto, durante a noite os bandidos resolvem voltar à casa e, quando um deles entra e vê os olhos do gato brilhando no escuro, pensa serem brasas e inclina-se para acender a sua vela. De repente, o gato arranha seu rosto, o burro lhe dá um coice, o cão o morde e o galo coloca-lhe para fora da casa cacarejando. O homem diz aos seus companheiros que foi atacado por monstros e todos abandonam a casa assim. Os animais vivem felizes nela até ao final dos seus dias. Ao adaptar a obra, Sergio Bardotti conta que na Itália a fábula era encenada por um quarteto muito popular chamado *I ricchi e i polvere*, composto por dois homens e duas mulheres (o motivo de terem adaptado os personagens do gato e do galo para a gata e a galinha). Eles queriam manter o espírito louco das crianças, uma vez que na Itália só se faziam discos de música tradicional infantil muito bobinhas (CHICO..., 2003). Na versão brasileira, o musical é sobre quatro animais que se revoltam contra seus patrões, fogem e se encontram na estrada tentando criar seu próprio mundo. Há também um coro de crianças que os advertem dos perigos. Na batalha que segue ao encontro com seus ex-patrões os animais descobrem que sozinhos são só bichos, mas que juntos a solidariedade e a união dão força aos fracos para lutar bravamente, e, assim, expulsam seus inimigos da Pousada do Bom Barão e fazem dela seu lar.

O primeiro passo do trabalho foi apresentar a obra às crianças: a história foi contada a eles, desde sua origem com *Os Músicos de Bremen*, até chegar à versão que faríamos. Também passamos neste mesmo dia o filme *Os saltimbancos trapalhões* explicando que esta foi uma adaptação para o

cinema da mesma história e que o roteiro foi bastante alterado. As crianças que se interessaram em participar puderam se inscrever em várias categorias: coral e encenação, confecção de cenários e figurinos, teatro de sombras bem como iluminação. Cada etapa do trabalho foi desenvolvida pelas crianças com apoio dos instrutores do Programa Curumim

## **2. Referencial Teórico**

Serão apresentadas as ideias de Kodály e Villa-Lobos sobre o canto coral, essenciais para a compreensão do coral como ferramenta importante no processo de musicalização em programas de educação não formal como o Programa Curumim. Para o entendimento de como se desenvolvem os processos educacionais será abordado o conceito de educação não formal, diferenciando-o da educação formal e informal, segundo a pesquisadora Maria da Glória Marcondes Gohn.

### **2.1. Zoltán Kodály**

Um dos defensores do canto coral como ferramenta no ensino musical foi Zoltán Kodály. Nascido em 16 de dezembro de 1882 em Kecskemét, na Hungria, era filho de músicos amadores. Para Kodály o cidadão deveria ser capaz de escrever o que canta e cantar o que lê. Cantando o aluno se expressa musicalmente e desenvolve a capacidade de ler e compor música. Sua meta era ensinar o espírito do canto a todas as pessoas, trazendo a música para o seu cotidiano nos lares e atividades de lazer. Para isso criou um sistema de alfabetização musical ligado ao sistema educacional húngaro, cujo currículo inclui leitura e escrita da música, treinamento auditivo, rítmica, canto e percepção musical. Em sua proposta, o cantar envolvia três tipos de materiais musicais: “1. canções e jogos infantis cantados na língua materna; 2. melodias folclóricas nacionais (com futuro acréscimo de melodias de outras nações); 3. temas derivados do repertório erudito ocidental.” (SILVA, 2011, p. 57). A utilização de material folclórico e na língua materna, colaboraria na formação dos valores musicais e na definição da identidade cultural. Em seu método o ensino da música se baseia no canto e no solfejo. O canto é baseado em modelos melódicos simples, que provém do repertório folclórico húngaro, começando pelo intervalo de terça menor, evoluindo progressivamente pela escala pentatônica. Mais tarde, o aluno passa pelo aprendizado das escalas modais e depois os modos maior e menor. O método também utiliza-se da manossolfa, um sistema que alia os sinais manuais às notas musicais, ajudando as crianças a lerem os sinais e interpretando-os através do canto. Adota um sistema de leitura relativa, baseado no dó móvel, e a leitura rítmica segue a metodologia de silabação rítmica, que designa valores por diferentes sílabas. Esses componentes do método não são novos, mas adaptações de propostas bem sucedidas em outros países. Kodály os juntou em um planejamento progressivo e coerente (FONTERRADA, 2008). No Brasil, esse sistema é amplamente difundido com oficinas e cursos regulares pela Sociedade Kodály do Brasil.

## 2.2. Villa-Lobos

Nascido no Rio de Janeiro em 5 de março de 1887, Heitor Villa-Lobos começou a estudar violoncelo aos seis anos, orientado pelo pai. Em suas viagens à Europa encantou-se com o método Kodály e achou-o perfeitamente aplicável à realidade brasileira. A ênfase no ensino da música por meio do canto coral, o uso do folclore nacional e a utilização da manossolfa deram fôlego às ideias nacionalistas de Villa-Lobos (FONTERRADA, 2008). Em 1930 elaborou um plano de educação musical que foi apresentado à Secretaria de Educação de São Paulo. Através do Decreto-lei nº 18.890, de 18 de abril de 1931, foi implantado o Canto Orfeônico e criada no Rio de Janeiro (então Distrito Federal) a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Em 1932 foi nomeado Superintendente do SEMA e seus primeiros passos foram a criação do curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, a criação do Orfeão de Professores do Distrito Federal, seleção de repertório baseado no folclore nacional resultando na preparação do Guia Prático, nos livros Solfejo 1º e 2º volumes e Canto Orfeônico 1º e 2º volumes (PAZ, 2000). Seu método, apesar de parecido, diferia da metodologia Kodály em sua aplicação. O programa trazia ainda as seguintes propostas didáticas a serem desenvolvidas: “a) Elementos gráficos; b) Elementos rítmicos; c) Elementos melódicos; d) Elementos harmônicos; e) Prática Orfeônica; f) História e Apreciação Musical” (VILLA-LOBOS, 1951, p. 8). O ensino desses elementos era progressivo, segundo a seriação. Além de instrumento de educação musical, ele acreditava no grande poder socializador do Canto Orfeônico, despertando o espírito nacionalista nas novas gerações, favorecendo o fortalecimento da identidade nacional. Dessa maneira:

O canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a ideia da necessidade da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. (VILLA-LOBOS apud RIBEIRO, 1987, p. 90)

O Canto Orfeônico de Villa-Lobos foi removido do ensino obrigatório na década de 1970, substituída pela Educação Artística, mas a prática do canto coral se manteve em diversas instituições e se fortaleceu ao longo dos anos como atividade extraclasse em empresas, escolas livres, igrejas, conservatórios e instituições de ensino não formais (e eventualmente escolas formais, em geral, particulares), buscando proporcionar a crianças, jovens e adultos a oportunidade de desenvolver sua musicalidade.

## 2.3. Educação não formal

A educação não formal na qual inserimos o Programa Curumim é aquela que se aprende via processos de compartilhamento de experiências. Não é nativa, é construída por escolhas ou sob certas condicionalidades. É dirigida pela figura do educador social, mas o verdadeiro educador é aquele com quem interagimos ou nos integramos. Os espaços educativos se encontram fora da escola, em locais que acompanham as trajetórias de vida dos grupos ou indivíduos, onde há

processos interativos intencionais. Ocorre em situações interativas construídas coletivamente, e usualmente a participação é optativa. Há uma intencionalidade na ação, no ato de compartilhar saberes, de participar e aprender; e não é herdada, é adquirida, e capacita os indivíduos a se tornarem cidadãos do mundo. Seus objetivos constroem-se no processo interativo voltado para os interesses e necessidades dos participantes. Os indivíduos adquirem conhecimentos a partir da própria prática.

As relações sociais se baseiam em princípios de igualdade e justiça social fortalecendo o exercício da cidadania. Não é organizada por série, idade ou conteúdo. Desenvolve laços de pertencimento e auxilia na construção da identidade coletiva de um grupo. Forma o indivíduo para a vida e suas diversidades, dá condições aos indivíduos para desenvolverem sentimentos de autovalorização e rejeição de preconceitos (GOHN, 2014).

A intencionalidade na ação é o que difere a educação não formal da educação informal, e é o que define um de seus objetivos específicos – formação da cidadania. De nenhuma maneira, nega a educação formal, tem campo próprio e processos de aprendizagem de conteúdos que possibilitam ao indivíduo fazer uma leitura crítica da sociedade.

As metodologias não devem ser inexistentes nos processos de educação não formal. Elas, na verdade, dependem do processo em curso e partem da cultura dos indivíduos e dos grupos. Devem conferir significado às ações humanas, e por isso adquirem um caráter humanista. Devem ser dinâmicas, motivar os participantes e visar o desenvolvimento integral dos indivíduos. Os conteúdos não são preestabelecidos, são construídos no processo. Devido às intencionalidades dos processos, os caminhos podem se alterar constantemente (GOHN, 2014).

O educador social é o mediador na educação não formal. Seu papel é fundamental como referencial no ato de aprendizagem. Deve exercer um papel ativo, interativo e propositivo, desafiando o grupo para a descoberta, dinamizando e construindo processos participativos. Seu trabalho deve ter princípios, métodos e metodologias. O diálogo é o meio de comunicação e aprendizagem, buscando incorporar os temas que emergem do grupo, considerando a cultura local e seus modos de vida, faixa etária, nacionalidades, gêneros, práticas coletivas, relações de parentesco, entre outros. Ele ajuda a construir espaços de cidadania nos locais de atuação, os quais devem tornar-se uma alternativa aos meios comuns em que os indivíduos são expostos todos os dias.

### **3. Metodologia**

A pesquisa tem abordagem qualitativa, em formato de relato de experiência sobre a prática do canto coral dentro do Programa Curumim do Sesc Santos, possibilitando a reflexão sobre as contribuições dessa prática para a musicalização em grupo de educação não formal, tal como se apresenta no referido programa.

A pesquisa utilizou os seguintes procedimentos: a) Levantamento Bibliográfico; b) Pesquisa documental; e c) Análise descritiva sobre a prática.

O levantamento bibliográfico visa fundamentar as contribuições que o canto coral pode

trazer para o processo de musicalização. Para isso, abordamos a obra de Zoltán Kodály e Heitor Villa-Lobos, pois ambos pensaram em sistemas de educação musical para seus respectivos países através do canto coral.

Na pesquisa sobre o método Kodály, os princípios, conceitos e métodos de implantação foram abordados através da obra *A Educação Musical na Hungria Através do Método Kodály* de Erzsebet Szonyi. Como suporte foram utilizados os livros *Pedagogias em Educação Musical*, organizado por Teresa Mateiro e Beatriz Ilari, cujo capítulo 2 – Zoltán Kodály: Alfabetização e habilidades musicais – foi escrito por Walênia Marília Silva, e *Pedagogia Musical Brasileira no século XX*, de Ermelinda Paz.

Para a pesquisa sobre Villa-Lobos e a implantação do Canto Orfeônico no Brasil, as principais referências foram as obras *Canto Orfeônico* volumes 1 e 2, que trazem textos sobre os conteúdos adotados, objetivos do programa e a Portaria nº 300 de 07 de maio de 1946 que dá instruções sobre o ensino de música nas escolas públicas. O livro *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*, organizado por João Carlos Ribeiro, trouxe fonte valiosa sobre as ideias de Villa-Lobos abordando citações a respeito da música e do canto orfeônico. Como suporte, foram utilizados o livro *Educação musical em países de línguas neolatinas*, de Liane Hentschke, a tese de doutorado *O regente e a construção da sonoridade coral*, de Ângelo José Fernandes, a dissertação de mestrado *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*, de Alessandra Coutinho Lisboa, e os artigos *Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical, e o canto orfeônico em Villa-Lobos*, Rita de Cassi Fucci de Amato e *H. Villa-Lobos e a Etnomusicologia no Brasil* de Antonio Alexandre Bispo. O livro *De Tramas e Fios*, de Marisa Fonterrada, também foi utilizado como suporte para a pesquisa sobre Kodály e Villa-Lobos.

A pesquisa sobre educação não formal foi fundamentada no livro *A educação não formal e o educador social - atuação no desenvolvimento de projetos sociais* da socióloga e doutora em Ciência Política Maria da Gloria Gohn apresentando o conceito de educação não formal, seu campo de educação e abordando o papel do educador social.

A pesquisa documental foi necessária para traçar o histórico do Programa Sesc Curumim, seu conceito dentro do Sesc São Paulo, formas de implantação e dinâmicas de funcionamento. O documento principal foi o *Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil – PIDI*, documento norteador do programa, que contém todo o pensamento da instituição na sua criação. Alguns dados atualizados sobre o atendimento da clientela foram retirados do artigo *Aprender Brincando*, da Revista E, publicação mensal do Sesc São Paulo. Como suporte também foi utilizado a dissertação de mestrado *O Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil (PIDI) do SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC-SP): Uma Reflexão Pedagógica*, de Maria Fernanda Bastos.

A análise descritiva sobre a prática foi elaborada de acordo com observações em meus diários de bordo contendo registros sobre a montagem do musical *Os Saltimbancos* de Chico Buarque Hollanda, pelo Curumim Santos, com ênfase na prática coral que se deu no período de Agosto a Novembro de 2011, no Sesc Santos. Também foram utilizados documentos internos contendo agendamentos de espaços, listagens de crianças, fotos de ensaios, e o vídeo da apresentação

e minhas observações e lembranças como participante deste processo. A análise das contribuições que essa prática trouxe para o desenvolvimento musical das crianças foi pontuada a partir do registro das atividades durante e após o processo de ensaios e de uma entrevista com uma participante do coral. As observações foram notadas durante o processo, percebendo a evolução das crianças durante a prática. Revendo o vídeo da apresentação pude também relembrar momentos e processos importantes para a conclusão desta pesquisa.

#### **4. Análise das contribuições da prática coral para o processo de musicalização**

O desenvolvimento musical das crianças durante o projeto *Os saltimbancos* pôde ser observado durante todo o processo e também ao final dele. Uma das maiores dificuldades durante os ensaios foi perceber a falta de coordenação motora, lateralidade e percepção melódica apresentadas pelas crianças, principalmente do grupo da manhã, mais novo e imaturo e sem vivência coral. Por meio de atividades de locomoção, brincadeiras rítmicas, percussão corporal e reprodução de ritmos e células rítmicas presentes nas canções, comecei a observar uma evolução do senso rítmico e do desenvolvimento da motricidade e da percepção do espaço físico. O ritmo do canto se tornou mais preciso, as crianças ganharam mais agilidade, melhoraram a dicção, passaram a se concentrar mais e a apresentar maior prontidão aos comandos. Os exercícios de locomoção e de imitação das células e frases rítmicas auxiliaram tanto no desenvolvimento do senso rítmico, quanto na motricidade e na percepção espacial (perceber o espaço físico utilizado). Ajudaram na internalização dos ritmos, frases, noções de duração e tempo, pulso, andamentos, subdivisão binária e ternária, e foram fundamentais para melhorar o senso rítmico, agilidade e precisão rítmica do canto.

Por meio de estratégias aplicadas ao aprimoramento da audição e da afinação, as crianças puderam desenvolver a percepção musical, sua sensibilidade musical e a expressividade do canto, tomando consciência de seu papel enquanto parte de um grupo. Tanto Kodály quanto Villa-Lobos acreditavam também que o modelo vocal era essencial no aprendizado musical, uma vez que a criança aprende através da imitação. Os exercícios de percepção da voz do outro trouxeram para as crianças a consciência de sua própria voz, a prática de ouvir o outro, de cantar junto, em parceria, e desta forma se perceber como parte do grupo, entender a importância da sua voz no coral, e perceber que para que o resultado seja bom, eles deveriam soar como uma só voz. Os vocalizes empregados e a manossolfa contribuíram para a melhora da afinação e da percepção musical. As propriedades do som, os estilos, andamentos e fraseados estavam implícitos em cada fase do ensaio. O estudo das canções presente nas dinâmicas de ensaio proporcionaram às crianças o reconhecimento das formas, andamentos e estilos musicais e o desenvolvimento da percepção das propriedades do som. Tais conceitos eram explorados durante todo o ensaio, seja durante um aquecimento, uma brincadeira ou durante os ensaios das canções através dos gestos da regência, sem que pra isso eu tivesse que explicar muito sobre o assunto. Observei que as crianças absorveram as ideias vivenciando-as a cada dia através do repertório. Elas perceberam a existência destes elementos

e compreenderam seu uso, desenvolveram o senso estético, e enriqueceram seu conhecimento sobre a prática musical. Vale ressaltar que estávamos trabalhando com um repertório que continha grande diversidade de estilos, propiciando vivências musicais ricas e elaboradas.

Villa-Lobos já demonstrava uma grande preocupação com a forma de ensinar arte às crianças, de forma que desenvolvessem senso estético, e com a formação de plateia. A participação nas diversas fases do projeto *Os Saltimbancos* proporcionou às crianças uma visão muito ampla sobre o que é fazer música e sobre os aspectos que envolvem um projeto em que as artes cênicas e plásticas foram tão explorados. Elas participaram da confecção de seu próprio figurino e dos adereços utilizados com técnicas de costura, colagem, papel machê, e pintura. Confeccionaram o cenário através de desenhos, montagens de estruturas com peças de multiencaixes (Legos), esculturas em massas de modelar e montagem de um filme em *stop motion*. Tiveram uma vivência sobre iluminação e áudio conhecendo os bastidores e os profissionais que trabalham no teatro. Elas participaram ativamente de todo o processo que envolveu os ensaios musicais e cenográficos percebendo a importância de cada fase não só para que obtivessem um bom resultado em cena, mas para a saúde vocal e para o desenvolvimento da musicalidade. O contato com tantas linguagens possibilitou um interesse por parte das crianças em conhecer novas propostas artísticas. No dia-a-dia do Curumim, percebi que as crianças estavam mais dispostas a ingressar em diferentes atividades artísticas, formar grupos de dança, música e teatro, conhecer novos compositores e outros estilos musicais.

No canto coral, por ser uma proposta de canto em conjunto, o processo de socialização ocorre naturalmente. Inserido num projeto de educação não formal a noção de coletividade é reforçada. Durante o projeto, a troca aconteceu não somente entre as crianças de cada grupo, mas também entre as de diferentes períodos. Laços de amizade foram criados e a troca de experiências proporcionou o aprendizado a partir da interação entre as crianças. Entre as finalidades do canto coletivo de Villa-Lobos estavam o estímulo ao hábito do perfeito convívio coletivo, o senso de solidariedade e a promoção da confraternização entre os alunos. Segundo ele, o poder de socialização do canto coletivo torna os indivíduos menos egoístas, mais propensos a abandonar a sua individualidade em favor da coletividade (VILLA-LOBOS apud RIBEIRO, 1987). Esse senso de respeito, solidariedade e coletividade está presente em todo o conceito de educação não formal no qual o Programa Curumim está inserido.

## 5. Conclusão

Muitas foram as contribuições da prática coral para o desenvolvimento musical das crianças participantes do coral durante o processo de ensaios para a apresentação de *Os saltimbancos*. Retomando as ideias de Kodály de que o canto é a melhor maneira para desenvolver as habilidades musicais, por meio dessa prática as crianças aprimoraram a audição, a afinação, melhoraram a sensibilidade para a música e a expressividade do canto. Houve uma tomada de consciência vocal, da percepção de sua própria voz e da voz do colega, na busca da unidade que o coral



proporciona, e tornaram-se conscientes de que o fazer musical envolve não apenas cantar ou tocar um instrumento, mas também saber ouvir. O grupo apresentou uma evolução das questões do desenvolvimento global, propiciando a melhora da coordenação motora, da lateralidade e da capacidade de concentração.

A participação no projeto proporcionou aos participantes a percepção de que não se faz música sozinho, que o coral é um organismo único. A convivência entre os dois períodos proporcionou também o estreitamento das relações de amizade entre os grupos e o compartilhamento de saberes entre as crianças, tornando-as protagonistas no processo de ensino-aprendizagem. Também ocorreu um incremento do interesse pelas artes de maneira geral, mais especificamente por aquelas envolvidas nas atividades do projeto; a música, o teatro e as artes plásticas.

O trabalho da equipe de instrutores do Programa Curumim foi fundamental para o desenvolvimento do projeto, contribuindo para que a proposta desenvolvesse não somente habilidades musicais, mas também artísticas na medida em que envolveu diversas linguagens, a exemplo do teatro, artes plásticas e da literatura, proporcionando a formação de saberes e contribuindo para o desenvolvimento integral das crianças. Por tratar-se de uma proposta de canto coral em um programa de educação não formal, mais especificamente dentro da instituição Sesc, o apoio da instituição à proposta e ao programa favoreceram não apenas as questões de produção, fornecendo espaços adequados aos ensaios, material para produção de figurino, cenários e adereços e suporte financeiro, mas também estímulo à equipe envolvida de forma a tornar o processo de trabalho e a apresentação uma experiência prazerosa e única na vida das crianças e de todos os envolvidos.

### Referências:

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical, e o canto orfeônico em Villa-Lobos. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, v. 5, n. 2, 2008. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2014.

APRENDER brincando. *Revista e: circuito de exposições*, SESC, São Paulo, n. 187, Dez. 2012. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6566\\_APRENDER+BRINCANDO](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6566_APRENDER+BRINCANDO). Acesso em: 8 out. 2014.

BISPO, Antonio Alexandre. H. Villa-Lobos e a etnomusicologia no Brasil. *Revista Akademie Brasil-Europa*, n. 71, 2001. Disponível em: <http://revista.akademie-brasil-europa.org/CM71-09.htm>. Acesso em: 2 dez. 2014.

CHICO Buarque: Saltimbancos. Direção: Roberto de Oliveira. Intérprete: Chico Buarque de Hollanda e outros. Brasil: Universal Music DVD, 2003. v. 11. 1 DVD.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kayama. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008. cap. 2. p. 150-159. cap. 3. p. 207-214.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. *Educação não-formal e o educador social*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda. A educação musical no Brasil. In: HENTSCHKE, Liane (Org.). *Educação musical em países de línguas neolatinas*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. cap. 3. p. 47-64.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Os saltimbancos*. Tradução e adaptação: Chico Buarque. Texto: Sergio Bardotti. Música: Luiz Henriquez. São Paulo: Global, 1999.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2005.

PAZ, Ermilinda. *A pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: Musimed, 2000.

RIBEIRO, João Carlos. *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Administração Regional no Estado de São Paulo. *Canto, canção e cantoria: como montar um coral infantil*. 4. ed. São Paulo: Sesc, 1997.

\_\_\_\_\_. Administração Regional no Estado de São Paulo. *Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil - PIDI*. São Paulo: Sesc, 1986.

SILVA, Walênia Maria. Zoltán Kodály: Alfabetização e habilidades musicais. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias em educação musical*. 1. ed. Curitiba: Ibpex, 2011. p. 55-87.

SZÖNYI, Erzsébet. *A Educação Musical na Hungria Através do Método Kodály*. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1996.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale, c1940. v. 1.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Irmãos Vitale, c1951. v. 2.

# **Coro Feminino Cantares da Igreja Presbiteriana da Vila Mariana: história e experiências de ensino-aprendizagem da teoria e da técnica vocal**

*Miriam Carpinetti*

*UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – miriamcarpinetti@gmail.com*

**Resumo:** Neste relato são apresentadas práticas musicais desenvolvidas durante 35 anos junto ao Coro Feminino Cantares. O objetivo é refletir sobre ensino de técnica vocal, escolha de repertório, dinâmicas de ensaio e uso de aplicativos musicais. No texto, esses assuntos são relacionados à literatura científica e a relatos publicados por regentes e professores de canto. Comparando os resultados obtidos e as informações encontradas na revisão bibliográfica, encontra-se confirmação do bom encaminhamento das práticas implementadas.

**Palavras-chave:** Coro Cantares. Igreja Presbiteriana. Técnica vocal. Repertório Coral. Aplicativos musicais.

## **1. Introdução**

Neste relato são abordados vários aspectos da prática musical desenvolvida no Coro Cantares, em três partes. Em breve panorama histórico são mencionadas pessoas-chave para a criação e desenvolvimento do Coro. Posteriormente é apresentada a forma *sui generis* de trabalho vocal desenvolvido. Finalmente são apresentadas as diretrizes que norteiam a escolha do repertório do Coro, com exemplos do mesmo. Também são apresentados modos de aplicar a informática no ensino musical do coro. A autora elaborou várias hipóteses referentes: ao exercício vocal que criou; ao ensino e utilização diferenciada da técnica vocal e à escolha do repertório. Na experiência desenvolvida, os resultados foram positivos.

As fontes para a elaboração do texto são as experiências vividas no Coro Cantares, a experimentação de exercício vocal criado pela autora, com apoio de pesquisa bibliográfica composta de textos com fundamentação científica e relatos de ensino publicados por regentes e professores de canto.

## **2. Coro Cantares: breve panorama histórico**

O Coro Cantares<sup>1</sup> foi criado em 1983 por um grupo de cantoras lideradas por Dorcas Ribeiro Gomes de Deus, regente, e Maria José Ramos, pianista. Durante 35 anos o número de cantoras oscilou, mantendo a média de dezesseis cantoras. Com algumas exceções, estas geralmente têm mais de 50 anos. Inicialmente, o Coro executava cânones e peças a duas vozes em vários estilos. À medida que aumentava o conhecimento musical das componentes, o coro passou a executar peças sacras a três vozes, sempre em português, em datas especiais da Igreja Presbiteriana de Vila Mariana e em igrejas irmãs. Além disso, o coro gravou duas faixas do CD “Uma Igreja Canta!”;

sob regência de Gomes de Deus e a autora ao piano.

De 2002 em diante, a convite de Gomes de Deus e Ramos, a autora assumiu a regência e a preparação vocal. Por contar com cantoras que apreciam desafios e gostam de aprimorar sua execução musical, a autora continuou a ampliação do repertório, incluindo peças cada vez mais complexas, variadas em estilos e idiomas como latim, hebraico e zulu<sup>2</sup>, pois “[...] uma variedade de músicas multiculturais [...] cantadas nas línguas originais, podem ser muito apropriadas para a performance de coros femininos (APFELSTADT, 1998, p. 35).

A partir de 2002, os pianistas acompanhadores foram: Odilon Rocha, Denise Machado, Wellington Pereira, Jonatas Costa, Ricardo Russo, Rogério Nascimento, Milka Rosa e, atualmente, Janine Freitas<sup>3</sup>. Atualmente, a diretoria que administra e organiza o material necessário aos ensaios e saídas para outras localidades é formada por Leci Cardoso, Miriam Carpinetti, Ivone Seidl, Norma Yusseff e Luciana Mesquita<sup>4</sup>. O Cantares conta com o apoio de conselheiros que são o elo entre o coro e o Conselho da Igreja, a saber: Daniel de Lima, João Baptista, Joeny Navarro e Everson Fernandes.

O coro cantou em hospitais, no Fórum João Mendes Jr., no Centro Cultural São Paulo, no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, na VIII Mostra Mackenzie de Música Sacra, no XI Festival de Música Sacra da Catedral Evangélica de São Paulo, no I Encontro de Corais Evangélicos Femininos, no VII Festival de Música Sacra de Campinas e no II Encontro de Coros da UATU Mackenzie. Organizou o III Encontro de Coros Femininos, por ocasião do seu 28º aniversário. O Coro tem sido bem acolhido, apreciado e incentivado por sua igreja em seus 35 anos de existência.

### 3. Técnica vocal aplicada ao repertório

Ao assumir a preparação vocal do coro, a autora<sup>5</sup> manteve o mesmo direcionamento vocal de Gomes de Deus, porém introduziu alterações em dependência das peças executadas. A base técnica é o *bel canto*, pois permite manter a saúde do aparelho fonador, prolongando seu uso até idade avançada.

O *bel canto* é um conceito que leva em conta dois assuntos distintos, mas relacionados. Primeiro, é um método altamente refinado de usar a voz cantada em que a glote, o trato vocal e o sistema respiratório interagem de maneira a criar as qualidades de *chiaroscuro*, apoio, equalização de registro, um vibrato agradável, maleabilidade de colorido e intensidade. O uso idiomático dessa voz inclui várias formas de início vocal, legato, portamento, articulação glotal, crescendo, decrescendo, *messa di voce*, *mezza voce*, agilidade, trinos e tempo rubato. Em segundo lugar, o *bel canto* se refere a qualquer estilo de música que emprega essa forma de cantar de maneira elegante e expressiva. [...] O *bel canto* demonstrou seu poder de surpreender, encantar, prender a atenção e, especialmente, de comover o ouvinte. Como as épocas e estilos musicais mudaram, os elementos do *bel canto* foram sendo adaptados para atender novas demandas musicais, garantindo assim a sua continuação em nosso próprio tempo. (STARK, 2008, p. 189)

A autora percebeu que deveria mudar conceitos fortemente estabelecidos, como o de sempre iniciar o ensaio com aquecimento vocal (VILELA; CARPINETTI, 2014, p. 2). Por diversos motivos, as cantoras não podem chegar todas no mesmo horário. Assim sendo, foram modificadas a

ordem e forma dos ensaios. As cantoras foram instruídas a aquecerem antes de chegar. Quando chegam, devem começar a cantar suave e relaxadamente e, aos poucos, devem crescer a atividade até cantarem plenamente. Devido a essa condição especial, o trabalho de técnica vocal é estendido durante todo o ensaio, transformando o próprio repertório em exercícios vocais. As peças são cantadas de formas muito variadas, com diferentes articulações fonéticas e musicais, buscando a correta impostação da voz, sempre utilizando o apoio adequado e “o som laríngeo [...] mais amplo, denso e escurecido” (LOUZADA, 1982, p. 56). As variações impostas às peças dependem dos resultados percebidos com o auxílio da “audição criativa”, que permite à autora presumir como o aparelho fonador das cantoras está funcionando. Assim, pode descrever o som como “tenso” ou “relaxado” ou utilizar analogias variadas que colaborem para a correção da fonação, evitando terminologias e conceitos com base científica que desviem a atenção para aspectos não musicais (SUNDBERG, 2015, p. 182, 218).

A escolha do repertório é importante nessas condições de ensaio, dando preferência a músicas que sejam finamente trabalhadas, que tenham conteúdo apropriado ao ensino teórico-musical e que permitam expandir a técnica vocal do coro. Para tanto, utilizamos várias técnicas de execução, buscando as sensações internas dos pontos da projeção vocal, da direção da projeção, do apoio adequado e das articulações corretas do trato vocal. Desde a primeira leitura, enfatiza-se a realização de todos os exercícios de forma musical, com atenção ao fraseado e à dinâmica. Algumas das técnicas empregadas são:

- Cantar em *bocca chiusa* (boca fechada). Fazemos este exercício com espaço variável da cavidade oral. À medida que a melodia sobe, o espaço aumenta gradativamente devido ao levantamento do palato mole sincronizado ao abaixamento da laringe<sup>6</sup>. Também é proveitoso o *staccato* em *bocca chiusa* observando os pontos de projeção da voz segundo a tessitura;
- Cantar trechos da peça ou mesmo a obra inteira com *trrr* ou *brrr*, pois ambos exercícios projetam a voz e *brrr* ainda produz relaxamento labial;
- Cantar com uma ou mais sílabas, escolhidas de forma consciente para despertar a melhor atitude fônica (LOUZADA, 1982, p. 198). Por exemplo: *zoi, triu*;
- Para melhorar a dicção, cantar a peça com as consoantes do texto, substituindo as vogais originais pela vogal [a] — aberta, mas coberta (*aperto, ma coperto*)<sup>7</sup> — bem apoiada, ampla e intensa. Por exemplo: em vez de “livro” cantamos “lavra”<sup>8</sup>.
- Inversamente, cantar a peça somente com as vogais do texto, para que as cantoras aprendam a manter a linha melódica ligada e homogênea. Em seguida cantar o mesmo trecho, introduzindo as consoantes com cuidado. Nessa segunda etapa, evitar o excesso de ruídos das consoantes, preservando o *legato* possível.

Como elemento de conscientização, imediatamente após cantar um exercício ou um

trecho musical, a autora faz perguntas sobre a propriocepção das cantoras: “Ficou mais fácil de cantar esse trecho?”, “Sentiu um aperto na garganta ao cantar esse salto ascendente?”, “Está mais fácil articular o texto?”, “Sentiram que os naipes se encaixaram melhor?”. Os breves momentos dedicados a pensar nas respostas lhes acrescem competência, pois

Uma abordagem por competências defende que o sujeito constrói os seus próprios saberes, numa interação afetiva que possibilita o aprender a aprender. Em contexto educativo, com os outros, o sujeito (re)descobre, (re)inventa novas possibilidades de ação que lhe permitem situar-se crítica e autonomamente na sociedade atual. (DIAS, 2010, p. 77)

A autora também utiliza vocalises que criou para uso próprio quando começou a estudar canto. Ao refletir sobre o fato de que as vogais orais [u] e [i] são as mais fechadas e [a] a mais aberta, elaborou a hipótese de que se as exercitasse em sequências rápidas, obteria: rápido autoconhecimento dos mecanismos articulatórios do trato vocal e homogeneização das vogais estudadas e de suas intermediárias (meio fechadas/meio abertas). Ao sentir progressos imediatos, passou a utilizar essas séries de vocalises para treinar os coros que dirigiu.

Para ensinar este exercício, a autora solicita ao coro um procedimento de conscientização prévio: os cantores devem relaxar e ‘achar a forma bucal’ da vogal [a], usada na palavra “cada”: maxilar e língua abaixados e lábios levemente arredondados. Partindo dessa ‘forma’, é pronunciada a sequência “a, é, ê, i”, sentindo o levantamento gradativo da parte anterior da língua, cuja ponta continua tocando os dentes inferiores. Voltando à ‘forma bucal’ de [a], é falada a sequência “a, ó, ô, u”, observando o gradual fechamento dos lábios e o levantamento posterior da língua. Levando-se em conta os movimentos apresentados pela língua e o posicionamento assumido dos lábios observa-se que a vogal [a] é realizada com a língua baixa, centralizada e lábios arredondados; [i], usada na palavra “ouvi”, com a língua alta, anterior e lábios não arredondados; [u], usada na palavra “uva”, com a língua alta, posterior e lábios arredondados. As vogais também se distinguem por sua entoação ([i] é a mais aguda, [a] é média e [u] a mais grave) e por sua cor ([i] e [u] são as mais fechadas e [a] é a mais aberta).

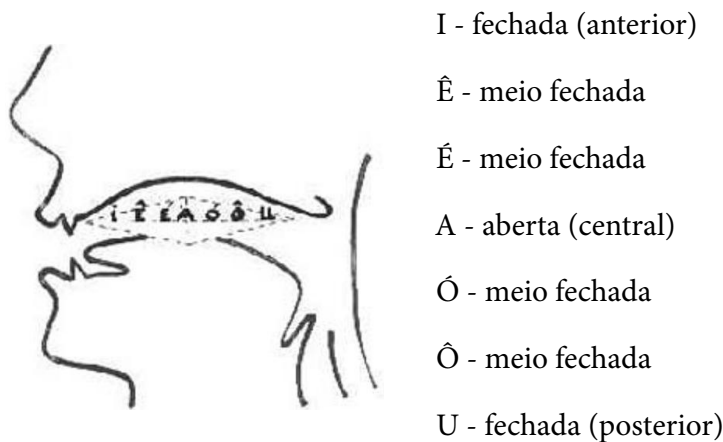


Figura 1: Classificação sonora das vogais orais.  
[i] anterior, [a] central, [u] posterior. Fonte: OLÍVIA; PAGLIUCHI, 1966, s/p.

O som vocálico [i] é penetrante e brilhante e ajuda a projetar a voz; [u] é mais arredondado,



vocal, que apresentam as implicações estéticas e científicas desse problema (LOUZADA, 1982; STARK, 2008; SUNDBERG, 2015).

Seguindo a abordagem por competências, após a execução desses exercícios, a autora mobiliza os recursos pessoais das aprendentes por meio de perguntas que viabilizem uma resposta efetiva e a construção pessoal de suas competências. Após empregar os exercícios de alternância das vogais [u], [i], [a] em coros<sup>9</sup> de diversas formações, bem como os exercícios de cantar somente com as consoantes do texto combinadas à vogal [a] e seu oposto, ou seja, cantar o texto sem as consoantes, a autora observou rápida melhora na cor das vogais e na dicção do canto solo e/ou coral.

#### 4. Ensino de música e técnica vocal baseado no repertório coral

O primeiro critério para a escolha do repertório é o texto. Este deve ser baseado na Bíblia, apresentar pontos doutrinários ou expressões de fé, todos conforme a doutrina adotada pela igreja. O texto e a música devem ter equilíbrio entre si, devem ter excelente qualidade e apresentar o tema de forma criativa.

Via de regra, a autora sempre escolhe obras com organizações de alturas e durações mais ricas e menos usuais, de modo a mudar a forma de escuta de textos antigos e familiares. O critério final de escolha é a comunicação: se possível, obras fáceis de se entender e que prendam a atenção. Para isso, o repertório é circunscrito aos códigos e convenções mais ouvidos pelos fiéis, a saber: tonal, modal e pós-tonal. Isso permite que todos vivenciem a linguagem musical em diversas modalidades. Da categoria pós-tonal, a autora escolhe o que, nas palavras de Jonathan Kramer (1996, p. 21) “[...] não respeita fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente; [...] procura quebrar as barreiras entre o erudito e o popular; [...] inclui citações ou referências a músicas de muitas tradições e culturas; abrange o pluralismo e o ecletismo”. Como nossos ouvintes têm formações heterogêneas, apresentamos obras com estruturas e estilos variados para que todos possam ser receptivos à nossa música.

O coro não tem ensaios de naipes, pois estando juntas, todas as cantoras aprendem as diversas vozes. Isto ajuda o soprano a se concentrar mais ao cantar uma linha mais grave que a sua e também lhe confere independência para cantar sua parte sem precisar de apoio de outras cantoras. Esse procedimento é corroborado por Hilary Apfelstadt, para quem

soprano 1 e o soprano 2 são frequentemente intercambiáveis, com tessituras virtualmente idênticas. [...] três naipes podem cantar em uníssono, necessitando tessituras iguais. [...] Outra estratégia, que também ajuda as habilidades de leitura de música, é fazer com que as cantoras mudem de naipe em vários repertórios, então uma cantora pode cantar A1 em uma peça e S2 em outra. [...] Ambas as sugestões podem ajudar a uniformizar a cor vocal, bem como o alcance. (APFELSTADT, 1998, p. 36–37)

Ao fazer uma revisão do repertório sacro de qualidade para coro feminino em português, chega-se à conclusão que este é muito pequeno. Por isso, frequentemente a autora faz arranjos e transcrições de obras canônicas para coro feminino compostas em outros idiomas. Usualmente



arranja e transcreve peças originalmente compostas para outras formações, especialmente colhendo obras do amplo repertório para coro misto. Quanto à letra, raramente faz traduções. Geralmente adapta traduções de outros músicos evangélicos constantes nos hinários e de músicos como J. W. Faustini e Saulo Pinhão, utilizando também adaptações de Odilon Rocha.

Para ampliar e diversificar o escopo do repertório do Cantares, a autora escolhe repertório histórico e contemporâneo. A paleta de transcrições, arranjos, traduções e adaptações realizadas pela autora é ampla, abrangendo música erudita e popular de vários países, começando na Alta Idade Média. Do século XIII, a autora traduziu *Alle psallite cum luya* (Ale salmodiai com luya) e fez o arranjo com acompanhamento de trompete, trompa e trombone. Esta obra tem algumas características que colaboram para a sua apreciação, como sua constituição orgânica e gradativamente expansiva. Nela, cada frase tem um compasso a mais que a anterior e a tessitura acresce uma nota por frase. O coro entende a escolha desta obra antiga quando observa a notoriedade de que esta goza até os dias atuais, como observado nos meios digitais de compartilhamento de conteúdo.

Para variar os estilos, as texturas e evitar a monotonia tímbrica, a autora escolhe repertório pouco usual, em versões para todas as formações possíveis:

- 1) Unísono: *A palavra não foi feita para dividir ninguém* de Irene Gomes, *Pentecostes* de Jaci Maraschin, *Em silêncio toda a carne* (melodia tradicional francesa, Picardy);
- 2) Solo e coro em unísono: *Quão admirável é o Teu nome*, Salmo 8, de Benedetto Marcello;
- 3) Cânones: *Non nobis, Domine* de William Byrd (cantado em latim) e outros vocalmente mais exigentes como *Qual Pai bondoso* de Luigi Cherubini (*Perfida Clori*) com arranjo da autora;
- 4) SS ou SA: *Hine mah tov* (cantado em hebraico, folclore arranjo de Henry Leck), *Amém* de Pergolesi (*Stabat Mater*), *Cantique de Jean Racine* de Fauré, *Cidade Santa* de M. Maybrick (pseudônimo: Stephen Adams), *Redentor Divino* de Gounod. Desde 2002, por termos carência de contraltos, cantamos as peças para dois sopranos em rodízio de naipes para que todas aprendam as duas partes. Antes da apresentação, em dependência da quantidade de cantoras e do volume sonoro, escolhemos quem comporá cada naipe;
- 5) SSA ou SAA: *Siyahamba* (tradicional africano, cantado em zulu), *Por que a lei do Espírito* de Bach (trio do moteto BWV 227), *Com sinceros corações* de Fauré (*Tantum Ergo*), *Eleva os teus olhos* de Mendelssohn (Oratório Elias, parte II, nº 28);
- 6) SSAA: *Quão amáveis são os teus tabernáculos* de Rheinberger (Salmo 84, Op. 35), *Salmo 23* de Schubert;
- 7) Solo de tenor e coro SSAA a capella: *Salmo do Messias* de Marcílio de Oliveira Filho.

Como pertencemos a uma igreja reformada, cantamos frequentemente o coral *Castelo forte* (*Ein feste Burg*) de Martinho Lutero. Destarte, a autora tem pesquisado e escolhido, além dos arranjos contemporâneos, composições polifônicas do passado. Algumas obras somente precisam

da adaptação da letra em português, como os arranjos de Johann Walther (1496-1570) e Hans Kugelmann (ca. 1500-1542); contudo, a peça composta por Johann Schein (1586-1630), que integra seu ciclo *Opella nova*, é apresentada com fórmulas de compasso diferentes para o coro e para a realização harmônica designada ao cembalo.

The image shows a musical score for 'Ein feste Burg' by Johann Schein. It features five staves: Canto I (Soprano I), Canto II (Soprano II), Basso instrumento, Basso continuo, and Cembalo. The tempo markings are '(Allegro ma maestoso)' and '(Poco vivace)'. The lyrics are 'Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute'. Red boxes highlight the tempo changes and the corresponding changes in the instrumental parts.

Figura 4: SCHEIN. *Ein feste Burg* (Castelo forte). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.

Esta obra varia de diversas formas a melodia de Lutero, que é apresentada em trechos polifônicos imitativos, segmentos fugados e trechos homofônicos contrastantes que reforçam partes importantes do texto como “Deus tem poder e guarda os filhos seus”. As duas vozes são superpostas e justapostas de formas variadas. A rítmica é desenvolvida em prolações ternárias (perfeitas) e binárias (imperfeitas) da semibreve<sup>10</sup>. Esses elementos enriquecedores foram decisivos para a inclusão desta obra no repertório do coro; contudo, devido aos problemas da grafia rítmica e à necessidade de adaptar a letra em português, a autora realizou uma partitura moderna com o intuito de facilitar sua leitura e aprendizado.

The image shows a modernized musical score for 'Castelo forte' by Johann Schein. It features three staves: S I, S II, and Orgão. The lyrics are 'Cas - te - lo for - te é nos - so Deus. es - pa - da e bom es - cu do.'. The score includes a tempo marking '♩ = ♩' and a measure rest '4'.

Figura 5: SCHEIN. *Castelo forte*. Partitura moderna realizada por Miriam Carpinetti.

Em busca por áudios desta obra, a autora constatou que esta é uma obra inédita no Brasil e raramente executada ou gravada em outros países. Outra obra rara é o arranjo para dois sopranos e piano a partir do Allegretto da Sonata IV para órgão de Mendelssohn, realizado pela autora. Várias outras transcrições têm sido realizadas pela autora a partir da vasta produção para coro misto: *Locus iste* de Bruckner foi transcrita para SSA e piano e *Laudamus te* do *Gloria* de Poulenc foi transcrito para SSAA e piano.

Com a crescente utilização dos meios de comunicação, a comunidade cristã está cada vez mais exposta a diferentes repertórios e cresce o compartilhamento de vídeos de coros religiosos. Também cresce a velocidade de fruição de novos materiais, impondo-se a necessidade de se diversificar e aumentar as coletâneas dos coros rapidamente. Estes devem adicionar peças fáceis que possam ser imediatamente executadas, não deixando de lado as mais trabalhosas que serão aos poucos apresentadas.

A autora tem incentivado o desenvolvimento de hábitos ou comportamentos eficazes que permitam às cantoras e a si mesma alcançar o sucesso musical. Durante o ensaio são utilizados recursos audiovisuais para projetar exercícios de solfejos gerados pelo aplicativo *Sight Reading Factory*<sup>11</sup>, evitando a impressão constante de material de estudo. Os aplicativos para o estudo do solfejo, muitos deles gratuitos, poderão preparar os cantores para que esta variedade e quantidade possa ser alcançada com maior rapidez. A autora integra a análise musical à leitura do repertório e ao treino vocal como ferramenta importante para o conhecimento e interpretação das obras. Esse processo, associado e aprofundado, facilita o aprendizado de peças novas e é passível de transposição para outras obras do repertório. Como prolongamento do ensaio, também envia textos e vídeos selecionados em torno de temas necessários ao desenvolvimento do coro, como: comparação de vibratos e dicção de várias cantoras, comparação de andamentos e dinâmicas, entre outros quesitos. Outro objetivo dessas mensagens é o ensino de história da música, de estilos musicais, biografias de compositores, história e análise das peças cantadas. A autora também alerta as cantoras que devem estudar música e não somente as peças que serão cantadas nesta ou naquela apresentação.

## 5. Conclusão

Neste relato foram apresentadas as práticas implementadas no Coro Feminino Cantares durante 35 anos. Dentre estas, a autora deu continuidade ao ensino do *bel canto* e à ampliação do repertório, tendo também introduzido o estudo de música. Para escolher novas peças, a autora utiliza as seguintes diretrizes: alta qualidade de texto e música; diversas formações de coro feminino com eventuais solos; repertório que comunique bem com os ouvintes por compartilhar dos códigos e convenções mais ouvidos pelos fiéis, como obras modais, tonais e pós-tonais. A autora também faz arranjos e transcrições de modo a ampliar as vivências estéticas, possibilitando a apreciação de material musical diversificado, que seja bom para o ensino musical e eficiente para o treino de leitura e de técnica vocal.

Pela não utilização de exercícios de aquecimento no início do ensaio, a autora utiliza o

repertório como exercício vocal. Foram descritos os exercícios: de alternância rápida dos sons [u], [i], [a], criado pela autora, e também o treino do coro em conjunto, com intercâmbio de vozes, podendo as mesmas cantoras executar consecutivamente melodias em naipes diferentes. Estas atividades colaboram para o aperfeiçoamento vocal, ampliando a tessitura, facilitando as mudanças de registro, homogeneizando as cores das vogais e a produção dos naipes em conjunto.

Com a disseminação das redes sociais e encaminhamento de vídeos de coros sacros e com o aumento da velocidade característica de nosso tempo, um coro não pode apresentar frequentemente o mesmo repertório. Isto pode cansar a comunidade. Idealmente, os cantores saberiam solfejar e leriam as partituras em *tablets* por questões ambientais, para redução do consumo de papel e dos arquivos que ocupam tanto espaço nas dependências das igrejas.

Para regentes em situações semelhantes e também para o meio acadêmico, este relato procura contribuir com dados sobre a integração de novas tecnologias às tradicionais práticas de ensino musical junto a grupos vocais.

### Referências:

APFELSTADT, Hilary. Practices of Successful Women's Choir Conductors. *The Choral Journal*, Lawton, Okla., v. 39, dez 1998.

DIAS, Isabel Simões. Competências em Educação: conceito e significado pedagógico. *Psicologia Escolar e Educacional*, Campinas, v. 14, n. 1, p. 73–78, jan./jun 2010. Disponível em: [goo.gl/ZFA54t](http://goo.gl/ZFA54t). Acesso em: 9 ago. 2018.

KRAMER, Jonathan D. Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*, Bloomington, IN, v. 17, n. 2, p. 21–62, 1996. Disponível em: [goo.gl/VQ9oFU](http://goo.gl/VQ9oFU). Acesso em: 8 ago. 2018.

LOUZADA, Paulo. *As bases da educação vocal*. Rio de Janeiro: O livro médico, 1982.

OLÍVIA, Madre Maria; PAGLIUCHI, Regina Célia Palma. Para chegar a testes de logo-audiometria pesquisa na frequência dos sons da língua portuguesa. *Revista Brasileira de Otorrinolaringologia*, São Paulo, v. 34, período: abril – junho 1966. Disponível em: [goo.gl/RDehmj](http://goo.gl/RDehmj). Acesso em: 7 ago. 2018.

SCHEIN, Johann Hermann. *Castelo forte*. Johann Hermann Schein: Sämtliche Werke, 5 Bd. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. Partitura. Disponível em: [goo.gl/u8MVes](http://goo.gl/u8MVes). Acesso em: 2 ago. 2012.

SIGHT Reading Factory. Virginia, VA, USA: GraceNotes, LLC. Disponível em: <https://www.sightreadingfactory.com/share/qeKtD2J2att0CKp6eDUw>. Acesso em: 10 jan. 2018.

STARK, James. *Bel Canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Tradução e revisão, Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VILELA, Jaqueline Braga Fernandes Costa; CARPINETTI, Miriam. Benefícios da inclusão do vocalise artístico no repertório do cantor lírico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014. *Anais [...]* São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2014.

## Notas

<sup>1</sup> Nomeado Coro Cantares a partir de 2002, foi inicialmente conhecido como Conjunto Cantares.

<sup>2</sup> Nas igrejas reformadas, tem-se por hábito cantar na língua do povo; no entanto, em ocasiões especiais como no culto de missões o Cantares tem executado músicas em outros idiomas, com tradução impressa.

<sup>3</sup> Em dependência do repertório, o acompanhamento costuma ser realizado por orquestra ou por conjuntos de música popular.

<sup>4</sup> Em anos anteriores: Solange Lopez, Eneida Rocha, Ana Matilde Flud, Ivone Seidl, Miriam Siqueira e a autora.

<sup>5</sup> A autora foi aluna e assistente de Ula Wolf, que ensinava a flexível técnica vocal criada pela cantora de ópera Lilli Lehmann. Wolf preparou a autora ministrando-lhe duas aulas semanais: uma de canto e outra que compreendia conhecimentos de fonoaudiologia, pedagogia e didática do canto. Como assistente, a autora deu aulas nas Faculdades Marcelo Tupinambá e Mozarteum de São Paulo (FAMOSP).

<sup>6</sup> Quando estudava canto, a autora notou que a analogia do 'ovo na boca' é muito nociva, pois cantar na tessitura grave com muito espaço gera som 'entubado' e escurecido além do necessário.

<sup>7</sup> *Aperto* = brilhante; *coperto* = escuro. Lábios arredondados, palato mole elevado e laringe abaixada.

<sup>8</sup> Este exercício ensinado por William Yeatman Griffith (1874-1939), a autora aprendeu com a prof<sup>a</sup> Delly Cardoso Carrapatoso, no Instituto Musical de São Paulo (IMSP).

<sup>9</sup> Em coros das igrejas presbiterianas: Unida (1985-1988); Vila Mariana (1994-95); Vila Maria (1993); Coro Cantares (2002-18). Em cursos livres nas igrejas presbiterianas: Vila Maria e Lapa (1994). Nos coros da Sociedade Pro Musica Sacra de São Paulo (2007-2009); ASBAC (Associação dos Funcionários do Banco Central - 1987, 1989-2002); Coral Xerox do Brasil - Região São Paulo (1988/89) e Coral Evangélico (1991/93).

<sup>10</sup> Esta nomenclatura rítmica remonta à *Ars Antiqua* (século XIII), que referia as subdivisões ternárias como perfeitas por simbolizarem o Deus triúno.

<sup>11</sup> Este aplicativo compõe exercícios de leitura rítmica, melódica e harmônica tonal instantaneamente, em níveis de dificuldade que podem ser personalizados. Fornece material praticamente ilimitado para treino vocal e instrumental e também para grupos de várias formações.



# Intertextualidade em *Life: Madrigal* (1971), de Willy Corrêa de Oliveira (1938-): o “novo” e o “antigo” na música de vanguarda brasileira

Ana Paula dos Anjos Gabriel

Escola de Música e Belas Artes do Paraná / Universidade de São Paulo – ana.gabriel@usp.br

**Resumo:** Este artigo objetiva o estudo da intertextualidade entre a música coral de vanguarda brasileira e a música antiga a partir da análise de *Life: Madrigal* (1971) de Willy Corrêa de Oliveira, com apresentação de resultados parciais de pesquisa de doutorado em andamento<sup>1</sup>. A análise é feita com referência em Bloom (1997) e Klein (2005), e identifica uma relação antitética entre *Morro lasso al mio duolo* (1611) de Carlo Gesualdo e a música de Corrêa de Oliveira, refletindo os processos criativos da vanguarda na criação de uma “nova” música brasileira.

**Palavras-chave:** Willy Corrêa de Oliveira (1938-). Carlo Gesualdo (1566-1613). Intertextualidade. Música coral. Música experimental brasileira. Madrigal.

## 1. Introdução

*Life: Madrigal* é obra coral de Willy Corrêa de Oliveira composta em 1971, em comemoração aos 10 anos do Madrigal Ars Viva de Santos (SP). Como outras obras vocais do compositor, é uma peça estreitamente ligada à convivência direta de Corrêa de Oliveira com o Madrigal Ars Viva que, como afirma Rodolfo Coelho de Souza (2011), serviu como um laboratório de música experimental para as composições corais de compositores brasileiros. Compositores como Gilberto Mendes, Gil Nuno Vaz, Roberto Martins, além do próprio Corrêa de Oliveira, testavam suas peças para coro com o grupo e escreveram peças especificamente para o Madrigal.

Ao mesmo tempo em que *Life: Madrigal* constitui uma obra de vanguarda que utiliza diversas técnicas de composição do século XX, estabelece um diálogo evidente com o madrigal *Moro lasso ao mio duolo* (1611), de Carlo Gesualdo (1566-1613), que o próprio Corrêa de Oliveira afirma ter sido uma influência para a escrita de sua peça (CORRÊA DE OLIVEIRA, 1973).

De acordo com Coelho de Souza (2011), os compositores vanguardistas associados ao Madrigal Ars Viva estabeleceram uma relação muito próxima com a música antiga pré-tonal. O autor atribui essa relação à orientação estética do músico alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), um dos músicos que contribuíram para a fundação do Madrigal em 1961:

[...] Koellreutter apregoava que as músicas pré-tonais da Idade Média e da Renascença, carregadas de sonoridades rústicas com quintas e quartas justas, modalismos não-familiares aos nossos ouvidos e artifícios métricos anteriores à criação da camisa de força da barra de compasso, forneceriam modelos muito mais frutíferos para a invenção de uma nova música do que o exaurido tonalismo. (COELHO DE SOUZA, 2011, p. 24)

Nesse contexto, o presente trabalho estuda essa intertextualidade entre a música de vanguarda e a música antiga pré-tonal a partir da análise de *Life: Madrigal* (1971) de Willy Corrêa

de Oliveira. A análise terá como foco a relação texto/música em *Life: Madrigal*, utilizando como referência os estudos de intertextualidade de Harold Bloom (1997) e Klein (2005), além da partitura de performance de 1971 do acervo do Madrigal Ars Viva. Abordamos sobretudo o diálogo da obra com o poema *Life* de Décio Pignatari e com o madrigal renascentista *Moro lasso ao mio duolo* (1613) de Carlo Gesualdo (1566- 1613).

Com o diálogo de *Life: Madrigal* com esses textos, pretendemos evidenciar essa proximidade de compositores brasileiros de vanguarda como Correa de Oliveira com a música antiga uma produção musical relacionada à prática de um importante coro para a história do canto coral no Brasil, como o Madrigal Ars Viva de Santos.

## 2. *Life* (1958), de Décio Pignatari

O poema de Pignatari, que constitui o caso mais evidente de intertextualidade presente na peça de Corrêa de Oliveira, foi publicado no formato impresso de poema em 1958 no quarto número do periódico de poesia concreta *Noigrandes*. O poema explora as letras como signos capazes de associações em diferentes eixos, conforme a Teoria dos Signos de Charles Peirce, da qual Pignatari era adepto (PIGNATARI, 2005).

Pignatari afirma que existem dois processos de associação ou organização de significados, em clara conformidade com a teoria de Peirce: a associação por contiguidade (ou proximidade), e a associação por similaridade (ou semelhança) (PIGNATARI, 2005). Os eixos formados por esses dois processos são, no caso da associação por similaridade, o eixo de combinação, denominado sintagma ou eixo sintagmático, e para a associação por contiguidade, o eixo de seleção, chamado de paradigma, ou eixo paradigmático.

Na linguagem verbal e escrita, associações por contiguidade mediam os signos na medida em que associamos palavras escritas ou a sonoridade das palavras verbais aos objetos que elas designam. São denominados *símbolos* os signos que se associam por contiguidade, e *ícones*, os que se associam por similaridade.

As palavras, principal objeto de estudo de Pignatari enquanto poeta, podem tanto se articular no eixo paradigmático quanto sintagmático – ou seja, tanto como símbolos quanto como ícones.

Mas as próprias palavras, que são símbolos, se organizam de acordo com os dois eixos, formadas que são por *fonemas*, ou grupos de sons inconfundíveis, que são em número limitado em cada língua ou código linguístico. [...] Essas seleções por semelhança formam os paradigmas linguísticos. Quando você fala uma palavra, você está combinando, ultrarrápida e automaticamente sons extraídos dos paradigmas – e formando sintagmas. É por isso que esse eixo sintagmático também é chamado de combinatório ou de combinação, enquanto o outro, paradigma, é chamado de seleção. [...] (PIGNATARI, 2005, p. 14)

No poema *Life*, as letras que compõem a palavra-título da obra, representados graficamente pelas letras l, i, f, e, aparecem em uma página por vez, no caso da versão escrita, e uma por vez na animação em vídeo, como se estivessem sendo escritas em papel, com a obra demorando-se alguns



poucos segundos na exibição de cada letra. A ordem em que são apresentadas no poema não é a ordem em que aparecem quando combinadas para a formação da palavra *life*; o poema começa pela letra “I” em caixa alta, e com o desenho de uma reta perpendicular à base da letra “I”, transforma-se na letra “L”. Com o desenho de outras duas retas paralelas à base do “L” e com o recrudescimento dessa mesma linha-base de “L”, transforma-se em “F”, e com a adição de outra reta, “F” torna-se “E”.

Depois de exibidos separadamente, os fonemas condensam-se no ideograma  $\boxplus$ , que significa “sol” em chinês. O ideograma, então, transforma-se num retângulo preto na versão em vídeo, que se explode e origina a palavra “*life*”.

Nesse sentido, há claramente uma progressão nessa ordem de apresentação dos elementos constituintes do poema, do fonema à formação das palavras. Os fonemas são claramente apresentados como *paradigmas linguísticos* que, quando combinados, formam *sintagmas*, as palavras.

Entretanto, a ordem e o modo peculiar com que são apresentados os fonemas separadamente, antes de formarem palavras, mostra os próprios signos “L”, “I”, “F” e “E” como passíveis de associações por similaridade diferentes das que são estabelecidas quando as letras formam palavras.

Pignatari distancia esses signos da relação existente entre significante e significado que as palavras exercem em relação aos objetos aos quais designam na maior parte do sistema de escrita dos alfabetos ocidentais, como o alfabeto latino que utiliza, segundo o poeta uma relação por contiguidade de condicionamento “convencional ou arbitrário” (PIGNATARI, 2005, p. 14).

Nesse distanciamento, Pignatari aproxima a escrita alfabética ocidental à escrita ideográfica, que condensa em um único signo gráfico o significado de uma única ideia ou objeto. Ao enfatizar o aspecto visual e gráfico das letras que representam os fonemas, apresentando-as em uma ordem que não visa a formação de palavras, mas sim evidenciar as similaridades na forma de representar graficamente uma letra e outra, como se um signo se originasse organicamente da escrita do outro, a ordem em que aparecem as letras adquire sentido na estrutura do poema. Sua condensação no ideograma correspondente à palavra “sol” no poema é igualmente justificada, não apenas pelo formato do ideograma, que de fato remete ao desenho de todas as letras apresentadas anteriormente juntas, mas por representar um objeto – o sol – frequentemente associado à vida.

Tal como o poema, *Life: Madrigal* dedica-se a explorar as letras e os sons de fonemas associados a essas letras, não com recursos gráficos, como no poema, mas sonoros. A música é organizada em 6 seções, ou zonas, como denomina Willy, cada uma dedicada à exploração de fonemas associados às letras que compõem a palavra “*life*”, na ordem “I”, “L”, “F”, “E”, além de uma zona para o ideograma  $\boxplus$  e outra zona para a palavra “*life*”, em alusão à estrutura do poema. Utilizando a pronúncia inglesa das letras do alfabeto, “I” é pronunciada como [a I], “L” como [ɛ l], “F” como [ɛ f], e “E” como [i].

De Bonis (2014) associa cada uma dessas zonas à representação de uma fase específica da vida humana, desde a concepção, correspondente à zona “I”, perpassando adolescência e vida adulta, até a morte, ironicamente representada pela zona “*life*”.

Do ponto de vista do estilo de composição, *Life: Madrigal* é um epítome do hibridismo com que Moura (2011) caracteriza a produção vocal brasileira feita à época, com uma partitura que

mistura alturas e ritmos definidos da notação musical tradicional com notação não convencional.

Também caracteriza-se pela harmonia predominantemente atonal, que explora dissonâncias de intervalos como segundas maiores e menores, trítomos e sétimas.

Apesar da inscrição de compasso quaternário no início da obra, a música liberta-se da fórmula de compasso, preservando apenas os valores das figuras musicais de notação tradicional, quando empregados.

A sonoridade dos fonemas associados às letras, tanto cantados quanto falados, são a matéria-prima sonora de Correa de Oliveira nessa composição. A exploração dessas sonoridades vai além da diferença de alturas: em *Life: Madrigal*, Willy explora um mesmo fonema ou grupo de fonemas com ritmos e articulações diferentes (*tremolo*, *legato*, apogiaturas curtas emitidas isoladamente, etc.), diferentes durações (ritmos distintos, duração diferenciada de consoantes e vogais em caso de sílabas), intensidades distintas.

No decorrer da peça, também são introduzidas variações de timbre e sonoridade não convencionais. Além da alternância de usos da voz cantada e falada, há na zona correspondente à letra “I”, que na pronúncia do inglês se assemelha à pronúncia da interjeição em português “Ai”, um solo de soprano logo no início da peça como um gemido erótico, em uma brincadeira com os sentidos contidos nos fonemas correspondentes à letra do alfabeto na pronúncia inglesa. Na zona “L”, a repetição exaustiva dos fonemas [ɛ l] é feita como um gargarejo. Na zona “S”, há um uso de uma sonoridade soprada. Na zona “E”, imita-se o riso.

A zona ☐ é uma seção de improvisação de 10 segundos guiada pelo regente, feita com sons falados utilizados nas zonas anteriores. Como um elemento de condensação das letras apresentadas, o ideograma é representado musicalmente por uma das seções de maior liberdade criativa da peça. Em seu comentário à obra, Corrêa de Oliveira (1973) caracteriza essa parte como um trecho cheio de vida.

Em nítido contraste com a zona anterior, a zona “*life*” é constituída por uma citação de *Battle Hymn of Republic*, o hino da república estadunidense, que apresenta significados não apenas de cunho patriótico, como religioso. É uma parte tonal arranjada sob os acordes de tônica e dominante de dó maior, a quatro vozes e em textura homofônica, segundo o compositor, em alusão aos arranjos de estilo simplista de um hinário protestante (CORRÊA DE OLIVEIRA, 1973). No entanto, em sua citação em *Life: Madrigal*, o texto original do hino em inglês é suprimido e substituído pela sílaba “la”, frequentemente utilizada na música vocal brasileira em associação ao ato de cantarolar displicentemente uma música. O acorde final em Dó maior é então entoado com a palavra “*life*”, em notas acentuadas e em dinâmica *forte*, como na “explosão” exposta na versão em vídeo do poema original. De Bonis (2014) classifica essa zona como uma representação da morte.

*Life* também era nome uma importante revista de entretenimento e fotojornalismo estadunidense existente à época da composição de *Life: Madrigal* e do poema de Pignatari, um símbolo da cultura de massa americana. Isso explica a citação do hino patriótico americano na zona “*life*”, em evidente crítica à política de dominação cultural estadunidense da Guerra Fria, importante elemento contextual da época em que a obra foi escrita.

Possíveis leituras permitem a justaposição de duas zonas tão musicalmente contrastantes para expressar essa oposição entre vida e morte, entre atonalismo e tonalismo, entre experimentação e tradição. Quando consideradas em um contexto mais amplo da Guerra Fria, as duas zonas contrastantes também podem ser interpretadas como uma representação da oposição entre o bloco socialista (do qual a China foi um dos mais importantes expoentes), e o bloco capitalista, representado pelos Estados Unidos e o *american way of life*.

### 3. *Moro lasso al mio duolo: vida e morte em Life: Madrigal*

Enquanto a intertextualidade com o poema *Life* permite a associação da obra a diversos procedimentos experimentais da música do século XX, *Moro lasso al mio duolo* permite a *Life: Madrigal* um diálogo com o passado. Assim como o século XX, o renascimento tardio foi um período de intensa experimentação com a linguagem musical. Enquanto no século XX essa experimentação resultou na ruptura com o sistema tonal, com o desenvolvimento do serialismo, da aleatoriedade e da música concreta, entre outras vertentes, no renascimento resultou na tonalidade.

Dentre os compositores renascentistas de música vocal, Carlo Gesualdo é uma influência particularmente relevante para esses compositores que se propunham a fazer música atonal no século XX. Gesualdo possuía um estilo de compor único para sua própria época, que utilizava o sistema modal, porém com densos cromatismos e amplo uso de dissonâncias. O madrigal *Moro lasso al mio duolo* pertence ao sexto livro de madrigais do compositor, datado de 1613.

A obra associa-se a *Life: Madrigal* primeiramente pela temática em comum da vida, como pode ser verificado pelo texto da obra renascentista (Tab. 1).

Original	Tradução
Moro, lasso, al mio duolo,	Morro, entregue à minha dor
E chi mi può dar vita,	E quem pode me dar vida,
Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!	Ai, que me mata e não quer me dar ajuda!
O dolorosa sorte,	Oh, dolorosa sorte,
Chi dar vita mi può, Ahi, mi dà morte!	Quem me dar vida pode, Ai, me dá morte!

Tabela 1: Texto em italiano do madrigal *Moro lasso al mio duolo*, de Carlo Gesualdo, e sua respectiva tradução para o português. Fonte: RAMOS, 1997.

O texto em italiano utilizado por Gesualdo discorre a respeito da pessoa amada, que devia lhe dar vida, mas, paradoxalmente, dá a morte – implícito em um contexto de rejeição ou desprezo. Como madrigal, a forma da música é estreitamente relacionada a esse texto, de modo que ideias textuais, ou mesmo palavras, têm correspondência direta com ideias musicais, utilizadas sempre para enfatizar e evidenciar o que é expresso pelo texto (TRENTO; RAMOS, 2016).

Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo entre a forma do madrigal *Moro lasso* com a forma de *Life: Madrigal*. Em *Moro lasso*, cada palavra gera uma nova ideia musical, a partir

da qual Gesualdo gera uma parte específica do madrigal. Em *Life: Madrigal*, não apenas a palavra, como também cada nova letra, e determinados fonemas associados a essa letra, geram uma parte específica da obra.

Ambos os compositores acabam usufruindo de uma forma musical muito mais livre do que as formas musicais clássicas associadas ao tonalismo. Gesualdo, nesse caso, por pertencer a um período pré-tonal, em que essas formas não haviam se consolidado ainda. Correa de Oliveira, por sua vez, por pertencer a um período pós-tonal, que procurava romper com a tradição tonal em todos os aspectos, inclusive suas formas.

Vida e morte, ambos elementos centrais aos conflitos que conferem dramaticidade ao texto de *Moro lasso ao mio duolo*, são também os principais catalisadores dos madrigalismos e ideias musicais que Gesualdo insere em sua composição.

Em termos gerais, palavras ligadas a morte e dor, como “*moro*”, “*duolo*”, “*morte*”, “*dolorosa*” e a interjeição “*Ahi*” são ambientadas em trechos homofônicos, com notas longas, frases musicais descendentes, harmonia instável, cromatismos, dissonâncias, além do uso da região grave de cada um dos naipes.

Em contrapartida, trechos referentes à vida contém frases musicais com desenhos melódicos ascendentes, texturas polifônicas, melismas e procedimentos imitativos. Em evidente contraste com a representação da morte, há também nessas partes da música a exploração da região aguda de cada naipe, uso de notas mais curtas, consonâncias manifestadas em melodias diatônicas e em uma harmonia composta por tríades.

*Moro lasso al mio duolo* também tem presença evidente em *Life: Madrigal* pelas citações literais do madrigal renascentista que aparecem na obra do século XX. Correa de Oliveira inicia *Life: Madrigal* com o trecho “*Ahi, che m'ancide*” [Ai, que me mata] (Fig. 1), tal como escrito nos compassos 35 a 38 da obra de Gesualdo.

A citação aparece na zona “I”, primeira zona de *Life: Madrigal*, trazendo a interjeição em italiano “*Ahi*”, que foneticamente se assemelha à pronúncia inglesa de “I” [a I] e à interjeição em português “Ai”, que é explorada por Correa de Oliveira nessa zona inicial da música. “*Ahi*”, no caso, aparece em um contexto de lamentação e morte, enquanto “Ai”, conforme exposto anteriormente, é utilizada em associação ao orgasmo sexual.

Como afirma Trento e Ramos (2016), a morte podia adquirir dois significados na poesia do século XVI: o primeiro significado, que coloca literalmente a morte como o fim da vida; e o segundo, a morte como o orgasmo sexual. Como obra musical que se propõe a explorar a semântica das palavras e dos fonemas e sua relação significante/significado, a exploração desse sentido duplo da palavra “morte” em *Life: Madrigal* é implícita na obra. De Bonis (2014) faz essa mesma leitura da zona “I”, que, em conformidade com a associação do autor das zonas de *Life: Madrigal* a diversas fases da vida, associa a zona “I” ao ato da reprodução, que assim como dá início à peça, dá início à vida.

Depois de uma citação literal de “*Ahi, che m'ancide*” (compassos 35-38, no madrigal de Gesualdo), Correa de Oliveira usa as notas desse trecho de *Moro lasso* para compor a zona “I”,

1

*Life: madrigal*

Texto: de cio pignatari      música: Willy Corrêa da Oliveira

Soprano I: Ahi — che MÀN-ci - DE

Soprano II: Ahi — che MÀN-ci - DE SEM INTERRUÇÃO

Alto: Ahi — che MÀN-ci — DE DIRETO PARA O FRAGMENTO QUE

Tenore: Ahi — che MÀN-ci — DE SE SEgue

Basso: Ahi — che MÀN-ci — DE

Figura 1: Citação de *Moro lasso al mio duolo* no início de *Life: Madrigal*. Fonte: CORRÊA DE OLIVEIRA, 1971.

utilizando a série dó# - fá - ré - lá - lá# - si - sol - mi b - sol b - sol# - mi - dó.

As 9 primeiras nove notas da série, com alguns dos tons enarmonizados, provêm claramente de “*Ahi, che m'ancide*”. As 3 notas restantes, que completam a série (sol# - mi - dó), são as únicas que não aparecem no fragmento utilizado de *Moro lasso*. Essas três notas são predominantemente usadas por Willy Correa de Oliveira no formato de longos pedais de acorde de dó diminuto na zona “T”, que constitui o acorde principal dessa zona. A zona “T” é então finalizada com um acorde que não segue a série, mas aparece em “*Ahi, che m'anchide*” (Fig.)

Soprano I: i

Soprano II: DO i2

Alto: i

Tenore: i

Basso: i

SEM INTERRUÇÃO

LIGA-SE AO FRAGMENTO SEQUINTE

Figura 2: Acorde que finaliza a Zona “T” em *Life: Madrigal* (CORRÊA DE OLIVEIRA, 1971, p. 2)

Figura 3: Destaque das notas dos compassos 36 e 37 de *Moro Lasso al mio duolo*, utilizadas por Corrêa de Oliveira em acorde que finaliza a zona “I” de *Life: Madrigal*. Fonte: GESUALDO, 2005, p. 4.

Quanto à relação texto/ música, *Life: Madrigal* inicia-se com uma frase, “*Ahi, che m'ancide*” [ Ai, que me mata], e tendo como pivô as interjeições “*Ahi*” e “*Ai*”, desintegra-se em letras avulsas e fonemas.

De acordo com a classificação por tropos de Bloom (1997), essa intertextualidade de *Life: Madrigal* com o madrigal renascentista *Moro lasso* pode ser identificada como uma *Tessera*. Uma *Tessera*, de acordo com Bloom, é conclusão e antítese, na acepção retórica do termo. É “[...] um tropo de reconhecimento, o fragmento de um pequeno recipiente com o qual, com os outros fragmentos, reconstituir-se-ia o vaso.” (BLOOM, 1997, p. 14, tradução nossa<sup>2</sup>) É ato em que o poeta (e, no caso de *Life: Madrigal*, o compositor) “completa” antiteticamente seu precursor, em uma leitura da obra desse precursor em que retém seus termos, mas dando a eles outro sentido, como se o precursor tivesse falhado ao ter ido tão longe (BLOOM, 1997).

Em seu diálogo com a música de Gesualdo, Corrêa de Oliveira completa a obra modal de caráter significativamente cromático do compositor renascentista, como se continuasse, ou mesmo transcendesse o processo de experimentação com a linguagem musical iniciado pelo cromatismo de Gesualdo.

A experimentação no estilo de compositores do renascimento tardio, como Gesualdo, culminou com o tonalismo. Em um ato que procura reescrever essa história, em *Life: Madrigal*, essa experimentação resultou no atonalismo e na música aleatória, como é elucidado pela criação serial que começa a partir do fragmento de *Moro lasso* que inicia a obra de Corrêa de Oliveira.

#### 4. Considerações finais

Há nessa música intertextualidade evidente com o poema *Life* de Décio Pignatari, do qual provém o texto do madrigal e a proposta da peça de exploração da sonoridade e da semântica de fonemas e palavras. Relacionadas a essa proposta, são amplamente utilizadas várias técnicas e procedimentos composicionais experimentais da música do século XX, além da incorporação de referências extramusicais contemporâneas à composição da peça que foram fundamentais ao caráter irônico e de crítica da obra, como a revista *Life* e o hino protestante americano.

Por outro lado, a intertextualidade de *Life: Madrigal* com *Moro lasso al mio duolo* (1611) de Gesualdo permite a Corrêa de Oliveira a apropriação da estrutura de forte relação texto/música característica do madrigal para estruturar sua obra, e enfatizar não apenas a temática da vida, como da morte, tanto em seu sentido literal quanto em seu significado erótico pertencente ao século XVI.

Há o uso predominante da atonalidade, liberdade formal e música não mensurada por fórmula de compasso. A aleatoriedade se faz presente no uso da improvisação musical, de alturas e perfis melódicos indefinidos, e a própria exploração sonora de fonemas central à peça. Essas e outras técnicas de composição originárias da Europa representavam à época, para os vanguardistas, o futuro da música brasileira

As citações literais de *Moro lasso* que aparecem em *Life: Madrigal* também permitiram a Corrêa de Oliveira a apropriação do cromatismo de Gesualdo para fazer uma música serial que explora dissonâncias, sobretudo a sonoridade de trítonos, segundas e sétimas. Essa intertextualidade identifica-se com o tropo *Tessera* de Bloom (1997), uma criação artística que completa antiteticamente seu precursor, como Corrêa de Oliveira quis “completar” a experimentação musical empreendida por Gesualdo, levando-a à atonalidade e música experimental do século XX, ao invés do tonalismo.

Em última análise, o estudo de obras como *Life: Madrigal* de Willy Corrêa de Oliveira mostra-se fundamental à identificação dessa intertextualidade com obras antigas e à compreensão da atividade artística não apenas de compositores como Corrêa de Oliveira, como também de grupos relacionados à prática desses compositores, como é o caso do Madrigal Ars Viva de Santos (SP).

#### Referências:

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. O Madrigal Ars Viva como laboratório de compositores. In: VALENTE, Heloisa (Org.). *Madrigal Ars Viva 50 anos: Ensaio e Memórias*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy. *Life: Madrigal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1971. 1 partitura.

CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy. *Life: Madrigal*: Comentário e redução para dois pentagramas. São Paulo: Com-Arte, 1973. 1 partitura.

DE BONIS, Mauricio. *Tabulae scriptae*: a metalinguagem e a trajetória de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

GESUALDO, Carlo. *Moro lasso al mio duolo*. [S.l.]: Les Éditions Outremontaises, 2005. 1 partitura. Disponível em: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP495225-PMLP575809-Gesualdo\\_Moro\\_lasso\\_A.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP495225-PMLP575809-Gesualdo_Moro_lasso_A.pdf). Acesso em: 14 jul. 2018.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MOURA, Paulo Celso. *Música informal brasileira*: Estudo analítico e catálogo de obras. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uso Musical do Silêncio. *Revista Música*, São Paulo, v. 8, n. 1/2, p. 129–168, 1997.

TRENTO, Mariana Muchatte; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Moro, lasso, al mio duolo de Carlo Gesualdo: a densidade musical na construção de uma análise interpretativa. In: JORNADA ACADÊMICA DISCENTE – PPGMUS- ECA-USP, 4. *Anais [...]*. São Paulo: PPGMUS-ECA-USP, 2016. p. 135–144. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/002867367.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

#### Notas

---

<sup>1</sup> Trabalho realizado para a disciplina de Estudos de Significação Musical, ministrada por Rodolfo Coelho de Souza e por Diósnio Machado Neto na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), como parte dos estudos de Doutorado em andamento em Questões Interpretativas desenvolvidos na ECA, iniciados em 2017, sob orientação de Susana Cecilia Igayara-Souza.

<sup>2</sup> “[...] the fragment say of a small pot which with the other fragments would re-constitute the vessel.” (BLOOM, 1997, p. 14)



## ***Judas mercator pessimus* de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetos de semana santa**

*Rodrigo Lopes da Silva*

USP - Universidade de São Paulo – rodrigolopes@usp.br

*Diósnió Machado Neto*

USP - Universidade de São Paulo – dmneto@usp.br

**Resumo:** Inserido na linha de pesquisa dedicada ao estudo da significação musical e, como parte de um projeto de pesquisa do curso de mestrado em musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), este artigo se propõe a iniciar uma investigação sobre o espaço que tal significação ocupa na expressão do moteto uma vez que a essência deste gênero tem na palavra o seu núcleo (*mot*, “palavra” em francês). Como ponto de partida estudaremos o moteto “*Judas mercator pessimus*” de Pe. José Mauricio Nunes Garcia no qual sob a perspectiva da retórica clássica – *musica poética* na tradição europeia – e da teoria das tópicos buscaremos compreender e demonstrar o comportamento das estruturas discursivas da música e como sua expressão, por meio da significação, vem a se relacionar com as proposições do texto. Por fim, buscaremos observar em que ponto as estruturas musicais encontram-se em ressonância com as estruturas de pensamentos (mentalidades e ideologias) e, no presente caso, quais seriam os embasamentos teológicos ou projetos ideológicos que se entrelaçam como pano de fundo.

**Palavras-chave:** Estudos de significação musical. Música e discurso. José Mauricio Nunes Garcia. Motetos de semana santa. Música no Brasil colonial.

### **1. Introdução**

O status humilde da sinfonia reflete o poder duradouro da vocalidade nas décadas finais do século XVIII. Os compositores do final do século XVIII veneraram a voz com uma certeza totalmente apaixonada igual ao ardor dos compositores românticos por “música pura” e consistentemente deram primazia à música “completada” por um texto (ALLANBROOK, 2014, p. 46).

Fundamentado pela afirmação de Allanbrook, o objetivo da presente comunicação é justamente partir da importância da palavra como elemento fulcral na construção da obra musical. Por ela não somente se estabelecia uma estrutura formal, mas todo um princípio epistemológico no trato da composição. Para o compositor do século XVIII, inclusive os de dentro do círculo colonial brasileiro, a obra musical estava para a palavra, assim como a palavra estava para o discurso, ou seja, a música como fundada na oratória. Isso determinava não só questões formais, mas, projetos expressivos que, inclusive, tornavam os modelos formais disponíveis ao compositor apenas como um suporte. O que importava de fato era a perspectiva expressiva do conjunto texto/música dentro de um processo sócio-comunicativo. Tais princípios eram regidos dentro do que se compreendia como *Ars Rhetorica*, faculdade aliás, que era ensinada no campo das letras e não da composição musical em si.

Cleofe Person de Mattos (1997) em seu trabalho biográfico relata que Pe. José Mauricio Nunes Garcia (1767 – 1830) exerceu a função de orador sacro além de mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro. Também é sabido que estudou retórica com Ignácio da Silva Alvarenga (1749 – 1814) e que conviveu com membros da Sociedade Literária no final do século XVIII. Cremos que o processo de criação musical do compositor carioca tenha sido uma via para a comunicação de ideias e conceitos nos campos teológico, filosófico e ideológico. Cunha Barbosa, um de seus grandes admiradores e importante orador brasileiro, em seu depoimento afirma que

O grande músico [...] sabia ajuntar aos conhecimentos da sua Profissão favorita, outros não menos respeitáveis. [...] Estudou Retórica com igual aproveitamento, ouvindo as lições do Doutor Manoel Ignácio da Silva Alvarenga, e deu provas depois de que estava senhor dos preceitos de eloquência e de que sabia usar deles na exposição de argumentos de Teologia, a que também se aplicou, em muitos e excelentes Sermões que pregou, depois de se ordenar de presbítero no ano de 1792 (MATTOS, 1997, p. 50–51)

Sobre o moteto escolhido como objeto de nossa análise, *Judas mercator pessimus*, o fizemos por sua eloquência no âmbito da significação. O problema a ser tratado é a expressão de uma mentalidade, que ora se dá como *habitus*, ora como ideologia: a mariologia. O discurso musical que se configura sobre o texto deixa explícito aspectos de ambiguidade, que nesta peça parece configurar um norteador de sua visão religiosa: o caráter misericordioso da religião, que, na colônia luso-americana era difundida pelo culto à Maria. Para isso, a estratégia do compositor se efetiva a partir de um texto amplamente disseminado ativando canais de comunicação a partir de pertencas e ideologias de um determinado local de cultura que, *a priori*, compartilha espaços simbólicos e um acervo de estilos.

## 2. A extrema misericórdia como expressão mariológica

O primeiro aspecto a se observar é o texto do moteto. Tradicionalmente cantado nas Matinas do Ofício das Trevas da quinta-feira santa, este afirma o caráter vil de Judas Iscariotes a partir de seu ato de traição a Cristo.

---

Iudas mercator pessimus	Judas, o mercador vil
osculo petiit Dominum	Exigiu um beijo do Senhor
ille ut agnus innocens	Ele, que era um cordeiro inocente
non negavit Iudae osculum.	Não negou o beijo a Judas
( <i>Responsum</i> )	( <i>Responsório</i> )
Denariorum numero	Por uma grande quantidade de dinheiro
Christum Iudaeis tradidit.	Ele entregou Cristo aos judeus
( <i>Versus</i> )	( <i>Verso</i> )
Melius illi erat	Seria melhor para ele
si natus non fuisset	Se não tivesse nascido

---

No imaginário popular consolidado sob as bases do cristianismo ocidental, o nome de Judas tem sido culturalmente associado à todo tipo de traição e ato mercenário, de modo que, seu nome parece perder a função de substantivo próprio e passa a desempenhar uma espécie de adjetivo. Pelo ícone de Judas toda uma simbologia de traição e culpa se projeta e, inclusive, cria um espaço ambíguo no cristianismo...espaço este onde vem a suscitar uma perspectiva mariológica, isto é, a ideia de que todo pecador por intermédio da graça divina pode vir a ser salvo.

Dentro de uma perspectiva teológica o texto bíblico apresenta divergências que também criam espaços para a ambiguidade. A passagem da Paixão na qual é relatado o ponto culminante da relação entre Jesus e Judas Iscariotes, no momento em que Jesus profere palavras sobre a suposta “traição” de um de seus discípulos, a narrativa apresenta sutis divergências nos livros dos evangelistas do Novo Testamento, Mateus, Marcos, Lucas e João. Em nossa análise e observação, o compositor a despeito da ambiguidade impressa nas escrituras e, na posição de orador sacro, se põe a discursar sobre o problema através da música sob a perspectiva da mariologia. É justamente na própria dúvida a cerca do problema de Judas que reside a esperança da salvação até mesmo para ele, o maior dos pecadores, o traidor do Cordeiro inocente.

Assim, o moteto *Judas mercator pessimus* deveria conter em sua essência dois caracteres: a dor da traição e a condenação do traidor. Dentro da lógica linear dessas expressões seria comum encontrarmos a afirmação dos argumentos rígidos onde o elemento de catarse deveria obedecer a ideia de expurgo. No entanto, esse roteiro é seguido apenas em parte no moteto de Pe. José Mauricio. Ao invés de reforçar de modo austero os aspectos baixos da personagem, expressar clemência ou pena (no sentido de desprezo), a música escrita pelo padre mestre em 1809 parece muito mais lançar sobre o texto impressões que suscitam ambiguidade de sentidos construída para representar o ritual numa perspectiva da resignação e até mesmo da compaixão.

### 3. O jogo tópico da ambiguidade

Apoiados na estrutura discursiva da retórica clássica – contexto sócio-comunicativo o qual o compositor se encontrava completamente inserido – nos deteremos no presente trabalho em observar dois momentos iniciais do discurso musical de Pe. José Mauricio: a *inventio* e a *dispositio*. Utilizaremos também, como ferramenta de análise a teoria da tópicos proposta por Leonard Ratner (1980) e o conceito de marcação (*markedness*) de Robert Hatten (1994). Na *inventio* da obra se descortina a estratégia do compositor: buscar ambiguidade na superposição de tópicos contrastantes, assim como na instabilidade da harmonia pelo jogo entre passagens maior/menor. Na *dispositio* veremos o modo como o compositor estrutura seu discurso bem como os argumentos se entrelaçam dando forma às suas afirmativas oferecendo à audiência referências sonoras disponíveis no universo cultural de seu tempo e espaço.

### 3.1. *Inventio*

A *inventio* é o momento da “escolha” dos elementos para melhor enunciar os argumentos. A partir de campos pré-composicionais, determinava-se o afeto e a partir daí se desenvolviam os jogos tópicos para a construção dos argumentos. A escolha da tonalidade e da métrica não só respondiam às tópicas, mas, as tópicas na sua relação com o afeto. No caso do presente moteto de Pe. José Maurício, a começar pelo afeto<sup>1</sup>, o argumento estava na exposição da ambiguidade, onde duas categorias estão presentes: *commiseratio et lacryma* e *furor et indignatio*, que pese a predominância do primeiro, este será modulado/mitigado por jogos sutis determinados pelos argumentos trabalhados.

Moderato

The musical score shows a melody in 3/4 time, marked 'Moderato' and 'p'. The lyrics are: Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus os-cu-lo pe-ti-it Do-mi-num:. Below the notes, rhythmic groupings are indicated with 'v' for a short note and '-' for a long note. Brackets group these into dactyls (v - v) and anapests (v v -). Some notes have accents or breath marks above them.

Figura 1: *Exordium et narratio* – agrupamentos rítmicos de dátilo e anapesto nos níveis primário e superior

Isso fica explícito na própria determinação da tonalidade: um modo maior para um moteto disfórico; e a métrica ternária que sugere ritmos de danças. Tal afirmação poderia soar quase como uma declaração de inconsistência da música diante do ritual de expurgo. No entanto, dentro de uma tradição musical ligada ao referido texto, Pe. José Maurício escolheu um caminho que sutilmente se configura com a indexalização do discurso tradicional, ou seja, jogos de ícones que criavam contiguidades das partes com o todo. Era uma marcação dos elementos tradicionais, que passavam a operar modulações desses próprios sentidos. Tradicionalmente, a um moteto como *Judas mercator pessimus* pesaria uma tonalidade menor. No entanto, a tonalidade escolhida por Pe. José Maurício foi Mi bemol maior, que segundo Machado Neto, “para os autores do final do século XVIII, [...] era a tonalidade usada tanto para passagens solenes e majestosas, como para expressar intimidade com a divindade” (MACHADO NETO, 2015, p. 138). Ao que indica, essa escolha seria, na nossa tese, uma condição de ambiguidade.

Iambo	v -
Troqueu	- v
Anapesto	v v -
Dátilo	- v v
Anfíbraco	v - v

Figura 2: Pés métricos gregos básicos

Em relação à métrica, a partir da abordagem de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960) analisaremos o ritmo a partir de uma estrutura arquitetônica existente em três níveis: inferior, primário e superior. Nos três níveis encontramos basicamente agrupamentos rítmicos oriundos da tradição de associação com a prosódia, isto é, os pés métricos gregos (figura 2). Segundo os autores

“os agrupamentos podem as vezes ser intencionalmente **ambíguos** e devem ser então entendidos ao invés de forçados a um claro e decisivo padrão” [grifo nosso] (COOPER; MEYER, 1960, p. 9). No moteto em questão, Pe. José Maurício observa estritamente os usos dos compositores italianos e ibéricos no que diz respeito à métrica: ritmo básico dátilo seguido de um anapesto (figura 3) se considerarmos o ritmo no nível primário como agrupamento de dátilo e troqueu e, no nível superior como agrupamento de anapesto.

Pe. José Maurício deixa em camadas internas gestualidades rítmicas determinadas pelo discurso, isto é, o compositor camufla os dois agrupamentos rítmicos respectivamente nos planos primário e superior escondidos numa métrica ternária, quando a tradição mandava a escrita numa ordem binária. Ademais, se percebe o uso de ícones que remetem às tópicas, neste caso, uma célula característica de tópicas militares (3º compasso, 3º tempo), um importante elemento pelo qual o compositor modula o sentido da obra, até então dominado por uma expressão serena. Em seu trabalho Raymond Monelle (2006) mostra que no universo da gestualidade militar estão associados uma diversidade de eventos no âmbito da vida cultural europeia, principalmente ao longo do século XVIII. O presente caso parece uma menção híbrida com a caça e a trombeta, possivelmente pela relação poética direta, uma metáfora com a “caça ao Cordeiro inocente” em um ambiente que se assemelha ao campo – o horto das oliveiras – a lembrar que neste cenário também há a presença de soldados.

Giovanni Perluigi da PALESTRINA (1525 – 1594), Si menor.



Tomás Luis de VITORIA (1548 – 1611), Fá menor.



Giuseppe Ottavio PITONI (1657 – 1743), Lá menor.



Marc'Antonio INGEGNERI (c.1535 – 1592), Mi menor.



Figura 3: *Judas mercator pessimus* – incipit das composições de Palestrina, Vitoria, Pitoni e Ingegneri

Este ícone está presente nas notas repetidas no primeiro compasso (figura 1) e mais adiante, nos compassos 17 ~ 22 (figura 5) e remetem às chamadas de caça primitivas, as quais eram caracterizadas por muitas notas repetidas tocadas no *oxhorn* e *cornet de chasse* (MONELLE,

2006).

Em síntese, na construção de seus argumentos, José Maurício usou recursos de significação que envolve ícones os quais, indexados, envolvem uma simbologia facilmente reconhecível em uma trama que modifica seus sentidos latos para a expressão de uma ideia complexa: a ambiguidade residente no ritual de expurgo dentro de uma perspectiva mariológica. Isso fica mais aparente na análise da *dispositio* do moteto.

### 3.2. *Dispositio*

Ao avançar em nossa análise para a *dispositio* observaremos as estratégias do compositor para estabelecer a relação de ambiguidade no discurso. Focaremos pontualmente no *exordium et narratio* seguido pela *propositio*.

No *exordium et narratio* (figura 1) estão contidos todos os elementos discursivos caracterizados pela ambiguidade os quais se desenvolverão ao longo da peça: o coro em uníssono, em dinâmica de *p* (*piano*), contudo, marcado pelo modo maior – especificamente na tonalidade normalmente efusiva de Mi bemol maior. A métrica é ternária, quase remetendo a um estilo pastoril de dança, mas, traz nos níveis primário e superior agrupamentos rítmicos ocultos binários de dátilo (sempre recorrente na música fúnebre) e anapesto, além da figuração híbrida de militar e toque de caça.

Danuta Mirka (2014) fala da existência de uma “tópica de uníssono<sup>2</sup>” e afirma que esta textura possui uma “aura de controle autoritário” (LEVY apud MIRKA, 2014, p. 108) e que este “pode cruzar-se frutiferamente com outras tópicas, como a tempesta” (Ibdem). Em outras palavras, um *exordium* em uníssono, num moteto é uma boa estratégia para passar da reflexão à agitação, da doce resignação ao lamento tormentoso da traição. Este gesto inicial também configura-se como uma *narratio*, pois apresenta a natureza do discurso narrativo: o moteto, o ambiente eclesiástico, o ritual de expurgo.

Os primeiros argumentos (*propositio*) são apresentados no momento seguinte (9 ~ 32). O ambiente escuro e indefinido da *ombra* se converte em um ambiente leve e claro de um *siciliano*<sup>3</sup> (figura 5). Derivado da *pastoral*, o *siciliano* é feito normalmente em métrica de binário composto, tempos lentos com figuras pontuadas, “muitos deles em tonalidades menores” (JUNG apud MONELLE, 2006, p. 217) sem a presença do baixo pedal – característica marcante do estilo *pastoral* – e textos que evocam temas emocionais, lamentosos ou melancólicos, segundo Monelle, “fundamentais para o espírito pascal” (MONELLE, 2006).

Assim, no âmbito da significação o *siciliano* como escolha de Pe. José Maurício pode: 1) fornecer imagens mentais sobre o ambiente, a paisagem ou cenário que remete ao campo – o horto das oliveiras – onde ocorre a trama; 2) expressar o caráter nobre e terno da personagem de Cristo, a vítima inocente em seu estado de melancolia; 3) fortalecer a ideia do compositor de ambiguidade, indecisão e oscilação dos sentimentos evocados através da contradição do uso do modo maior a confirma na própria ambiguidade o afeto geral da peça; 4) por fim, estabelece o campo expressivo desta primeira parte: a justaposição de um *siciliano* com *ombra* a constituir a malha sobre a qual se

fiarão os argumentos embebidos de ambiguidade e oscilação afetiva.

Toque de caça / militar (fragmento)

S 1  
il - le ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum.

S 2  
il - le ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum.

A  
il - le ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum.

T  
il - le ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum.

B  
il - le ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum.

Mi b: 4/3 6/5 4/3 6/5 4/3

Figura 4: Siciliano com cromatismos (*pathopoeia*) típicos do campo expressivo de *ombra*.

Se a obscuridade do uníssono inicial enfatiza o caráter lúgubre do discípulo traidor, opostamente a clareza da harmonia, a leveza da dinâmica em *pp* e a delicadeza do estilo *siciliano* enfatiza a ternura – como numa *berceuse*<sup>4</sup> – em torno da personagem de Cristo, que como um cordeiro inocente não nega o beijo a Judas. Entretanto, o discurso musical de Pe. José Maurício não põe a questão de maneira maniqueísta. Assim como no uníssono, a *ombra* se apresenta marcada pelo modo maior, o *siciliano* é marcada por fragmentos da *ombra*, como os cromatismos (*pathopoeia*), que de modo sutil aparecem espalhados por entre as partes vocais. A figura híbrida de militar e toque de caça também se apresenta em fragmentos na homofonia rítmica sobre as palavras “*non negavit*.” Em síntese, neste bloco de acontecimentos opostos a proposição se dá intrinsecamente na inserção de elementos de afirmação no ambiente da dúvida e, respectivamente, elementos de dúvida no ambiente de afirmação, em outras palavras, no compartilhamento de ambas as espécies.

Ainda no espaço dos jogos de oposição, Pe. José Maurício elabora um material de argumento mais harmônico que constitui o ponto mais importante da proposição no sentido da ambiguidade. Uma apologia à dúvida é feita por uma justaposição conflituosa de argumentos sobre o bloco que carrega a frase que dá título ao moteto: *Judas mercator pessimus* (figura 5). Uma *palilogia* – repetição do texto que normalmente traz ênfase à uma determinada ideia – aqui faz uso retórico no sentido de enfraquecer ou, ao menos, questionar a ideia: seria Judas um não merecedor da redenção?

Na camada superior da textura, uma pintura de palavra (*word-painting*) é feita com uma *epizeuxis* em dinâmica de *f* (forte) emulando uma trombeta com a figura rítmica pontuada de caça / militar sobre a palavra “*pessimus*”...que no âmbito da significação pode vir a simbolizar o juízo divino num plano superior. Na camada interna, a harmonia opera como um extrato da cadência plagal a fazer a progressão I – IV – I...pode vir a simbolizar o eclesiástico no plano intermediário. O pedal de tônica sobre os três acordes traz o fragmento de uma *pastoral*...simboliza o lugar terreno

17 *Word Paiting* Toque de caça / militar (fragmento)

S 1 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus

S 2 Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus

A Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus

T Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus

B Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus

Do M: 6/4 *Lexico de Pastoral* Lá m: 6/4

Figura 5: Justaposição de *siciliano*, extrato de cadência e tópica militar / toque de caça.

onde se consubstanciam os fatos, no plano inferior. Na repetição do gesto (*palilogia*<sup>5</sup>), a harmonia desloca-se imediatamente para o modo menor (região de Do menor) a modular também para o campo expressivo da *ombra* e, em algum sentido, a enfraquecer a proposição do modo maior...a marcar justamente o estado de dúvida, o lamento e a fragilidade humana, por fim, o espaço da ambiguidade.

O trecho segue com outras figurações e usos de marcações que acentuam a ambiguidade que Pe. José Maurício propõe como discurso. Porém, é suficiente para nosso argumento os dois tipos de gestualidade musical trabalhados: (a) um gesto de caráter mais disfórico de um *siciliano* com marcações em *ombra*; e (b) um gesto de caráter mais eufórico, a figura da trombeta com fragmentos de harmonia plagal e *pastoral*.

#### 4. Conclusão

A ambiguidade do discurso reside não só no jogo de tópicos, mas na articulação de todos os parâmetros musicais: da métrica à harmonia; dos gestos às figuras de retórica. Para criar o discurso de ambiguidade, que vela a mensagem da redenção incondicional da mariologia luso-brasileira, José Maurício fez uso de alguns recursos que ao mesmo tempo que localizava seu moteto na tradição litúrgica, revelava suas particularidades. O caso dos jogos das tópicos entre *ombra* e *pastoral*; assim como no trabalho das texturas e na sistemática oposição entre os modos é eloquente no sentido de traçar a ambiguidade de uma música que servia para um ritual de expurgo.

Assim, em síntese, o discurso musical nos leva a pensar que este pode estar teologicamente fundamentado ou, enviesado por uma determinada ideologia ou convicção: 1) fundamento teológico apoiado nas escrituras sagradas, dado que os quatro evangelistas, no texto da Paixão apresentam narrativas divergentes em relação à ação de Judas. 2) a esperança da redenção oriunda da Mariologia, na qual todo pecador, até mesmo o pior deles – o próprio delator de Cristo – pode alcançar a salvação



por intermédio da Virgem Maria e pela graça divina.

Neste sentido, a música de Pe. José Maurício desempenha ao menos três papéis fundamentais: 1) o de cumprir sua função litúrgica; 2) proporcionar a experiência estética da música; e 3) de figurar um tipo de comunicação social o qual com aspectos de dramaticidade comenta crítica profundamente o texto literário. E é neste último papel que se concentra o presente trabalho a considerar que Pe. José Maurício também desempenhava a função de Orador Sacro da Sé do Rio de Janeiro. Sua partitura demonstra ser um outro veículo de aprofundamento de questões teológicas e convicções da fé.

### Referências:

ALLANBROOK, Wye Jamison. *The secular commedia: comic mimesis in late eighteenth century music*. Oakland: University of California Press, 2014.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1997.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation advances in semiotics*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

MACHADO NETO, Diósnio. A manifestação do iluminismo católico em José Maurício Nunes Garcia: a missa de Nossa Senhora da Conceição (1810). In: CONGRESSO CARAVELAS, 2016, Lisboa. *Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido, Atas do congresso internacional*. São Paulo: [s.n.], 2015.

MATTOS, Cleofe Person. *Catálogo temático: José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda, 1970.

\_\_\_\_\_. *José Maurício Nunes Garcia: bibliografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Obras a cappella: José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Associação de Canto coral do Rio de Janeiro, 1976.

MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham, UK: Lexington Books, 2012.

MIRKA, Danuta. *The Oxford handbook of topic theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. *The musical topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: expression, form and style*. New York: Shirmer Books, 1980.

## Notas

---

<sup>1</sup> Kircher sugere três grupos de afetos básicos (alegre, piedoso/subjugado e triste) dos quais todos os outros se originam: amor, murmúrio e lamentação / pesar e tristeza, alegria e exultação, raiva e indignação, pena e choro, medo e dor, presunção e audácia e, admiração e espanto (BARTEL, 1997).

<sup>2</sup> Levy, Janet M. 1982. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. *Journal of the American Musicological Society* 35/3: 482–97.

<sup>3</sup> A maior referência que se tem deste gênero é o compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685 – 1757). “Com o sucesso das óperas de Scarlatti, a maneira **pastoral siciliana** se torna amplamente conhecida e é descrita nas enciclopédias musicais” [grifo nosso] (MONELLE, 2006, p. 219).

<sup>4</sup> [O *siciliano*] era uma música tradicional na música para a natividade; J. S. Bach usou o estilo no *Oratório de natal*. BWV 248, 1734, e Handel no *Messias*, 1741 (RATNER, 1980, p. 16).

<sup>5</sup> PALILOLOGIA: a repetition of theme, either at different pitches in various or on the same pitch in the same voice. [...] In his later *Musica Poetica* Burmeister places two limitations on the repetition: it must occur in only one voice, and it must be at the same pitch (BARTEL, 1997, p. 342).

# Método simplificado de uso do Alfabeto Fonético Internacional para canto em Português Brasileiro por coristas não-lusófonos<sup>1</sup>

*Carlos Eduardo da Silva Vieira*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – mo.carloseduardo@gmail.com*

**Resumo:** Esse artigo apresenta resultados da aplicação prática de um método pedagógico de ensino e aplicação do Alfabeto Fonético Internacional (IPA) para preparação de repertório brasileiro cantado em português com um coro formado por cantores norte-americanos. O método foi aplicado na preparação de obras corais de Ronaldo Miranda em uma universidade dos EUA como parte do curso de doutorado em regência coral do autor. O artigo apresenta um breve histórico dos estudos em dicção do português brasileiro cantado, discute características importantes do idioma, descreve as características de uma versão simplificada de ensino e utilização do IPA para o Português Brasileiro cantado proposta pelo autor e analisa os resultados da aplicação prática do método usado.

**Palavras-chave:** Repertório Coral Brasileiro. Dicção. Técnicas de Ensaio Coral. Alfabeto Fonético Internacional. Português Brasileiro Cantado.

## 1. Introdução

A maior parte do repertório coral brasileiro é escrito sobre poemas em língua portuguesa, o que traz desafios específicos para a apresentação desse repertório, especialmente por coros cujos membros não têm o português como sua língua-mãe. Entre os anos de 2012 e 2016, tive a oportunidade de cursar um doutorado em regência coral nos Estados Unidos e, ali, pude perceber o quanto os grupos corais daquele país, e de países não lusófonos como um todo, têm se mantido distantes do repertório coral brasileiro. Existem vários motivos políticos, geográficos, sociais, econômicos e culturais que podem ser elencados como possíveis causas para essa ausência da música coral de compositores brasileiros no repertório de coros internacionais, mas me parece que um fator fundamental é a falta de publicações que facilitem a promoção, o entendimento, o manuseio e a solução de problemas relacionados à pronúncia do português.

Esta pesquisa brotou da experiência única de ter em minhas mãos, por um semestre letivo inteiro, um coro completamente formado por cantores anglófonos se dedicando à interpretação de peças corais de Ronaldo Miranda. Para embasar essa experiência prática, optei por utilizar o Alfabeto Fonético Internacional (IPA) como ferramenta de apoio ao trabalho de dicção para a preparação do repertório. Como resultado, cheguei à formulação de um método didático para ensino do Português Brasileiro cantado (PB cantado) para cantores anglófonos. O método proposto pretende ser uma versão simplificada das regras estabelecidas para o PB cantado. A necessidade dessa simplificação nasceu de questões pragmáticas, já que o coro com o qual eu trabalhei não dominava o IPA e não tinha qualquer conhecimento sobre a língua portuguesa.

O atual trabalho dedica-se a demonstrar esse método. Como ponto de partida, apresentamos uma curta visão histórica sobre as discussões para a criação de uma normatização do

PB cantado. Em seguida, aprofundamo-nos na explicação do conceito de sílaba. Tal conceito é primordial para o sucesso do método dadas as próprias características da língua portuguesa e a clara existência de uma única vogal principal para cada sílaba de texto. Por fim, apresento o método em si, incluindo algumas das estratégias utilizadas para sua aplicação durante a pesquisa de campo na Universidade do Alabama. Apresento ainda uma tabela feita para cantores anglófonos com descrição de todos os fonemas utilizados nessa versão simplificada do IPA para o PB cantado.

## 2. Perspectiva histórica sobre estudos em dicção do Português Brasileiro cantado

Música coral brasileira tem sido escrita desde o início do período colonial no século XVI. Apesar disso, não houve quaisquer esforços para se criar um padrão da pronúncia do idioma entre nós até o século XX. Em 1938, como resultado do primeiro *Congresso da Língua Nacional Cantada*, as *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito* foram publicadas em um projeto liderado por Mário de Andrade. Ele decidiu promover o Congresso em 1937 por causa da falta de padronização da pronúncia no país. Ele reconhecia no meio nacional a falta de uma escola de canto sobre a qual estudos em PB cantado poderiam ser estruturados, unificados e amplamente difundidos. Por conta disso, muitos cantores foram levados a absorver características de emissão e dicção advindos de outras escolas de canto, principalmente da italiana. Mário de Andrade repudiava essa prática de descaracterizar a língua nacional classificando-a como “estrangeirismo” (HANNUCH, 2012, p. 26).

Outra tentativa de se padronizar a pronúncia do português brasileiro foi feita em 1956 no *Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*. No entanto, “a preocupação sobre a padronização da dicção do português brasileiro tem sido, desde aquela época, mais uma questão teórica do que uma realidade prática. Escolas de canto ignoraram as normas estabelecidas nos eventos de 1937 e 1956” (ÁLVARES, 2008, p. 40)<sup>2</sup>. Como resultado, a comunidade de cantores do Brasil como um todo não conseguiu chegar a um acordo sobre esse assunto. Para profissionais brasileiros e estudantes da área, as dificuldades na pronúncia da língua nativa foram resolvidas com base em experiências pessoais ou seguindo o conselho de professores e regentes mais experientes.

Por mais de 60 anos, os problemas discutidos e demonstrados por Mário de Andrade ainda seriam comuns no Brasil: tanto coros quanto solistas cantavam com seus sotaques regionais e uma grande quantidade de sonoridades vocálicas italianas poderiam ser ouvidas como substituição às vogais nasais brasileiras. Tornou-se portanto comum de se ver a mistura de diferentes padrões de pronúncia acontecendo no palco ao mesmo tempo simplesmente devido às várias origens regionais dos cantores. Isso indica uma grande dificuldade na uniformização das vogais, o que é um passo primordial para a construção de uma boa sonoridade coral.

Fora do Brasil, o problema tem sido ainda pior. A falta de padronização também implicou em uma falta de literatura sobre o assunto. Coros e cantores solistas que querem cantar música brasileira ainda têm dificuldade em encontrar bibliografia que informe suas escolhas de pronúncia. Como resultado, o repertório brasileiro em língua portuguesa é menos cantado ao redor do mundo

do que poderia ser. Quando acontecem, tais apresentações internacionais muitas vezes não alcançam uma dicção convincente. Existem casos em que esses concertos e gravações do exterior soam como português de Portugal, o qual é muito diferente do brasileiro.

A quantidade de problemas e a importância dessa realidade inspiraram um grande esforço para se padronizar a dicção do português brasileiro. Esse foi um longo processo que começou em 2003 como um grupo de estudos durante o encontro anual da *Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. O título do grupo de estudos era “A Língua Portuguesa e o Repertório Vocal Clássico Brasileiro”. Ele incluía pesquisadores brasileiros e cantores. O trabalho desse grupo resultou na realização do 4º *Encontro Brasileiro de Canto*, que aconteceu em 2005. Nele estavam presentes profissionais das áreas de canto, fonoaudiologia e linguística, representando a maioria dos estados brasileiros. Dessa sessão, um grupo interdisciplinar foi criado com a missão de formular uma tabela oficial representando o fonemas com o uso do *International Phonetic Alphabet (IPA)*.

### 3. Estruturação das unidades silábicas no português brasileiro

O IPA é um sistema de notação que pretende abarcar todos os diferentes sons usados para comunicação humana através de todo planeta. O *Handbook of the International Phonetic Association* afirma que,

desde sua fundação em 1886, a Associação tem se preocupado em desenvolver um conjunto de símbolos que pudesse ser conveniente para o uso mas, também, completo o suficiente para incluir toda a ampla variedade de sons encontrados nas línguas do mundo; e para encorajar o uso dessa notação quão largamente quanto possível entre aqueles que se ocupam com a linguagem (HANDBOOK..., 1999, p. 3)<sup>3</sup>.

Apesar dos esforços da Associação Fonética Internacional e dos claros benefícios do uso desse alfabeto, alguns grupos que poderiam tirar proveito do IPA ainda não fizeram dele o seu instrumento primário para lidar com dicção. Nos Estados Unidos, percebe-se uma clara diferença no uso deste recurso: estudantes de canto o exploram ampla e intensamente, enquanto que os coros universitários quase não o conhecem.

O 4º Encontro Brasileiro de Canto entendeu a importância de se trabalhar com o IPA para a padronização do PB cantado. O trabalho foi muito bem-sucedido em prover uma lista exaustiva de fonemas que acomodasse diferenças regionais e os diferentes usos do idioma. Uma característica marcante dessa tabela<sup>4</sup> é o fato de que ela se centra na discussão da ortografia. Cada letra ortográfica do alfabeto português é explicada e, então, as minúcias relacionadas aos seus diferentes usos são detalhadas. Esta fonte é de importância fundamental no processo de se criar transcrições fonéticas para textos em português e ela proveu a base para as transcrições que fiz como parte da pesquisa de doutorado.

Outra característica da tabela mencionada é que ela utiliza para o português os mesmos símbolos de IPA geralmente usados para as vogais nasais francesas. Vogais nasais estão presentes somente no francês e no português, mas as mecânicas de nasalização nos dois idiomas não são as mesmas. Apesar disso, a representação de sons nasalizados em ambos é tradicionalmente feita

com uso do símbolo diacrítico [~] sobre a principal vogal da sílaba, resultando em fonemas como [ã] ou [õ], por exemplo.

Vogais e consoantes são as duas principais categorias de sons fonéticos. As vogais

são produzidas com o trato vocal sem interrupções, resultando na habilidade que todas as vogais têm de serem sustentadas por duração indeterminada de tempo; dessa forma, vogais são um elemento essencial do legato e da ressonância na técnica vocal. Diferentes vogais são formadas conforme o formato do trato vocal muda, principalmente através do movimento dos lábios e da língua (HOCH, 2014, p. 194)<sup>5</sup>.

Em seu mecanismo de produção, vogais nasais “alteram os sons das vogais puras através de um palato mole abaixado (desengajado)” (HOCH, 2014, p. 194). De fato, a coleção de sons que apresenta maiores problemas em português para os cantores é exatamente a das vogais nasais. No entanto, a nasalização do português é complexa e única, e a produção dos seus sons nasais, como já dissemos, é diferente daquela do francês. Cada um desses idiomas requer soluções próprias para uma pronúncia correta. Mas, apesar dessas diferenças, as adaptações necessárias para cantar nessas duas línguas são similares. Pedagogos como Richard Miller e cantores como Nicolai Gedda defendem modificações para o canto dos sons nasais franceses muito próximas às que defendo neste trabalho. Portanto, é necessário se fazer adaptações na fonética das vogais nasais e

é importante observar a clareza na identificação do problema que envolve a execução das vogais nasais no canto e a objetividade na orientação da execução destes sons, que devem ser executados de forma oralizada, diferentemente da fala, e inserida a nasalização somente perto da conclusão (HANNUCH, 2012, p. 35).

Se essa prescrição for seguida, o resultado natural será a produção de um ditongo no qual a vogal principal será oral, e a semi-vogal ou a consoante que segue será nasalizada. Este é método usado na minha pesquisa e ele não é exatamente novo: muitos pedagogos da dicção do português brasileiro concordam com o procedimento de oralização dessas vogais para o canto pois é “necessário que, conscientemente, o cantor realize a oralização das vogais nasais, de forma que a execução da nasalidade ocorra na porção final da vogal. Assim, uma maior liberdade de emissão e maior projeção são notadas” (MAINHARD, 2014, p. 41). No entanto, apesar do fato de que muitos pesquisadores aceitam essa modificação da emissão das vogais nasais, o uso dos fonemas com um sinal de nasalização sobre a vogal é ainda a norma. Mainhard introduz uma tabela com diferentes possibilidades de finalizações em sílabas nasalizadas em português, mas a principal vogal é sempre representada com uso do diacrítico [~].

Para que se possa esclarecer o método de notação das vogais nasalizadas em português apresentada nesta pesquisa, deve-se entender a estrutura de uma sílaba. A clareza da estrutura silábica das palavras é geralmente mantida nas transcrições do IPA, no qual pontos [.] são usados para separar as sílabas, símbolos supra-segmentais ['] indicam sílabas tônicas, e ligaduras demonstram [͡] a presença de elisões. A sílaba é o componente prosódico mínimo do qual todos os outros níveis de enunciados fonológicos são derivados. Apesar disso, “dizer que a sílaba é a categoria terminal do sistema prosódico fonológico não significa que a sílaba não seja divisível

por mais vezes ou que ela não tenha uma estrutura interna” (NESPOR; VOGEL, 2007, p. 12).

O objetivo desta pesquisa é um tanto diferente dos objetivos de uma transcrição de IPA completa e, como resultado, as soluções aqui preconizadas também diferem da tabela oficial do PB cantado. Em vez de discutir a relação entre ortografia e pronúncia, eu decidi me focar exclusivamente nesta última, de forma que pudesse ser criada uma ferramenta prática para regentes e cantores não familiarizados com o idioma. As escolhas que foram feitas para as transcrições fonéticas do trabalho pretendem simplificar o sistema através do emprego do menor número possível de símbolos. Por causa disso, eu decidi adotar uma visão estendida da sílaba. Esse novo senso de unidade fonética abarca todos os fonemas presentes em uma única nota musical, independentemente da origem desses sons agrupados vir de uma ou mais sílabas ou palavras. Por essa razão, eu optei por não usar a ligadura, mas transcrever as elisões como se fossem uma única sílaba. Os usos tradicionais do ponto e do símbolo supra-segmental foram mantidos.

O objetivo era de entender cada sílaba, ou grupo de sons em uma unidade musical, como sendo formada por três partes: o ataque, o núcleo, e a coda. Em geral, as regras para a estrutura do português são: 1. a sílaba precisa ter essencialmente um núcleo, seguido ou não de uma coda e precedido ou não de um ataque. 2. O núcleo de uma sílaba é formado pela vogal, que é o elemento que produz o maior pico de sonoridade. 3. As vogais sempre vão constituir o núcleo das sílabas. No caso de ditongos, a vogal mais sonora assume o papel de núcleo, enquanto que a menos sonora vai ser parte do ataque ou da coda. 4. A coda pode ser formada por consoante vozeada ou [s]. 5. O ataque pode ser constituído por uma ou mais consoantes. No caso de ocorrência de duas consoantes, a segunda da esquerda para a direita deve ser vozeada e não nasal (MATTOS, 2014, p. 126–127).

Quando consideradas puramente do ponto de vista da pronúncia, as sílabas em português podem variar de uma única vogal (portanto um fonema) até uma vogal no núcleo, duas consoantes no ataque e duas outras consoantes na coda (um grupo total de cinco fonemas). Devido ao fato de a ortografia do português incluir várias sílabas contendo duas ou mais vogais, a transcrição optou por mostrar mais claramente o padrão de pronúncia da língua usando, para tanto, somente uma vogal para cada sílaba para definir inequivocamente o som que deve ser fonado como sendo o núcleo da sílaba. Os outros sons de cada sílaba foram todos considerados consoantes, incluindo os fonemas [j] e [w], que denotam a ocorrência de ditongos crescentes ou decrescentes. Nesse aspecto, a versão usada nesta pesquisa é diferente dos símbolos usados para os ditongos no capítulo sobre português europeu no *Handbook of the International Phonetic Association*, no qual se recomenda grafia com duas vogais como [ai] e [iu], por exemplo (CRUZ-FERREIRA apud HANDBOOK..., 1999, p. 127–128). No meu entendimento, essa representação não é clara em mostrar ao leitor a principal vogal daquele agrupamento e, portanto, qual vogal deveria ser alongada em uma situação de canto. Dessa maneira, o uso de ditongos transcritos como [aj], [ju] e [iw] resulta mais claro para o leitor, ainda mais para aqueles que não são falantes nativos do idioma.

Nas transcrições fonéticas realizadas, a nasalização de todas as vogais nucleares foi eliminada, e elas foram transformadas em ditongos decrescentes com codas nasais. Esse método

pedagógico foi utilizado para isolar as partes da sílaba, sustentar um núcleo puramente oral e, só então, aplicar ressonâncias nasais na coda da sílaba como resultado natural da redução da vogal principal em direção a uma consoante nasal final. Por núcleo puramente oral eu me refiro a uma vogal produzida com a entrada da cavidade nasal fechada e, portanto livre de qualquer ressonância nasal.

#### 4. Versão simplificada de emprego do IPA para o PB cantado para coros

Essa tática pedagógica para nasalização descrita acima foi usada durante ensaios e concerto do repertório coral de Ronaldo Miranda com o *University Chorus* da *University of Alabama* durante o segundo semestre de 2015. Para alcançar uma melhor retenção dos fonemas corretos em português, eu usei na minha abordagem pedagógica palavras em inglês que tivessem sons similares àqueles sendo ensinados. Ocasionalmente foram usadas palavras em espanhol e italiano. Essas unidades de linguagem foram chamadas de “palavras-âncora”.

Embora exista uma quantidade de características intrínsecas importantes no uso de consoantes e de vogais orais no português, parece que esses sons não representam maiores problemas para cantores treinados em dicção. Eles podem ser articulados com a mesma emissão usada para a dicção do italiano cantado. Para os cantores anglófonos com quem trabalhei, uma atenção especial precisou ser dispensada para a não-aspiração de [t] e [d], que nunca devem ser plosivos em português brasileiro ou em italiano. Outra consoante que apresentou dificuldades foi o nasal palatal [ɲ] que só pode ser aproximadamente comparado com a consoante do meio da palavra “*cognac*” em inglês. Finalmente, a vogal aproximante lateral palatal vozeada [ɰ] se mostrou um som desafiador para cantores de fala inglesa, embora este pudesse ser considerado um som familiar, pois soa igual à consoante do italiano “*gli*” e é similar à consoante central da palavra “*million*” em inglês. A diferença é que o italiano “*gli*” requer um único movimento da língua, ao passo que *ll* em “*million*” seria mais corretamente transcrito como o movimento duplo de língua [lj] ao invés de [ɰ].

A tabela abaixo inclui uma lista dos fonemas em português brasileiro, seus nomes técnicos em inglês e as palavras-âncora.

Consoantes
[p] voiceless bilabial stop – as in “please”
[b] voiced bilabial stop – as in “book”
[t] voiceless alveolar stop – as in “ten” (but it must be unaspirated), also as in Italian “ <i>tu</i> ”
[d] voiced alveolar stop – as in “dish” (but it must be unaspirated), also as in Italian “ <i>dio</i> ”
[k] voiceless velar stop – as in “king”
[g] voiced velar stop – as in “good”
[tʃ] voiceless postalveolar affricate – as the <i>ch</i> in “cheers”
[dʒ] voiced postalveolar affricate – as the <i>g</i> in “gentle”



---

[f] voiceless labio-dental fricative – as in “five”

---

[v] voiced labio-dental fricative – as in “vanilla”

---

[x] voiceless velar fricative – as the *ch* in German “*dach*”

---

[s] voiceless coronal sibilant – as in “sir”

---

[z] voiced coronal sibilant – as in “zero”

---

[ʃ] voiceless palato-alveolar sibilant – as the *sh* in “she”

---

[ʒ] voiced palato-alveolar sibilant – as the *s* in “vision”

---

[m] voiced bilabial nasal – as in “may”

---

[n] voiced alveolar nasal – as in “no”

---

[ŋ] voiced velar nasal – as the *ng* in “sing”

---

[ɲ] voiced palatal nasal – as the *gn* in “cognac”, and also as in the *ñ* in Spanish “*señor*”

---

[ɾ] alveolar tap – as the *tt* of American “latter”, also as the middle consonants of the British expression “very merry”

---

[j] palatal approximant – as the *y* in “yes” or the ending of “cry”

---

[j̃] nasalized palatal approximant – used as the end of nasalized diphthongs

---

[w] labialized velar approximant – as the *w* in “west” or the ending of “go”

---

[w̃] nasalized velar approximant – used as the end of nasalized diphthongs

---

[l] voiced alveolar lateral approximant – as in “look”

---

[ʎ] voiced palatal lateral approximant – as the *gl* in Italian “*gli*”, similar to the *ll* in “million”

---

[r] voiced alveolar trill – as the *r* in Scottish “curd”

---

### Vogais

---

[a] open front unrounded vowel – as in the first syllable of Italian “*caro*”

---

[ə] near-open central vowel – it is a reduced [a] used in unstressed syllables. It is similar to a schwa, but closer to the vowel in the Californian “nut”, or to the final sound in the German “*der*”

---

[ʌ] open-mid back unrounded vowel – as in “cut”

---

[e] close-mid front unrounded vowel – as in “gate”, also as in Italian “*che*”

---

[ɛ] open-mid front unrounded vowel – as in “bed”

---

[i] close front unrounded vowel – as in “bee”

---

[o] close-mid back rounded vowel – as in first syllable of Italian “*così*”

---

[ɔ] open-mid back rounded vowel – as in “awe”

---

[u] close back rounded vowel – as in “moon”

---

### Ditongos Crescentes

---

[wa] labiovelar glide and open front unrounded vowel – as in “Waikiki”

---

[we] labiovelar glide and open-mid front unrounded vowel – as in “west”

---

[we]	labiovelar glide and close-mid front unrounded vowel – as in first syllable of Italian “ <i>questo</i> ”
[wi]	labiovelar glide and close front unrounded vowel – as in “weed”
[wə]	labiovelar glide and open-mid back rounded vowel – as in “wall”
[wo]	labiovelar glide and close-mid back rounded vowel – as in first syllable of Italian “ <i>quotidiano</i> ”
[wu]	labiovelar glide and close back rounded vowel – as in “womb”
[wʌ]	labiovelar glide and open-mid back unrounded vowel – as in “wonder”
[ja]	palatal glide and open front unrounded vowel – as in “yikes”, also as in first syllable of Italian “ <i>chiaro</i> ”
[jɛ]	palatal glide and open-mid front unrounded vowel – as in “yes”
[je]	palatal glide and close-mid front unrounded vowel – as in “Yale”, also as in first syllable of Italian “ <i>chierico</i> ”
[jɔ]	palatal glide and open-mid back rounded vowel – as in “yore”
[jo]	palatal glide and close-mid back rounded vowel – as in first syllable of Italian “ <i>chiosare</i> ”
[ju]	palatal glide and close back rounded vowel – as in “you”
[jʌ]	palatal glide and open-mid back unrounded vowel – as in “young”
<b>Ditongos Decrescentes</b>	
[a:w]	open front unrounded vowel and labiovelar glide – similar to first syllable of Italian “ <i>auto</i> ”
[ɛ:w]	open-mid front unrounded vowel and labiovelar glide – similar to first syllable of Italian “ <i>euro</i> ”
[e:w]	close-mid front unrounded vowel and labiovelar glide – similar to first syllable of Italian “ <i>eucaristia</i> ”
[i:w]	close front unrounded vowel and labiovelar glide – similar to first syllable of Italian “ <i>diuretico</i> ”
[ɔ:w]	open-mid back rounded vowel and labiovelar glide – no English or Italian equivalent
[o:w]	close-mid back rounded vowel and labiovelar glide – similar to “go”
[a:j]	open front unrounded vowel and palatal glide – similar to “sky”
[ɛ:j]	open-mid front unrounded vowel and palatal glide – similar to Italian “ <i>lei</i> ”
[e:j]	close-mid front unrounded vowel and palatal glide – similar to “gay”
[ɔ:j]	open-mid back rounded vowel and palatal glide – similar to “boy”
[o:j]	close-mid back rounded vowel and palatal glide – similar to Italian “ <i>voi</i> ”
[u:j]	close back rounded vowel and palatal glide – similar to Italian “ <i>lui</i> ”
<b>Ditongos Nasais</b>	
[e:ɲ̃, i:ɲ̃, o:ɲ̃, u:ɲ̃, ʌ:ɲ̃]	– no English or Italian equivalent
[o:ɰ̃, ʌ:ɰ̃, u:ɰ̃]	– no English or Italian equivalent

Tabela 1: Fonemas do português brasileiro cantado e palavras-âncora em inglês

Eu recomendo o uso dessa tabela como fonte de recursos para a preparação de um grupo coral estrangeiro que queira trabalhar com o português brasileiro. As palavras-âncora listadas podem ser usadas em vocalises e exercícios com o coro durante o processo de ensaio e também para ensino dos símbolos de IPA. É também importante explicar para o coro a estrutura da sílaba e a

importância da clareza e uniformidade da vogal principal. Para um desempenho coral excepcional, o ataque e a coda de cada sílaba devem ser sincronizados com precisão rítmica.

Para reduzir a quantidade de informações com a qual os cantores precisavam lidar, versões de estudo das partituras foram providenciadas para ensaio. Nessas apostilas, o texto original foi completamente substituído por transcrições de IPA. Veja a figura abaixo:

**Liberdade**

Lyrics by: Fernando Pessoa (1888-1935)    Coro Misto a cappella    Music by: Ronaldo Miranda

**Leve e bem articulado** ♩ = 69

The musical score is for a four-part a cappella choir. It is in 2/4 time and consists of four measures. The tempo is marked 'Leve e bem articulado' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are written in IPA: [a:j ki pre 'zer na:wɨ̃ kum 'pɾi: uɨ̃ de 'ver]. The Soprano part starts with a *mf* dynamic and has a fermata over the final note. The Alto, Tenor, and Bass parts follow with similar dynamics and phrasing.

Figura 1: Partitura-apostila para ensaio da peça *Liberdade* de Ronaldo Miranda, compassos n. 1-4.

Adicionalmente, uma forte palavra de incentivo precisa ser dedicada à observação do símbolo supra-segmental ['] que indica as sílabas tônicas. O símbolo é a chave para a compreensão das inflexões do português e ele ajuda a estabelecer o fluxo correto da língua, o que vai tornar a apresentação final muito mais fidedigna à prosódia original do falante nativo. Isso se torna ainda mais importante nessa transcrição porque optamos por não utilizar os fonemas [j] e [w] para indicar vogais pré ou pós-tônicas reduzidas. Vogais átonas recebem fonemas como [i] e [u], os quais poderiam estar presentes em qualquer vogal tônica. Essa opção foi tomada para estimular uma boa formação vocálica por parte do cantor e para reduzir o número total de símbolos utilizados. No entanto, estamos conscientes que tal opção pode induzir a um reforço das sílabas átonas que acabaria por atrapalhar o fluxo de uma língua tão polissilábica. Mais uma vez, a observância do símbolo ['] vai ajudar a sanar esse problema.

Dado que o único objetivo da partitura de estudos era de substituir o texto, eu fui cuidadoso em manter todas as demais informações musicais presentes nessa partitura-apostila como, por exemplo, dinâmica, marcações de tempo, indicações expressivas, etc. Dessa maneira, o coro somente teria que lidar com uma informação nova no momento de transferência da partitura-apostila de ensaio para a partitura real. Nesse momento crucial, duas opções são possíveis: o regente pode providenciar uma partitura editada na qual ele inclui uma linha extra com o IPA ou pode ser designada aos cantores a tarefa de escrever à mão o IPA na partitura original caso o grupo esteja

trabalhando com uma versão publicada. No meu trabalho com o *University Chorus*, eu decidi pela primeira opção. É sempre importante antecipar que a mudança do IPA para a ortografia original do português vai resultar em um certo número de problemas, particularmente nas sílabas átonas, nas quais a vogal ortograficamente escrita raramente casa com o som a ser articulado.

## 5. Considerações Finais

Como já indicado anteriormente, o resultado final dessa experiência foi surpreendentemente positivo. Um coro 100% formado por cantores anglófonos conseguiu interpretar três composições em português de Ronaldo Miranda com uma dicção muito próxima à que se pode verificar em coros lusófonos.<sup>6</sup> A metodologia ajudou a preparar um concerto inteiramente dedicado à veiculação da música coral brasileira no exterior. Além disso, precebeu-se um crescente interesse entre os alunos envolvidos no projeto pela língua portuguesa e pela cultura brasileira.

O processo foi facilmente compreendido e executado pelos alunos com uma exceção: o som nasal da vogal “a”. O fonema [ʌ] foi usado para a vogal principal no “a” nasalizado. Embora ele tenha ajudado a evitar uma fonação nasal, seu uso ainda não solucionou o problema do típico sotaque norte-americano em palavras como *coração*, que foi transcrita como [ko.rɐ'sʌ:ŵŋ]. Em investigações futuras, será interessante testar os resultados da aplicação de outras alternativas como o uso do fonema [ɐ], por exemplo.

Esperamos que esse relato de caso, o método pedagógico proposto e a tabela incluída nesse artigo possam ajudar regentes que venham a preparar peças em português com coros formados por cantores estrangeiros. É ainda nossa esperança que esse trabalho possa servir de estímulo para que mais coros possam explorar o repertório brasileiro e para que mais e mais composições nacionais de alto nível musical possam vencer a barreira linguística e sair do ostracismo.

## Referências:

ÁLVARES, Marília. *Diction and Pronunciation of Brazilian Portuguese in Lyric Singing as Applied to Selected Songs of Francisco Mignone*. 2008. 131 f. Documento Final (Doutorado DMA em Canto) – Glenn Korff School of Music, University of Nebraska, Lincoln, 2008.

HANDBOOK of the International Phonetic Association: a guide to the International Phonetic Alphabet. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

HANNUCH, Sheila Minatti. *A Nasalidade no Português Brasileiro Cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

HERR, Martha; KAYAMA, Adriana; MATTOS, Wladimir. Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction. *Journal of Singing*, Jacksonville, FL, v. 65, n. 2, p. 195–211, Nov/Dec 2008.

HOCH, Matthew. *A Dictionary for the Modern Singer*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014.

MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Canções de Oscar Lorenzo Fernandez*. 2014. 437 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Cantar em Português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. 2014. 197 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

MIRANDA, Ronaldo. *Liberdade*. [S.l.: s.n.], 1986. Partitura manuscrita.

NESPOR, Marina; VOGEL, Irene. *Prosodic phonology*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2007.

## Notas

---

<sup>1</sup> Pesquisa realizada na *University of Alabama* em Tuscaloosa, Alabama, Estados Unidos, como parte das atividades para obtenção do título de *Doctor in Musical Arts* em regência coral. O curso de doutorado foi realizado de 2012 a 2016 com bolsa oferecida pela própria instituição na categoria de professor assistente graduando (*graduate teaching assistant*), sob orientação do Prof. Dr. John H. Ratledge.

<sup>2</sup> Texto original: “The concern about the standardized diction for Brazilian Portuguese has been, since that time, more a theoretical matter than a practical reality. Schools of singing ignored the Normas established in the 1937 and 1956 events.”

<sup>3</sup> Texto original: “From its foundation in 1886 the Association has been concerned to develop a set of symbols which would be convenient to use, but comprehensive enough to cope with the wide variety of sounds found in the languages of the world; and to encourage the use of this notation as widely as possible among those concerned with language.”

<sup>4</sup> A tabela completa pode ser encontrada em Herr, Kayama e Mattos (2008).

<sup>5</sup> Texto original: “One of two principal categories of phonetic sounds (along with consonants). Vowels are pronounced with an uninterrupted vocal tract, resulting in the ability for all vowels to be sustained for indeterminate length of time; therefore, vowels are an essential element of legato and resonance in singing technique. Different vowels are formed as the shape of the vocal tract changes, mostly through the movement of the lips and tongue.”

<sup>6</sup> Há vídeos desse concerto disponíveis nos links: *Liberdade* - [https://www.youtube.com/watch?v=K9pk\\_xfZxlQ](https://www.youtube.com/watch?v=K9pk_xfZxlQ) e *Suíte Nordestina* - <https://www.youtube.com/watch?v=hKGfmi1uVa4>



# O Canto Coral na infância e adolescência: transformando e promovendo a inclusão sociocultural

*Maria José Chevitarese*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – zezechevitarerse@gmail.com*

*Ana Claudia Reis*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – clausreis@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho relata pesquisa desenvolvida com objetivo de conhecer as transformações socioculturais ocorridas em cantores do Coral Infantil da UFRJ e do Coral Meninos de Luz a partir da atividade coral. Foram adotados como referenciais teóricos o sociólogo francês Joffre Dumazedier, o educador brasileiro Paulo Freire e o psicólogo americano Carl Rogers. A pesquisa revelou que os cantores que participaram do experimento tiveram ampliação de autoconfiança, autocontrole, autoestima e desenvolvimento do pensamento crítico.

**Palavras-chave:** Coral infanto-juvenil. Transformação sociocultural. Inclusão social. Autoestima. Pensamento crítico.

## 1. Introdução

O canto em conjunto vem sendo praticado, ao longo dos tempos, nas mais diferentes sociedades, com objetivos diversos. No Brasil os corais infantis e infanto-juvenis se espalham por todo o país, com uma imensa diversidade tanto de timbres como de propostas. Se o canto infantil na tradição da Igreja Católica Apostólica Romana era privilégio apenas dos meninos, hoje se democratizou permitindo e até mesmo incentivando a participação de meninas nesta atividade. Trabalhando com coros infanto-juvenis, de vozes iguais, com cantores de ambos os sexos, desde 1984, pude perceber transformações socioculturais significativas e desenvolvimento do pensamento crítico quando esses coros estavam inseridos num processo global de educação, e tinham como proposta desenvolver a criança como um todo.

Concordo com Rita Fucci-Amato, doutora em educação pela UFSCar e bacharel em regência pela UNICAMP, no entendimento de que o canto coral pode apresentar-se como um importante espaço de motivação, aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, enfim para o desenvolvimento de múltiplas habilidades e competências (FUCCI AMATO, 2007).

O regente, ao escolher sua forma de atuação, ao definir os objetivos de seu trabalho, o que será valorizado na atividade, como se processará a relação regente x cantor, qual a metodologia a ser adotada e as técnicas de ensino a serem empregadas, estará traçando estratégias que interferirão na formação desses jovens.

Para conhecer em que medida a atividade coral poderia influenciar o desenvolvimento sociocultural, contribuindo para a transformação dos cantores de coros infanto-juvenis realizei

uma pesquisa tendo como campo de estudo o Coral Infantil da UFRJ, trabalho desenvolvido na Escola de Música da UFRJ desde 1989 e o Coral Meninos de Luz, formado por crianças das comunidades Cantagalo e Pavão-Pavãozinho, na zona sul do Rio de Janeiro, no período de 2000 a 2007. Nos dois trabalhos o coro foi pensado como um espaço onde a formação, a performance e a inclusão sociocultural aconteciam de forma indissolúvel, onde toda ação era educativa e onde a qualidade artística era buscada a cada instante. Os grupos tinham como desafio fazer dos ensaios e apresentações um caminho para o desenvolvimento técnico, artístico e sociocultural de seus cantores. Os dois grupos trabalharam com cantores na faixa etária entre 7 e 16 anos e para participar do coro não era feita nenhum tipo de seleção de vozes, pois concordamos com Jean Ashworth Bartle, regente e educadora canadense que afirma que

Todas as crianças podem ser ensinadas a cantar se elas começarem sua descoberta vocal pessoal desde muito cedo e se forem ensinadas por alguém que não apenas acredita que toda criança pode cantar, mas também possui as competências para ensiná-la a fazê-lo.<sup>1</sup> (BARTLE, 2003, p. 8, tradução nossa)

Foram realizadas entrevistas com os cantores dos dois grupos buscando descobrir como as experiências vivenciadas dentro da atividade coral estavam influenciando suas vidas. Percebemos que a atividade coral proporcionou uma ampliação de sua autoconfiança, da autoestima e o desenvolvimento do pensamento crítico. Adotamos como referenciais teóricos o sociólogo francês Joffre Dumazedier (1915 – 2002), o educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997) e o psicólogo americano Carl Rogers (1902 – 1987). Verificamos que o coro pode ser um espaço valioso de educação em um sentido amplo, não restrito apenas ao aumento da capacidade técnica necessária para a execução de um repertório musical, mas como um espaço potencializador, promotor de inclusão social e auxiliar na formação do indivíduo como um todo.

## **2. O canto coral como espaço de aprendizagem e desenvolvimento**

O Canto Coral pode ser entendido como um espaço de aprendizagem e desenvolvimento do indivíduo em um contexto grupal, interacional, no qual o desenvolvimento da afetividade, da sociabilidade, da consciência e do pensamento crítico se dá associado ao desenvolvimento cognitivo da aprendizagem musical. Nesse espaço a criança experimenta novas possibilidades e oportunidades de prática musical e, a partir deste fazer, poderá adquirir a consciência de que é mais capaz do que se imaginava, entusiasmando-se com a perspectiva da possibilidade de novas conquistas e de seu desenvolvimento musical. Neste trabalho estaremos focando a inclusão sociocultural e as possibilidades de transformações promovidas pelo canto coral.

Crianças e jovens que procuram um coral geralmente o fazem por gostar de cantar e por desejarem buscar oportunidades de convívio social, num ambiente acolhedor, com trocas afetivas positivas, que proporcione contato com novos ambientes e novas aprendizagens. A prática coral é vista como a possibilidade de convívio com outras pessoas que sentem prazer no cantar. Estes grupos normalmente não são homogêneos. A própria faixa etária (7 a 16 anos) já traz em si uma



ampla heterogeneidade em termos de amadurecimento emocional, capacidade de concentração e de abstração, desenvolvimento intelectual, entre outros. Além disto, muitas vezes os cantores são oriundos de lugares bastante diferentes, com condições socioeconômicas e hábitos culturais peculiares. Neste sentido a atividade coral é uma atividade cultural capaz de articular diferenças em prol do coletivo, de um objetivo comum: o prazer de cantar em grupo.

### 3. O canto coral enquanto lazer

O trabalho nos dois corais foi desenvolvido como atividade de lazer, tendo como referencial teórico Joffre Dumazedier (1915 – 2002), sociólogo francês, que defende a importância das atividades de lazer na formação dos indivíduos. Embora os mecanismos sociais exerçam influência sobre os indivíduos e, portanto, sobre suas escolhas, o lazer é uma atividade de livre opção que possibilita uma ruptura com as obrigações do cotidiano, proporciona satisfação aos indivíduos e dá a eles a oportunidade de vivenciar novas experiências. De acordo com o sociólogo a personalidade de cada indivíduo tem maior possibilidade de afirmar-se através das atividades de lazer, pois é esse um tempo no qual se tem a oportunidade de entrar em contato com novos padrões e a partir de uma ampliação de visão, desenvolver seu estilo próprio.

O tempo de lazer, enquanto um tempo de fruição, torna-se também um tempo de aprendizagem, aquisição e integração, diverso dos sentimentos, conhecimentos, modelos e valores da cultura, no conjunto das atividades nas quais o indivíduo está enquadrado. O lazer poderá vir a ser uma ruptura, num duplo sentido: a cessação de atividades impostas, o reexame das rotinas, estereótipo e ideias já prontas que concorrem para a repetição e especialização das obrigações cotidianas (DUMAZEDIER, 2001, p. 265)

Para Dumazedier (2004) o lazer mais completo é aquele no qual o indivíduo encontra um momento de liberação das tensões e do cansaço físico, do tédio causado pela repetição das tarefas cotidianas, além de ser um momento de quebra da rotina e de ruptura dos comportamentos estereotipados, possibilitando o desenvolvimento do indivíduo.

Nesta direção acredito que a atividade coral, quando realizada como atividade de lazer, se apresenta como um lazer completo, na medida em que poderá ser um momento de ruptura de estereótipos, de conceitos e pré-conceitos, um espaço gerador de pensamento reflexivo promovendo o desenvolvimento cultural e social do indivíduo.

Mas, se por um lado o lazer resulta de uma livre escolha, por outro não se pode dizer que no lazer tudo é livre, não havendo nenhum tipo de obrigação. Para Dumazedier (2004) estas obrigações têm caráter bastante diferente das obrigações impostas pelas instituições escolares, familiares e sócio espirituais. Toda atividade de lazer que envolva mais do que uma pessoa, está submetida a obrigações interpessoais. As atividades desenvolvidas em grupo como a atividade coral estão sujeitas a certa disciplina, a normas estabelecidas e aceitas pelo próprio grupo e ao regulamento das instituições a qual estão vinculadas, favorecendo o aprimoramento das relações interpessoais.

#### 4. Coral Infantil da UFRJ e Carl Rogers

Carl Rogers (1902 – 1987), psicólogo americano, desenvolveu o método psicoterapêutico conhecido por Terapia Não Diretiva (Centrada no Cliente). As ideias de Rogers para a educação são uma extensão da teoria que desenvolveu como psicólogo. Rogers acreditava que o ser humano contém em si uma potencialidade natural para a aprendizagem e que “todo organismo é movido por uma tendência inerente para desenvolver todas as suas potencialidades” (ROGERS; KINGET, 1977, p. 159).

De acordo com Rogers para que a aprendizagem seja realmente significativa é importante que o aluno perceba o tema como sendo relevante para si, uma vez que, as pessoas só aprendem aquilo que necessitam ou que querem aprender. Segundo sua visão, a maioria das aprendizagens significativas é adquirida pela pessoa em ação, pela sua própria experiência. Além disto, a aprendizagem que envolve a auto iniciativa por parte do aluno e a pessoa na sua totalidade, nas suas dimensões afetiva e intelectual, torna-se mais duradoura e sólida (ROGERS, 1986), o que se coaduna com o pensamento de Dumazedier (2001) quando coloca o lazer como momento de aprendizagens significativas.

Para que estes princípios estejam presentes na relação pedagógica é fundamental que o professor se torne no que Rogers chamou de facilitador do processo de aprendizagem, proporcionando um ambiente humano quer sob o ponto de vista relacional quer sob o ponto de vista afetivo; um ambiente de segurança onde o professor acredite na pessoa do aluno, em sua capacidade de aprender e pensar por si próprio (ROGERS & KINGET, 1977). Rogers acreditava que todo o ser humano, em condições favoráveis (ambiente acolhedor, com aceitação efetiva do indivíduo em sua totalidade), apresenta uma tendência a desenvolver todas as suas potencialidades. Mais preocupado com o fator humano do que com o fator técnico, o professor de orientação rogeriana procura manter uma atitude positiva, uma relação calorosa e afetiva de modo que o aluno se sinta seguro, aceito, minimizando suas angústias. Nesta relação o tempo de cada indivíduo é respeitado. É ele quem determina os caminhos a serem adotados e a direção que deverá ser seguida.

O trabalho desenvolvido no Coral Infantil da UFRJ teve como referencial teórico o pensamento de Joffre Dumazedier e Carls Rogers. Neste contexto o coral é um espaço de lazer onde o regente/educador se coloca como um facilitador do processo. O coro, com crianças de 7 a 16 anos, é bastante heterogêneo e realiza um trabalho inclusivo no qual a única exigência que é feita para a entrada no grupo é que a criança tenha o desejo de participar do grupo e a disponibilidade de estar nos dois ensaios semanais. É respeitada a individualidade de cada criança e seu tempo de aprendizagem, em um ambiente onde o indivíduo é aceito na sua totalidade e a afetividade é valorizada. A aprendizagem ocorre a partir das situações vivenciadas pelos cantores, tornando o processo mais significativo.

## 5. Coral Meninos de Luz e Paulo Freire

Paulo Freire (1921-1997), criador do Método da Alfabetização de Adultos na década de 60, introduz uma nova relação professor x aluno, baseada no diálogo, na descentralização do poder, na educação para liberdade e autonomia, no desenvolvimento do pensamento crítico, na conscientização do indivíduo como sujeito histórico e na responsabilidade social.

Faz parte de sua metodologia os “círculos de reflexão”. A partir de “palavras-geradoras”, escolhidas dentro do universo cultural do grupo são trazidos “situações-problemas” que através do diálogo, tendo a figura do educador como mediador, são decodificadas, compreendidas e soluções são construídas pelo grupo (FREIRE, 2005).

O trabalho desenvolvido no Coral Meninos de Luz pautou-se no pensamento de Joffre Dumazedier e Paulo Freire. Desta forma o ensaio foi transformado em um espaço de lazer onde o diálogo, a reflexão e o questionamento eram uma constante. As letras das obras trabalhadas serviram como “temas geradores” para as discussões sobre as condições de vida, as relações pessoais, a violência e a busca de possibilidades de enfrentamento de “situação-limite” vividas individualmente ou pelo grupo como um todo (CHEVITARESE, 2007).

## 6. Outros parâmetros adotados

Outro aspecto levado em consideração no desenvolvimento dos dois trabalhos refere-se a escolha do repertório e às escolhas de locais onde os grupos tiveram a oportunidade de se apresentar. Procurou-se proporcionar ampliação do universo cultural, com repertório criteriosamente escolhido, de modo que as crianças tivessem acesso a novas culturas, idiomas e aos mais diversos estilos musicais. Além disso a escolha dos locais de apresentação dos grupos buscou dar acesso a novos espaços culturais.

### 6.1. Repertório Coral

O sucesso do resultado do trabalho de um coro depende de muitos fatores, dentre eles a escolha do repertório, que deverá ter qualidade e ser adequado ao grau de desenvolvimento do coro. Faz parte da estratégia metodológica adotada a escolha de um repertório abrangente, passando pelos diversos estilos. Nos dois grupos foram trabalhadas a música sacra, em diversas línguas; a música profana, escrita originalmente para coro, a música folclórica dos diferentes países; e a música popular brasileira e estrangeira.

No Coral Infantil da UFRJ ampliou-se ainda mais o repertório incluindo obras para coro infantil e orquestra e a participação em montagens profissionais de óperas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com os cantores ora atuando em coro ora atuando como solistas.

## 6.2. Dando acesso a novos espaços e novas experiências:

Para os cantores de um coro é bastante interessante poder se apresentar em novos espaços e interagir com outros grupos, principalmente quando esses cantores são provenientes de uma camada social mais desfavorecida, com poucas oportunidades de acesso a espaços fora da região onde vivem. A realização de concertos em novos espaços, em outras cidades, proporciona aos cantores um momento importante de convívio entre eles e de visão de um novo mundo, ampliando seu universo cultural.

Com objetivo de dar maior clareza às diferenças e semelhanças entre as duas propostas apresento o quadro comparativo:

	<b>Coral Infantil da UFRJ</b>	<b>Coral Meninos de Luz</b>
Período de observação	1989–2017	2001–2007
Faixa etária	7 a 16 anos	8 a 16 anos
Local de proveniência	Município do Rio de Janeiro, Mesquita, Nova Iguaçu e redondezas	Comunidade Cantagalo, Pavão-Pavãozinho
Condições socioeconômicas	Mais heterogêneo, embora 70% dos cantores sejam oriundos de escolas públicas	Mais homogêneo
Condições para entrada no grupo	Querer fazer parte do grupo Ter disponibilidade de ensaiar duas vezes por semana	Querer fazer parte do grupo Ser morador da Comunidade Cantagalo, Pavão-Pavãozinho
Tempo de permanência máximo no grupo	9 anos	7 anos
Atividade desenvolvida como	Lazer	Lazer
Referencial teórico	Carl R. Rogers (1902-1987) Joffre Dumazedier (1915-2002)	Paulo Freire (1921-1997) Joffre Dumazedier (1915-2002)
	Valorização da afetividade; Preocupação com o aspecto psicológico; Proposta centrada no educando; Confiança nas potencialidades da criança.	Valorização do diálogo; Valorização das vivências trazidas pelo grupo; Círculos de reflexão, com caráter político (reflexão crítica).
Repertório	Sinfônico, óperas e obras a capella ou escritas originalmente com acompanhamento ao piano; Música brasileira e estrangeira escrita originalmente para coro, folclore brasileiro e estrangeiro arranjado; Obras a duas, três ou quatro vozes.	Obras a capella ou acompanhadas por piano; Música brasileira e estrangeira escrita originalmente para coro, folclore brasileiro e estrangeiro e MPB arranjado; Obras a duas ou três vozes.
Trabalho de técnica vocal	Dentro do coro e individual	Dentro do coro
Uso de partituras	Com uso de partituras	Sem uso de partituras

Tabela 1: Quadro comparativo dos Coral Infantil da UFRJ e Coral Meninos de Luz

## 7. Resultado da pesquisa em relação a transformações e inclusão sociocultural

Para conhecer em que medida o trabalho desenvolvido nos dois coros infantis teve influência no desenvolvimento dos cantores, promovendo transformações significativas foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os cantores. Estas entrevistas foram transcritas e analisadas. Constatamos muitas semelhanças em termos de desenvolvimento sociocultural e inclusão social nos dois trabalhos. Entre elas citamos: autocontrole, autoestima, sentimento de pertencimento, capacidade de concentração, de ouvir o outro e descoberta de potencialidades. Trazemos como exemplos algumas afirmações de cantores obtidas através das entrevistas feitas com os cantores.

### Coral infantil da UFRJ

Pergunta: O que você sente antes, durante e depois do concerto?

Resposta: Olha só... Toda pessoa fica nervosa um pouquinho antes de entrar, entendeu? Mas, tipo assim, se a gente ficar tão nervosa na hora da apresentação a gente não vai conseguir cantar direito. Então eu fico nervosa um pouco, mas depois eu respiro assim, olhando para aquele palco, para aquelas pessoas maravilhosas que tão olhando, aplaudindo.... Aí já vai acabando o nervosismo, já vai começando a ficar melhor... Aí eu canto direito, entendeu?

Na fala acima percebemos um aumento do autocontrole e o sentimento de pertencimento e inclusão social

Pergunta: O que você diria a um amigo para convencê-lo a vir cantar no coral?

Resposta 1: Que é uma coisa muito legal porque você trabalha a sua voz e você descobre que tem o dom de cantar, acaba descobrindo.

Resposta 2: Ah.... Eu falo que é muito bom, que tem apresentações em muitos outros lugares que eles ainda não foram, tipo assim, a maioria dos meus amigos nunca foram ao Theatro Municipal, a Sala Cecília Meireles... é muito bom

Percebemos na primeira resposta a descoberta de sua potencialidade, tendo como consequência o aumento da autoestima e na segunda resposta a importância de se ter acesso a novos espaços, de se sentir incluído em lugares que antes não pertenciam ao seu mundo.

### Coral Meninos de Luz

Pergunta: Você acha que cantar no coral te ajudou em alguma coisa?

Resposta: Aprendi como a gente pode se valorizar utilizando nossa voz. Eu antigamente tinha medo de cantar, de abrir a boca sabe, articular as palavras.... Aí depois eu fui e vi um garoto da minha idade pô, ele cantava e cantava muito bem mesmo. Eu falei, poxa eu posso ser igual a ele, se eu me esforçar eu posso ser, e eu tô tentando. Eu aprendi que não tenho só uma qualidade, que tenho outras, que posso usar dia a dia.

Resposta 2: Antes da apresentação eu fico tremendo. Eu sou nervosa e tenho problema na mão, fico tremendo mesmo. Durante a apresentação eu penso: Não tem como fugir mesmo, aí eu me solto. Deixo de ser “fulana”, a tremeadeira e sou outra pessoa. Até eu me surpreendo: Nossa

“fulana”, não sabia que você era capaz de fazer isso!!! Quando eu sou aplaudida? Nossa! Aí eu choro...

Na primeira resposta percebe-se a ampliação da autoestima e a descoberta de suas potencialidades e na segunda resposta o aumento do autocontrole, da autoestima além da descoberta de suas potencialidades.

### **Desenvolvimento Sociopolítico**

O Coral Meninos de Luz trabalhou com círculos de reflexão que tinham como tema gerador as próprias músicas do repertório, segundo a metodologia de Paulo Freire. Pudemos notar um desenvolvimento de aspectos políticos, do entendimento enquanto cidadão e de sua capacidade de transformação do entorno. Entre os temas trabalhados destacamos a última série de círculos de reflexão, com o tema gerador: Possibilidade de transformações pelas nossas ações. A música trabalhada foi “Semente do Amanhã” de Luiz Gonzaga do Nascimento Junior – Gonzaguinha, lançada em 1984, que possui a seguinte letra

Ontem um menino que brincava me falou  
Que hoje é semente do amanhã.  
Para não ter medo que este tempo vai passar.  
Não se desespere não, nem pare de sonhar.  
Nunca se entregue, nasça sempre com as manhãs,  
Deixe a luz do sol brilhar no céu do seu olhar!  
Fé na vida, fé no homem, fé no que virá!  
Nós podemos tudo, nós podemos mais  
Vamos lá fazer o que será.

A partir desta canção foi feita uma reflexão sobre a mensagem trazida pela música. Durante os debates surgiu a seguinte fala: “A vida às vezes não te ajuda, bota obstáculos para você desistir, mas você tem que correr atrás. Tem que ir criando soluções para os problemas.”

A partir da frase grifada passamos a discutir sobre os problemas da comunidade na qual as crianças estavam inseridas. Durante os círculos de reflexão foram apontados os seguintes problemas:

- Violência
- Saúde
- Falta de saneamento básico
- Precariedade na educação
- Falta de trabalho
- Políticas sociais: vale gás e cheque cidadão
- Impostos altos
- Falta de honestidade do poder público

- Tráfico de drogas
- Sexo na adolescência

O passo seguinte ao levantamento dos problemas foi discutir junto com os cantores propostas de soluções para esses problemas. Abaixo enumero algumas das soluções apontadas pelos cantores durante os círculos de reflexão.

- Conduta positiva de cada cidadão (cada indivíduo fazendo a sua parte)
- Oportunidade de estudo para todos
- Oferta de trabalho com salários justos
- Maior informação a respeito de:
  - Sexo
  - Drogas

Como resultado dos círculos de reflexão notamos uma conscientização das crianças em relação aos problemas sociais de seu entorno e o entendimento de que, como sujeito histórico, são capazes de interferir em seu caminho por sua própria ação.

## **8. Considerações finais**

Praticar música em conjunto é desenvolver qualidades individuais compartilhadas e ao mesmo tempo amparadas pelo grupo. Nesta experiência cada um dá sua contribuição, dentro de suas características, limites e possibilidades, em sintonia com um mesmo objetivo. Assim como Bartle (2003) acredito que todo ser humano é dotado de musicalidade e pode se desenvolver musicalmente; mas tal desenvolvimento dependerá de fatores como oportunidade, mediação pedagógica, motivação, ambiente positivo e afetivo.

Rogers e Kinget (1977) acredita que a falta de situações propícias ao aprendizado faz com que o desenvolvimento deixe de ocorrer. É neste sentido que a atividade coral poderá ser utilizada como uma importante ferramenta tanto para o desenvolvimento de habilidades musicais como para o desenvolvimento emocional e sociocultural. O regente de coros infanto-juvenis precisa estar consciente de que, ao trabalhar com pessoas em processo de formação, cada atitude sua irá contribuir positivamente ou negativamente para o crescimento do potencial e para o desenvolvimento da personalidade dessas crianças. É necessário que este regente tenha um olhar de educador, proporcionando oportunidades de desenvolvimento para todas as crianças do grupo.

As duas experiências estudadas mostraram ser possível, no ambiente coral, aprimorar o autocontrole, ampliar autoestima, através da descoberta de suas próprias potencialidades, além de incluí-los em espaços sociais que antes não tinham acesso. A atividade coral mostrou-se eficiente no desenvolvimento do pensamento crítico e no amadurecimento em relação a forma de encarar os

problemas cotidianos. Esses aspectos serão importantes por toda a vida desses jovens e certamente os auxiliarão no enfrentamento dos desafios que irão vivenciar ao longo de suas vidas.

Defendo que todas as crianças que tiverem o desejo de cantar em um coro deverão ter esta oportunidade independentemente do grau de desenvolvimento técnico em que se encontre. Caberá ao regente/educador proporcionar os meios para que esta criança se desenvolva e se inclua no grupo. É preciso que o regente coral esteja consciente de seu papel na formação destes jovens e ao fazer suas escolhas metodológicas não abra mão de trabalhar no sentido de contribuir para formação de nossas crianças para que venham a ser cidadãos críticos, criativos, responsáveis e competentes.

### Referências:

BARTLE, Jean Ashworth. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Choir Conductor*. Canadá: Oxford University Press, 2003.

CHEVITARESE, Maria José. *O canto coral como agente de transformações sociocultural nas Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho: educação para liberdade e autonomia*. 2007. 270 f. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e Cultura Popular*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates, n. 82).

\_\_\_\_\_. *Sociologia Empírica do Lazer*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra SA, 2004. (Coleção Debates, n. 164).

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 41. ed. São Paulo: Paz e Terra SA, 2005.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sociocultural e educativo-musical. *Opus: Revista Eletrônica da Anppom*, v. 13, n. 1, jun. 2007.

ROGERS, Carl. *Liberdade de Aprender em Nossa Década*. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

ROGERS, Carl R.; KINGET, G. Marian. *Psicoterapia & Relações Humanas*. 1. ed. Belo Horizonte: Interlivros, 1977. v. 1.

SEMENTE do amanhã. [Compositor e intérprete]: Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior. [S.l.]: EMI-Odeon, 1984. Long Play. 9ª faixa.

### Notas

<sup>1</sup> All children can be taught to sing if they begin their personal vocal discovery at a very early age and if they are taught by someone who not only believes all children can sing but also has the pedagogical skills to teach them to sing.



# O Coral da Terceira Idade da USP: lugar de música, aprendizado e sociabilidade<sup>1</sup>

Letícia Skaidrite Kriger

USP - Universidade de São Paulo/ECA – leca.kriger@gmail.com

**Resumo:** O Coral da Terceira Idade da USP faz parte do *Comunicantus: Laboratório Coral*, do departamento de música da ECA-USP, e tem sido um lugar de educação musical e prática artística. O presente artigo tem por objetivos explicar a estrutura e funcionamento deste Coral, bem como ressaltar sua importância para a formação de educadores corais dos cursos de graduação e pós-graduação em Música. Além disso, discorre também sobre a prática musical em conjunto do ponto de vista do aluno-regente e do coralista. A pesquisa adota a metodologia da observação-participativa.

**Palavras-chave:** Canto coral. Terceira Idade. Regência. Canto. Educação.

## 1. Introdução

Ao longo de cinco anos de estágio junto ao Coral da Terceira Idade da USP, durante a Graduação em Licenciatura em Música pela ECA-USP e agora, durante o Mestrado na área de Processos de Criação Musical, tem sido possível analisar vários aspectos e características deste coro que contempla uma faixa etária de pessoas que necessitam de cuidados especiais com a saúde e com a voz, os idosos.

Ao final da Graduação, escrevi o Trabalho de Conclusão de Curso sobre o Coral da Terceira Idade da USP, discorrendo sobre a estrutura do *Comunicantus: Laboratório Coral*, sobre o Coral da Terceira Idade da USP em si, que faz parte do laboratório, sobre os processos de Educação Musical que ocorrem combinados com a prática artística, entre outros assuntos. Para tanto, na época utilizei como fontes de pesquisa fontes documentais, bibliografia sobre o tema e questionários elaborados por mim e respondidos pelos coralistas. Parte deste material tem sido reaproveitado na minha pesquisa de Mestrado e foi utilizado na elaboração deste artigo.

Atualmente é possível perceber a predominância de coros não profissionais no cenário musico-cultural brasileiro, inclusive coros de Terceira Idade ou coros onde esta população esteja presente. A Universidade de São Paulo possui, dentro do departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, um laboratório onde alunos são preparados para tornarem-se preparadores vocais e regentes de coros profissionais e não profissionais. O Coral da Terceira Idade da USP faz parte do *Comunicantus: Laboratório Coral* e é vinculado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP e ao programa Universidade Aberta à Terceira Idade. Hauck-Silva, Ramos e

---

<sup>1</sup>Mestrado em Música, na área de Processos de Criação Musical e linha de pesquisa em Questões Interpretativas, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), iniciado em 2018, sob a orientação da professora Dr<sup>a</sup> Susana Cecília Igayara-Souza.

Igayara, que são diretamente ligados ao *Comunicantus: Laboratório Coral*, citam outros autores que falam a respeito do canto coral praticado por grupos amadores:

O canto coral, em diversos países e também no Brasil, é uma atividade realizada predominantemente por grupos amadores. Nesses coros, em geral somente o regente tem formação em música e muitos coralistas contam com o ensaio coral como única fonte para o ensino-aprendizagem da técnica vocal (EHMANN; HAASEMANN, 1982; FERNANDES, 2009; HERR, 1995; PFAUTSCH, 1988; SMITH; SATALOFF, 2006). (HAUCK-SILVA; RAMOS; IGAYARA, 2013).

Percebendo a necessidade de formar regentes que pudessem conduzir coros amadores, os professores Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecília Igayara-Souza, ambos professores doutores da Graduação e Pós-Graduação do departamento de Música da ECA-USP, coordenam o *Comunicantus: Laboratório Coral*.

A cada semestre, diversos alunos matriculam-se na disciplina optativa Práticas Multidisciplinares em Canto Coral com Estágio Supervisionado. Como o próprio nome diz, a disciplina constitui-se de diversos aspectos e assuntos relacionados ao Canto Coral. Todos os alunos matriculados participam do Coral Universitário *Comunicantus* e, além disso, devem participar como alunos-monitores de algum dos coros comunitários: Coral Escola *Comunicantus* ou Coral da Terceira Idade da USP.

Semanalmente, o prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos e a prof. Dra. Susana Igayara-Souza reúnem-se com os alunos para que sejam trabalhados os repertórios de cada coro, aspectos da regência dos alunos e também para que haja discussões sobre avaliações referentes aos ensaios anteriores e ao processo educativo, além de planejamentos para os próximos ensaios. No dia seguinte a esta reunião acontecem os ensaios; à tarde, o ensaio do Coral da Terceira Idade da USP, e à noite, do Coral Escola *Comunicantus*.

Lusvarghi (2015), em seu Trabalho de Conclusão de Curso voltado à discussão sobre Avaliação em processos de Educação Musical e Formação, define de forma clara a estrutura da aula de Práticas Multidisciplinares: “São reuniões semanais de equipes de trabalho que em resumo avaliam o trabalho até então desenvolvido, diagnosticam os problemas a serem resolvidos, planejam as próximas atividades e desenvolvem estratégias.” (LUSVARGHI, 2015, p. 38).

Os corais do *Comunicantus: Laboratório Coral* são caracterizados também por uma dupla condição: a perspectiva da educação musical e a perspectiva da prática artística.

Eduardo Lakschevitz comenta em um artigo que “parte da beleza da música coral está no caráter voluntário da maioria de seus participantes. É algo que se faz por prazer, que envolve gosto.” (LAKSCHEVITZ, 2017, p. 12).

Elaine Goodman King, fazendo uma referência à John Harvey-Jones, também comenta, no contexto de performance em conjunto:

Um conjunto vai florescer na medida em que “cada indivíduo sente que ele/ela está contribuindo ao máximo com sua capacidade artística e ao mesmo tempo colaborando com os outros colegas para produzir uma coisa mais bonita do que eles poderiam produzir individualmente.” (KING, 2013).

## 2. O Coral da Terceira Idade da USP

Ao final do primeiro semestre de 2018, 55 coralistas estavam participando do Coral da Terceira Idade da USP. Os coralistas são selecionados por meio de testes de ingresso, que são realizados a cada início de semestre. Para o Coral da Terceira Idade da USP, o requisito é que o candidato tenha sessenta anos ou mais. Este teste não é uma prova, onde os melhores cantores são convidados a participar do coro, mas é um momento onde se realiza a classificação vocal do candidato e verifica-se que lugar ele ocupará no coro, caso seja integrado.

Neste trabalho, parte-se do princípio de que é necessário que haja um equilíbrio entre as vozes, entre os naipes, e a unidade timbrística do grupo. Isso significa que deve haver um número de integrantes em cada naipe que mantenha o conjunto em equilíbrio (IGAYARA; RAMOS, 1992). Assim, se o naipe das sopranos está completo, por exemplo, talvez não seja uma boa escolha acrescentar mais sopranos naquele semestre. Porém, os candidatos que não encontrarem lugar no coro podem voltar e refazer o teste no semestre seguinte.

Durante os testes, são analisados os potenciais da voz de cada candidato, e não seu conhecimento musical. Através de alguns exercícios de classificação vocal, é possível conhecer as características de cada voz, como por exemplo a tessitura, o volume, o brilho, a ressonância, o timbre, entre outras (IGAYARA; RAMOS, 1992). Após os testes, que geralmente são realizados pelos professores, mas com a presença dos alunos-monitores, os candidatos são dispensados e ocorre uma reunião entre alunos e professores para a análise de cada coralista. Avaliamos quais candidatos seriam compatíveis com as necessidades do coro no momento e, somente após essa análise, convidamos os candidatos a participarem do coro.

Em um artigo que escreveu sobre o Coral do Museu Lasar Segall, Marco A. S. Ramos diz:<sup>1</sup>

O coro-escola surge, assim, como a forma concreta de permitir que, apesar do giro de cantores e das péssimas condições culturais do meio, o coro possa caminhar em direção a um critério de qualidade e evolução permanentes. O aprendizado daquele que se vai se acumula naquele que entrou mais recentemente e que ainda continuará, assim como se acumula na equipe e nas estruturas pedagógica e formal do trabalho. A qualidade sonora do coro, sua afinação, seu fraseado, seu volume, sua técnica vocal, seu senso rítmico vão crescendo, apesar do giro. [...] A acumulação se dá em forma espiral e não linear, apoiada principalmente [...] na ação educativa. (IGAYARA; RAMOS, 1992, p. 96)

O giro de coralistas ocorre também no Coral da Terceira Idade da USP. Porém, não é comum ocorrer muita evasão de coralistas. A maioria dos coralistas permanece por bastante tempo participando do coral. Na análise dos questionários aplicados durante a pesquisa, percebe-se que mais da metade dos coralistas participa do Coral da Terceira Idade da USP há seis anos ou mais. Por outro lado, há uma parcela significativa de coralistas que estão participando há menos de um ano. Isso leva à reflexão entre renovação e permanência. O Coral da Terceira Idade da USP é um coro que possui muita experiência, mas que ao mesmo tempo se renova constantemente. Isto se deve em grande parte à constância dos testes de ingresso, que são realizados todo início de semestre.

No Coral da Terceira Idade da USP também ocorre o giro dos monitores, visto que é um projeto ligado à Universidade. Ao final do curso, os alunos da graduação se formam e,

consequentemente, deixam o coral e as atividades relacionadas à Universidade. Porém, durante o tempo em que participam do *Comunicantus: Laboratório Coral*, todos aprendem muito com os professores e com os colegas que estão na área há mais tempo e ensinam os que vão entrando depois deles. Assim, da mesma forma que o giro de coralistas proporciona um acúmulo espiral de conhecimento, o giro de monitores também. As autoras Helena Gaunt e Heidi Westerlund, no livro *Collaborative Learning in Higher Music Education*, discorrem sobre práticas de educação colaborativa ou educação entre pares (*collaborative learning and peer learning*), um princípio que é adotado dentro do projeto pedagógico dentro do *Comunicantus: Laboratório Coral*. Elas comentam que

[...] a necessidade cultural de oferecer um acesso mais amplo à participação no engajamento musical e produção de conhecimento não precisa ser colocada em oposição ao reconhecimento da especialização musical que foi desenvolvida através do envolvimento sustentado e de longo prazo com as práticas da Educação Musical superior. Em vez disso, há um imperativo crescente para permitir a interação dialógica entre múltiplas perspectivas e relacioná-las à educação profissional na educação musical superior. (GAUNT; WESTERLUND, 2016, p. 2)

Os alunos que passam algum tempo participando do *Comunicantus: Laboratório Coral* podem adquirir conhecimentos técnicos e experiências práticas que irão ser extremamente úteis na vida profissional, visto que, no momento atual do Brasil, observa-se o crescimento de coros amadores, inclusive de coros específicos para a Terceira Idade (HAUCK-SILVA; IGAYARA-SOUZA; RAMOS, 2016), que necessitam de regentes que assumam o papel de educadores musicais.

Segundo as projeções do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população de idosos no Brasil em 2010 era mais de 20 milhões. Em 2018, este número cresceu para cerca de 28 milhões e, em 2060, a projeção prevê mais de 73 milhões de idosos em nosso país. Estas estatísticas comprovam o quanto é importante planejar e construir locais e ambientes propícios para atividades com a população idosa. Atividades como o canto coral podem ser muito bem-vindas nesta situação.

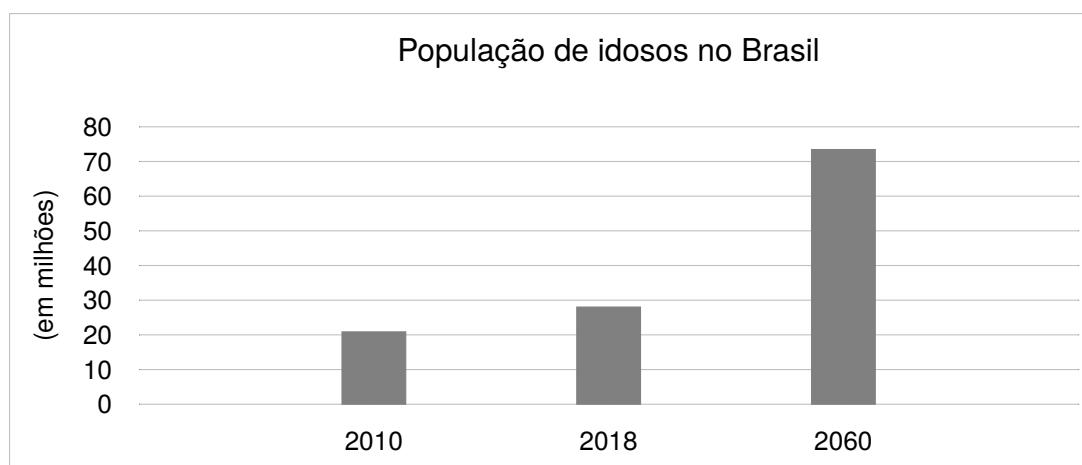


Figura 1: População de idosos no Brasil em 2010: 20.867.925 / em 2018: 28.025.302 / em 2060: 73.460.946

Fonte: IBGE/Diretoria de Pesquisas. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Gerência de Estudos e Análises da Dinâmica Demográfica. Projeção da população do Brasil e Unidades da Federação por sexo e idade para o período 2010-2060

### 3. Escolha de repertório adequado à voz do idoso

As observações relacionadas às questões vocais características da voz do idoso são muito importantes no planejamento do coro, inclusive no que diz respeito à escolha de repertório. Santana (2014) diz que

A escolha de uma obra musical deve considerar as características próprias de um grupo, assim como suas peculiaridades. Entretanto, se essa mesma escolha for realizada sem qualquer percepção das virtudes, ou ignorar o perfil do coro, poderá fadar-se ao fracasso e à rejeição. (SANTANA, 2014, p. 52)

Hauck-Silva, Igayara-Souza e Ramos (2016), também citam outros autores quando discorrem a respeito da escolha de repertório adequado para este público-alvo: “A presença de extremos de dinâmica ou de extensão vocal, passagens rápidas ou melismas, frases muito longas e saltos não preparados [...] são aspectos normalmente difíceis de serem realizados por idosos.” (BAROODY; SMITH, 2006; VANWEELDEN; BUTLER; LIND, 2002; WILLETTS, 2009). (HAUCK-SILVA; IGAYARA-SOUZA; RAMOS, 2016, p. 6)

Toda a discussão sobre o repertório que será realizado pelo Coral da Terceira Idade da USP acontece na aula de Práticas Multidisciplinares, sob a orientação dos professores responsáveis pela disciplina.

### 4. Estrutura dos ensaios

Os ensaios do Coral da Terceira Idade da USP são divididos em três etapas: momento de alongamento e aquecimento, ensaio de naipes e ensaio geral.

Como explicam Hauck-Silva, Igayara-Souza e Ramos (2016), algumas transformações físicas ocorrem na terceira idade, que trazem características específicas para a voz do idoso: voz soprosa, tremolo, fadiga vocal, imprecisão da afinação, agilidade e extensão vocal reduzidas, volume e controle respiratório reduzidos. Porém, “as discussões encontradas em Baroody e Smith (2006) e também em Sataloff (1999) mencionam existir graus e velocidades distintos para cada ser humano.” (HAUCK-SILVA; IGAYARA-SOUZA; RAMOS, 2016, p. 3).

Hauck-Silva, Igayara-Souza e Ramos (2016) também dizem que:

A partir da ideia de que o canto coral é uma atividade que envolve todo o corpo e a mente (BAROODY; SMITH, 2006), a maioria dos autores recomenda uma prática que busque adequar a preparação vocal dos ensaios, além de aquecer o corpo e a voz, ao ensino dos fundamentos de uma técnica vocal saudável, incluindo relaxamentos físicos, exercícios de alongamento, exercícios de respiração e exercícios vocais. (HAUCK-SILVA; IGAYARA-SOUZA; RAMOS, 2016, p. 5)

No Coral da Terceira Idade da USP, um bom tempo dos ensaios é reservado para a preparação vocal. Geralmente, trinta minutos por ensaio é o tempo utilizado para que sejam realizados alongamentos corporais, exercícios de respiração e controle do ar e vocalises. Os próprios alunos-monitores conduzem este momento. Não necessariamente todos precisam atuar como

preparadores-vocais dos coros do *Comunicantus: Laboratório Coral*, mas sempre há um monitor que dirige o coro neste momento. Desta forma, o coro também oferece uma experiência prática no aspecto específico da preparação vocal, muitas vezes para alunos do curso de Bacharelado em Canto, mas sendo um espaço aberto a alunos de qualquer curso que queiram se aprofundar nas questões vocais.

Durante esta primeira parte do ensaio, são realizadas atividades de alongamento corporal e de aquecimento vocal. Hauck-Silva, Igayara-Souza e Ramos (2016), em um artigo sobre referenciais teóricos para a preparação vocal em coros de terceira idade, citam outros autores que dão diretrizes quanto ao alongamento corporal em coros de terceira idade:

Com relação ao relaxamento e alongamento da musculatura envolvida na produção vocal, especialmente ombros e pescoço, foram encontradas indicações para se realizar movimentos lentamente (BAROODY; SMITH, 2006; VANWEELDEN; BUTLER; LIND; 2002). Os autores concordam que exista uma atenção com a boa postura, com a coluna reta e o peso do corpo distribuído por todo o pé. (HAUCK-SILVA; IGAYARA-SOUZA; RAMOS, 2016, p. 5)

As atividades de aquecimento vocal são realizadas logo após o alongamento corporal. O período de aquecimento vocal também é um período de educação musical. Durante os exercícios, é acrescentado um vocabulário desconhecido por muitos coralistas que não tiveram experiências anteriores com música. Por exemplo, durante os vocalises, aprende-se o que são arpejos, acordes, intervalos, durações, andamentos, entre outros conceitos. Nos ensaios dos coros do *Comunicantus: Laboratório Coral*, são utilizados termos técnicos musicais. Não se opta por inventar termos fora da linguagem musical. Embora possam ser utilizadas metáforas para explicar conceitos, a fim de trazer melhores resultados para a performance, não se trocam termos técnicos por palavras fora da linguagem musical. Os preparadores vocais geralmente iniciam os vocalises primeiramente com as vozes graves (baixos e contraltos) e em seguida acrescentam as vozes agudas (tenores e sopranos). Cada naipe realiza um aquecimento de voz adequado à sua tessitura e à tessitura do repertório.

Após o momento de preparação vocal, os coralistas são encaminhados ao ensaio de naipe, que tem duração aproximada de trinta minutos, podendo variar de acordo com as necessidades de cada ensaio. Os quatro napes se dividem em salas diferentes, todos sob a regência de um aluno-monitor, geralmente acompanhado por outro que possa ajudar tocando piano.

No ensaio de naipe é onde se trabalha a leitura das peças. Toda vez que uma nova peça é introduzida no coro, os monitores se encarregam de realizar a leitura com cada naipe, separadamente. Cada naipe possui a assistência de um ou mais alunos-monitores e, sempre que possível, um pianista.

Os coralistas recebem as partituras completas, sempre com as quatro vozes e não apenas com a letra da música. É no ensaio de naipe que o monitor orienta os coralistas sobre como cantar o que está na partitura, visto que muitos coralistas não possuem bons conhecimentos de leitura musical.

O processo de leitura se dá da seguinte forma: o aluno-monitor primeiramente canta a linha melódica da frase que deverá ser aprendida; em seguida, os coralistas repetem. Depois,

segue-se da mesma forma com a próxima frase, e emendando as frases aprendidas. Aos poucos, as frases vão sendo assimiladas e torna-se possível cantar a música toda. Quando necessário, algum monitor ajuda tocando também a harmonia da música ao piano.

O ensaio de naipe também é um momento oportuno para que sejam trabalhadas questões específicas de cada naipe. Por exemplo, se em determinada peça apenas as contraltos estão com dificuldades na parte rítmica, isto poderá ser trabalhado no ensaio de naipe para que não seja necessário usar este tempo no ensaio geral.

Além dos benefícios que traz aos coralistas, o ensaio de naipe também tem se mostrado um bom treino para os alunos que desejam reger alguma peça no coro. A prática da regência no ensaio de naipe serve como um bom treinamento de percepção, visto que o aluno-monitor deve estar atento aos erros; também ajuda o monitor a se aperfeiçoar na didática de ensino, pois ele deve ser capaz de, além de reconhecer os erros, corrigi-los de maneira eficiente. Conforme Marco Antonio da Silva Ramos,

O exercício da regência pressupõe conhecimento na área de técnica vocal, ouvido apurado para questões de afinação, timbre, precisão rítmica, desenvoltura com questões analíticas e musicológicas, domínio do repertório e das questões interpretativas de natureza estilística, muita cultura geral, literária e artística. Além disso, na maioria dos casos, é necessário ter uma apurada técnica de resolução de problemas, seja através de atividades educativas, seja apenas sendo capaz de muita clareza para a identificação e criação de estratégias para obtenção de resultados. (RAMOS, 2003, p. 1)

O ensaio de naipe é também uma oportunidade para a prática e introjeção dos gestos de regência, como padrões métricos, entradas, cortes, fermatas, etc., conforme o que será feito no ensaio geral, com o coro completo.

Após o ensaio de naipe, todos os coralistas são conduzidos novamente à sala onde ocorreu a preparação vocal. Neste momento, cada regente assume sua peça e pode trabalhar com o coro reunido, ou seja, com todos os coralistas juntos. A distribuição do tempo para cada peça varia conforme as necessidades de cada uma ao longo do semestre. Esta distribuição é registrada previamente na ficha de planejamento de ensaio. O planejamento é realizado por todos os monitores no dia anterior ao ensaio, durante a aula de Práticas Multidisciplinares.

Durante o ensaio geral, os coralistas aprendem na prática sobre harmonia, ao ouvirem cada naipe cantando uma voz diferente, porém de modo que todas as vozes se combinem. Também é possível aprender sobre notação musical, mais especificamente sobre os elementos gráficos que existem em uma partitura.

O ensaio geral também é o momento onde cada regente realiza a montagem de sua peça, visto que as linhas melódicas de cada naipe já foram aprendidas no ensaio de naipe. Assim, os regentes têm o desafio de trabalhar com as quatro vozes simultaneamente. Isto exige que a percepção do aluno-regente seja boa, pois é preciso identificar os locais onde há erros de entoação, de ritmo, etc., e em quais naites estão estes erros.

Durante o ensaio geral, o regente também precisa trabalhar os conceitos de musicalidade envolvidos na finalização da peça, como, por exemplo, o equilíbrio entre as vozes, as dinâmicas que

devem ser executadas em cada trecho, as variações no andamento, etc. Além disso, se ainda houver algum eventual erro de entoação das notas também é função do regente corrigi-lo.

## 5. Importância das apresentações

As apresentações são consideradas pelo *Comunicantus: Laboratório Coral* como essenciais à vida dos coros. Quando se tem um compromisso de realizar um concerto, os ensaios passam a ser muito mais focados, pois soma-se o objetivo da performance ao objetivo da educação e aprendizado musical. Em um texto sobre o Coral do Museu Lasar Segall, Igayara e Ramos (1992) comentam a questão:

A perspectiva da educação musical, presente em todos os momentos do trabalho e [...] a perspectiva da prática artística, cristalizada nas apresentações, como objetivo do trabalho de grupo, fomentador e realimentador do processo de ensaios e de aprendizado. (IGAYARA; RAMOS, 1992, p. 89)

No texto que reflete sobre as questões ligadas ao coro amador, por ocasião do Seminário de 25 anos do Museu Lasar Segall, Igayara (IGAYARA; RAMOS, 1992) ainda explica que

Um coro é um organismo que vive por ciclos. Na vida de um coro, há momentos de leitura, aprendizado, apuro técnico, criação e amadurecimento; e há momentos onde todo esse trabalho é compartilhado com um público. As apresentações são, ao mesmo tempo, um resultado e um objetivo. São momentos de cristalização de um trabalho, e desta forma, cada apresentação é um passo em direção a um novo momento de cristalização. Sem as apresentações, o coro seria um processo incompleto, inacabado, pois perderia a dimensão de comunicação tão importante na criação artística, principalmente quando se escolhe como atividade a interpretação musical. [...] O instante da apresentação possui a faculdade de união, de convergência, de busca coletiva de um resultado. (IGAYARA; RAMOS, 1992, p. 92)

## 6. Aspectos de sociabilidade no Coral da Terceira Idade da USP

O Coral da Terceira Idade da USP tem se mostrado como um ambiente que proporciona benefícios também nas áreas relacional e emocional, por meio da convivência sadia entre os coralistas e com uma geração mais jovem, no caso, com os alunos-monitores. Nos questionários aplicados durante a pesquisa, cem por cento dos coralistas afirmaram que o Coral da Terceira Idade da USP traz benefícios. Além disso, vários coralistas também comentaram que a participação no coro contribuiu para uma melhora da qualidade de vida. As respostas abaixo, retiradas do questionário respondido pelos coralistas, comprovam o fato.

Respostas à questão 6. O Coral da Terceira Idade da USP trouxe algum benefício para sua vida? Qual?

“Sim. Contato com outras pessoas e um progresso nos conhecimentos de música.”

“Sim, a atividade em equipe.”

“Sim, especialmente quanto à socialização e à consciência de passar a integrar um novo grupo.”

“Claro. Me acalma, me alegra; tenho a chance de entrar em contato com as pessoas.”



Melhora minha autoestima!”

“Sim, muitos. Aumentou o meu círculo de amizade, me fez sair de mim mesma, ter uma atividade a mais.”

“Sim – me sinto mais englobada no grupo.”

“Mais sociabilidade; melhora na voz; ocupação em coisa muito útil; mais alegria de viver; estou aprendendo respirar melhor.”

“Sim. Mais alegria em conviver com os jovens que nos orientam.”

“Sim, fiz muitas amizades.”

“Trouxe benefícios: mais alegria, exercitar memória, melhorar o interesse pela música, esforço em estar melhor. E principalmente o convívio com os colegas e os jovens monitores melhorou minha qualidade de vida.”

“Sim. Pude me relacionar com outras pessoas e ouvir e cantar músicas muito bonitas.”

“Sim. Muita alegria, motivação e um excelente trabalho coletivo.”

“Muitos benefícios, como poder cantar em grupo. E também um convívio excelente.”

(Retirado do questionário. Questão 6. O Coral da Terceira Idade da USP trouxe algum benefício para sua vida? Qual?. *Comunicantus: Laboratório Coral*, 2016. KRIGER, 2016, p. 36–37)

Respostas à questão 7. O que faz o(a) senhor(a) permanecer no Coral da Terceira Idade da USP?

“Gosto muito e sempre aprendendo. A convivência sadia.”

“Aprender a cantar, socializar.”

“O entusiasmo dos colegas, que me faz pensar que sou capaz de cantar.”

“Aprender cada vez mais e o convívio com os colegas.”

“Amizades; afinação da voz; ocupação do tempo.”

“Companheirismo, etc.”

“Realização pessoal, terapia para nossa faixa de idade.”

“Me dá prazer o convívio com os jovens e os colegas de coral.”

“Porque sempre gostei de cantar mas não tinha tempo. E a socialização com as pessoas.”

“Satisfação, compromisso (dos monitores com o coro); carinho e respeito mostrado em relação aos coralistas.”

“A amizade com os coralistas e a dedicação dos monitores.”

“Gosto do grupo, gosto de cantar e vejo contribuições na saúde física, corporal e emocional.”

“Tudo. A música, o contágio, as pessoas que participam, a alegria e garra dos monitores.”

(Retirado do questionário. Questão 7. O que faz o(a) senhor(a) permanecer no Coral da Terceira Idade da USP?. *Comunicantus: Laboratório Coral*, 2016. KRIGER, 2016, p. 36–37)

O gráfico abaixo (Figura 2) relaciona os benefícios trazidos pelo Coral da Terceira Idade da USP aos coralistas e foi feito com base na análise dos questionários. A classificação do gráfico foi feita com o agrupamento de respostas em palavras-chave.

Estes dados que revelam a importância do contato relacional entre os coralistas e leva à conclusão de que o Coral da Terceira Idade da USP proporciona sociabilidade com o alicerce do aprendizado e do fazer musical.

## 7. Conclusões

É possível apreender que o Coral da Terceira Idade da USP é um ambiente que proporciona muitas oportunidades de aprendizado e sociabilidade, tanto para os coralistas quanto para os alunos-monitores/estagiários; que a prática e a reflexão teórica caminham juntas, sendo interdependentes;

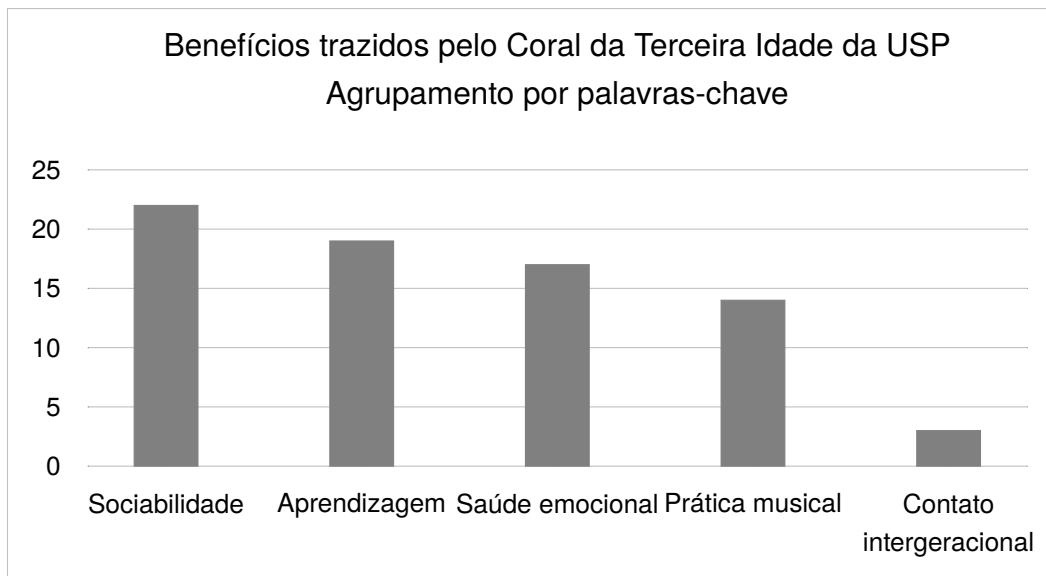


Figura 2: Gráfico referente aos benefícios trazidos pelo Coral da Terceira Idade da USP. Questões 6. O Coral da Terceira Idade da USP trouxe algum benefício para a sua vida? Qual? e 7. O que faz o(a) senhor(a) permanecer no Coral da Terceira Idade da USP?

que neste Coral a prática musical está profundamente ligada a ações educativas, o que torna possível a integração de diversas áreas de conhecimento e consolida o sentimento de utilidade, colaboração e transformação contínua.

### Referências:

GAUNT, Helena; WESTERLUND, Heidi. *Collaborative Learning in Higher Music Education*. 2. ed. New York: Routledge, 2016.

HAUCK-SILVA, Caiti; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Referenciais teóricos para a preparação vocal em coros de terceira idade e relato de experiência de articulação entre prática e teoria. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte.

HAUCK-SILVA, Caiti; RAMOS, Marco Antonio da Silva; IGAYARA, Susana Cecília. Preparação vocal em coros comunitários: o percurso de uma pesquisa-ação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. *Anais [...]* Natal: ANPPOM, 2013.

IBGE/DIRETORIA DE PESQUISAS. *Projeção da população do Brasil e Unidades da Federação por sexo e idade para o período 2010-2060*. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Gerência de Estudos e Análises da Dinâmica Demográfica. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/populacao/9109-projecao-da-populacao.html?=&t=downloads>. Acesso em: 28 jul. 2018.

IGAYARA, Susana Cecília; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Divisão de Música. In: 1967-1992 Museu Lasar Segall 25 anos: históricos, análises, perspectivas. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992. p. 87-99.

KING, Elaine Goodman. Performance em conjunto. In: CHUEKE, Zelia (Org.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Tradução: Zelia Chueke. Paraná: Editora UFPR, 2013.

KRIGER, Leticia. *Processos de Educação Musical no Coral da Terceira Idade da USP: um estudo de caso*. 2016. 92 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LAKSCHEVITZ, Eduardo. Minhas ideias sobre o canto coral. *Observatório Coral Carioca*, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, 2017.

LUSVARGHI, Gabriela Morais. *A avaliação em processos de educação musical e formação: os coros comunitários do Comunicantus*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. 2003. Tese (Livre Docência) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SANTANA, Abner de Souza. *O ensino de conteúdos corais: uma experiência prática no Coral Escola Comunicantus*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

#### Notas

---

<sup>1</sup> O texto citado é dividido em duas partes, apesar de ter sido publicado como um texto único. A primeira parte foi escrita por Susana Cecília Igayara e a segunda parte por Marco Antonio da Silva Ramos. Assim, quando há a citação de determinado trecho, indica-se qual dos autores a fez.



# O Salmo 150 de Ernani Aguiar: análise de gravações a partir da década de 90

Danielly de Souza Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro – daniellysouza@hotmail.com

Maria José Chevitarese

Universidade Federal do Rio de Janeiro – zezechevitarese@gmail.com

**Resumo:** A presente pesquisa aborda a performance da obra Salmo 150, de Ernani Aguiar, como tem sido construída, suas transformações e variações, observando também as soluções que os intérpretes encontram mediante ao que é proposto pela partitura. Uma breve análise da obra é apresentada e em seguida são analisadas seis gravações de diversas nacionalidades. Os aspectos principais observados são andamento, dinâmica e articulação.

**Palavras-chave:** Ernani Aguiar. Salmo 150. Coro a cappella. Análise musical. Análise de gravação.

## 1. Introdução

O Salmo 150, de Ernani Aguiar (1950), é sua obra mais interpretada, gravada e vendida (AGUIAR, 2017).<sup>1</sup> Composto no ano de 1975 sua primeira gravação, em *Long Play* (LP), é de 1981, ampliando-se posteriormente os registros no Brasil e no exterior. A sua versão mais acessada no site YouTube é a performance do coro americano Mississippi Baptist All-State Youth Choir, sob a regência do maestro James Meaders. Publicado em agosto de 2009, atualmente o vídeo conta com mais de 249 mil visualizações, o que podemos considerar como um número expressivo para uma peça coral *a cappella*, fator que reflete então a sua popularidade. De acordo com Daniel Wilkinson, no seu artigo *Recordings and histories of performance style* (Gravações e histórias sobre estilo de performance), as gravações podem influenciar diretamente as opiniões acerca de uma obra, pois “quando a performance muda, a música muda” (WILKINSON, 2009, p. 246).<sup>2</sup> Após mais de um século de gravações impulsionadas pela globalização mundial e disseminadas através de diversos meios, a tendência das performances é de se tornarem mais homogêneas, porém isso não significa que mudanças não ocorram mais.

Dentro desta perspectiva e da premissa de Wilkinson, a presente pesquisa busca compreender e analisar as transformações que as interpretações da obra Salmo 150 tem sofrido após mais de trinta anos de registros, buscando elementos de unidade e também diferenças de performance em suas interpretações. Interessa-nos também averiguar como o intérprete tem se portado diante do objeto escrito, a partitura, e qual a sua visão em relação a esta. Inicialmente será apresentada uma breve análise da obra, tomando como referência sua única edição publicada pela Earthsongs, buscando uma compreensão mais aprofundada. Posteriormente serão analisadas seis gravações a partir dos anos 90, quando a obra começa a ser registrada em *Compact Disc* (CD). O objetivo então é observar, através dos registros, o posicionamento do intérprete mediante a partitura e também

descrever algumas de suas opções interpretativas, levando em consideração as alterações de **tempo**, **dinâmica** e **articulação**, confrontando-as com as informações que constam na partitura e que foram observadas durante o processo de análise da obra.

## 2. O compositor e a obra

Ernani Aguiar, nascido em 1950, é considerado um dos músicos de maior atuação no Brasil. É compositor, regente, professor e pesquisador, com sólida formação em violino e viola. Estudou com grandes nomes da história da música como César Guerra-Peixe, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Paulina d'Ambrosio e Santino Parpinelli. Estudou no Conservatório Cherubini de Florença com Roberto Michelucci, Annibale Gianuario e Franco Rossi, e aperfeiçoou-se em cursos com Adone Zecchi, Franco Ferrara, Giuseppe Montanari, Bruno Zagni e Sergiu Celibidache. É membro da Academia Brasileira de Música, onde ocupa a cadeira número quatro, desde 1993. Atualmente é professor de regência orquestral na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É um compositor versátil e sua produção composicional conta com um grande elenco de obras para diversas formações, com destaque para sua produção coral, orquestral e coro-orquestral. Em suas composições, de acordo com Mariz, “procura sempre elementos da música brasileira, embora sem compromissos nacionalistas” (MARIZ, 2005, p. 469).

A ligação de Ernani Aguiar com a música vocal vem de berço, visto que seus pais eram cantores que atuavam tanto em carreira solo quanto em corais. Sua mãe, Mariazinha Aguiar, foi medalha de ouro em canto e piano pela Escola de Música Santa Cecília (Petrópolis – Rio de Janeiro) e era também formada pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (hoje, Instituto Villa-Lobos – UNIRIO), assim como seu pai, Wolney Aguiar (AGUIAR, 2017).<sup>3</sup> Até o início da década de 90 o compositor esteve também ligado à regência de coro, destacando-se por ter sido o primeiro regente não europeu a reger o Grande Coral da Catedral de Firenze, mesma cidade onde recebeu o título de “Maestro de Capela” em Santa Maria a Peretola. Em seu Catálogo de Obras, lançado em 2005, constam 51 obras para coro *a cappella*, sendo seis Salmos. São eles: Salmo 150 (1975), para coro misto a quatro vozes, Salmo 3 (1986), para coro misto a quatro vozes e barítono solo, Salmo 121 (1992), para duas vozes iguais, Salmo 75 (1998), para dois coros mistos a quatro vozes, Salmo 74 (2001), para coro misto a quatro vozes e o Salmo 5 (2004), para coro misto a quatro vozes. O último Salmo composto por Aguiar até o presente momento é o Salmo 149 (2012), também para coro misto a quatro vozes.

O Salmo 150 pode ser considerado uma obra da fase inicial da carreira de compositor de Ernani Aguiar e é uma de suas composições de maior reconhecimento nacional e internacional. A versão original, que é o foco desde presente pesquisa foi publicada em 1993 pela editora Earthsongs, incluída em uma série de Música Latino-americana, sob a edição e supervisão de María Guinand.

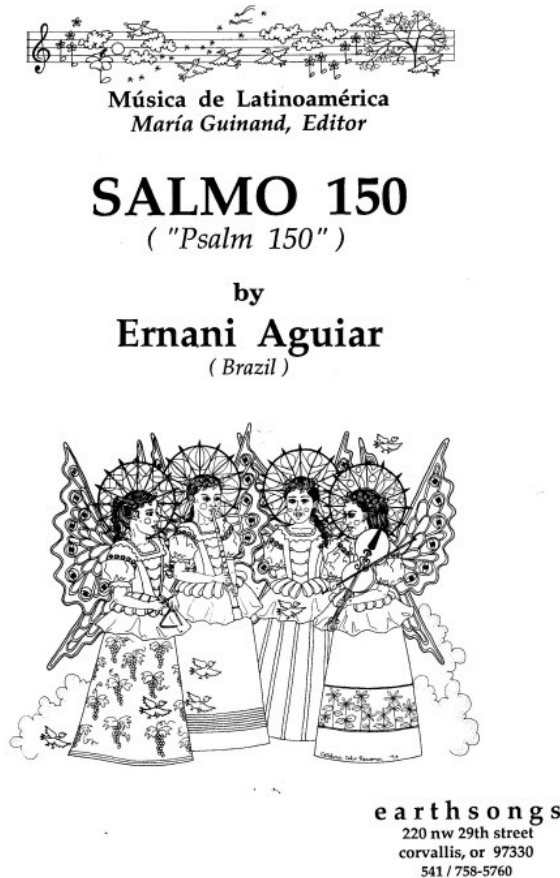


Figura 1: Capa da primeira edição do Salmo 150 (Earthsongs, 1993).

Além de sua versão original para coro misto a quatro vozes, a obra conta com mais duas versões: três vozes iguais (SSC) feita por Alberto Grau e Donald Patriquin em 1996, e quatro vozes masculinas (TTBrB) também feita por Alberto Grau em 2002.

De acordo com o Catálogo de Obras (2005) a versão original do Salmo 150 foi estreada em 26 de Junho de 1976, no Auditório Reynaldo Chaves da Escola de Música Santa Cecília (Petrópolis – Rio de Janeiro), interpretada pelo Coral Municipal de Petrópolis sob a regência do autor. O primeiro registro de gravação é de 1981, no Disco “XIII Encontro de Corais das Universidades Gaúchas”, interpretado pelo Coral da Universidade Federal de Ouro Preto, com regência de Carlos Alberto Baltazar. O último registro, de acordo com informações do próprio compositor, é de 2014 e consta no CD “Sacra Música Brasileira” gravado pelo Madrigal Renascentista, sob a regência de Marco Antônio Drumond. Ernani Aguiar ressalta que o Salmo 150 é uma de suas obras que possui mais registros fonográficos não somente no Brasil como também no exterior (AGUIAR, 2017).<sup>4</sup>

A obra é desenvolvida através de uma pequena forma ternária - A, B, A' - com 27 compassos, para coro misto a quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) sem acompanhamento instrumental. A forma da obra pode ser observada na tabela abaixo:

Compassos	Seção	Frase	Versículo
01—02	Introdução	a <sub>0</sub>	-
03—05	A	a <sub>1</sub>	primeiro
06—09/10	A	a <sub>2</sub>	segundo
11—12	A	a <sub>3</sub>	terceiro
13—15	A	a <sub>4</sub>	primeiro
16—17	B	b <sub>1</sub>	quarto
18—20	B	b <sub>2</sub>	quinto
21—22	A'	a <sub>0</sub>	-
23—27	A'	a' <sub>1</sub>	sexto

Figura 2: Estrutura formal da obra, considerando as seções, frases e a distribuição dos versículos do Salmo (análise nossa).

É basicamente desenvolvida no modo eólio de Lá (escala natural menor)<sup>5</sup>, através de intervalos de quinta, oitava, quarta e um trítano. Em poucos momentos é possível encontrar acordes de três sons, mas estes logo se dissolvem e a estrutura intervalar, que é majoritária, é retomada. Escrita em compassos compostos, 12/8, 9/8 e 6/8, com exceção dos dois últimos compassos que são apresentados em binário simples, 2/4. Apresenta o andamento *Allegro con brio* (alegre com vivacidade) e a indicação metronômica é de semínima pontuada igual a 84. A única dinâmica escrita em toda a obra é forte (*f*), localizada na entrada de cada voz. O Texto, em latim, segue o texto bíblico do salmo 150:

1 *Laudate Dominum in sanctis eius, laudate eum in firmamento virtutis eius;*

Louvai a Deus em seu santuário, louvai-o no firmamento de seu poder.

2 *Laudate eum in virtutibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius;*

Louvai-o por suas proezas, louvai-o por sua imensa grandeza.

3 *Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara;*

Louvai-o ao som da trombeta, louva-o com harpa e cítara.

4 *Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in cordis et organo;*

Louva-o com o pandeiro e dança, louvai-o com instrumentos de corda e flautas.

5 *Laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis jubilationis:*

Louvai-o com os címbalos sonoros, louvai-o com címbalos vibrantes.

6 *Omnis spiritus laudet Dominum. Alleluia.*

Tudo que respira louve ao Senhor. Aleluia.

Figura 3: Texto do Salmo 150 em latim<sup>6</sup> com sua tradução em português.<sup>7</sup>



O Salmo 150 tem sua construção composicional baseada em contrastes. O acompanhamento é caracterizado por um *ostinato* marcante, acentuado, sob notas repetidas que ora é contraposto a um motivo melódico de movimentação ascendente e descendente, normalmente apresentado pelo baixo, ambos cantados com a sílaba “lá”. Os versículos do Salmo são apresentados a partir de uma frase temática baseada em notas repedidas e movimentações melódicas, como se agregasse algumas particularidades apresentadas no acompanhamento. Durante o discurso musical esta estrutura geral se transpõe de acordo com as características intervalares já abordadas anteriormente.

Aguiar utiliza a repetição livre de palavras, através de uma escrita ritmicamente articulada, bem como repetição de trechos, como um modo de estruturar a forma da obra. Se por um lado esta escolha composicional caracteriza a quebra do texto religioso do Salmo, por outro lado traz um caráter cíclico para a peça. Os dois últimos compassos, contrastante a toda a construção em compassos compostos da obra, é desenvolvido em binário simples e guiado pela última palavra texto, *Alleluia*. Com o uso de colcheias e acento em todas as sílabas da palavra, o compositor caminha para um uníssono final na nota lá, que soará numa ampla sonoridade três oitavas.

### 3. Análise de gravações

Para esta etapa da pesquisa foram selecionadas seis gravações em CD desde o primeiro registro nesta mídia, de 1993, até o último que o compositor teve acesso, de 2014. As gravações abrangem cinco países, de continentes variados: Brasil, Venezuela, Eslováquia, Coreia, e Alemanha.

Escuta	Coro	Álbum	Regente	Ano
1	Coral da UFPR	Segundo Ato	Álvaro Nadolny	1993
2	Schola Cantorum de Caracas	<i>Musica venezolana y latinoamericana</i>	Alberto Grau	1997
3	Slovak Choir	<i>Adoremus</i>	Dusan Bill	1999
4	Gloria Choral	<i>Day by Day</i>	Jungpyo Hong	2002
5	Kammerchor Apollini et Musis	Saudade	Vinzenz Weissenburger	2011
6	Madrigal Renascentista	Sacra Música Brasileira	Marco A. Drumond	2014

Figura 4: Gravações selecionadas, dispostas em ordem cronológica.

O intuito desta escolha foi buscar concepções o mais distantes possíveis para as performances, considerando questões, como por exemplo, idioma e cultura. O principal objetivo desta fase é confrontar as opções interpretativas de cada grupo, considerando as alterações de tempo, dinâmica e articulação, com as informações que constam na partitura e que foram observadas durante o

processo de análise da obra. Deste modo poderemos avaliar como os intérpretes se posicionam mediante ao objeto escrito e se existem traços de uma interpretação de tradição, possivelmente herdadas pela difusão das gravações nos mais diversos meios. Não estão sendo levados em conta os equipamentos, *softwares*, e as técnicas de gravação utilizadas no procedimento de captação do áudio, assim como os processos efetuados na mixagem do disco, sendo considerados apenas os resultados obtidos através da escuta do produto final.

### 3.1. Andamento e agógica:

A escolha do andamento foi o primeiro item a ser analisado. Levando em consideração que o compositor sugere que o valor da semínima pontuada seja cerca de 84 BPM, *Allegro com brio*, podemos observar uma grande variação entre os intérpretes como descrito na tabela abaixo:

Escuta	Andamento (Cerca de)	Considerações
1	♩. = 64	Variações do pulso para menos.
2	♩. = 82	Variações sutis para pulsos de maior velocidade.
3	♩. = 62	Variações, principalmente para menos.
4	♩. = 69	Oscilações do pulso para mais e para menos.
5	♩. = 84	Queda discreta do pulso ao longo da obra.
6	♩. = 78	A pulsação diminui, mas é retomada.

Figura 5: Verificação de andamento e considerações.

As oscilações de andamento percebidas durante a análise das gravações, em geral, não parecem intencionais, com poucas exceções. O coro alemão Kammerchor Apollini et Muis (Escuta 5) é o mais fiel a indicação metronômica da partitura, que não contempla alterações de andamento e agógica. O grupo venezuelano Schola Cantorum de Caracas (Escuta 2) é o que mais apresenta variações para um pulso mais movido, enquanto o Slovak Choir (Escuta 3) é o que opta pelo andamento mais lento. Em ambas as gravações é possível perceber um *rallentando* nos três últimos compassos da obra (último versículo). Nota-se a última seção (A') mais lenta na gravação do Gloria Choral (Escuta 4), e a seção intermediária (B) também mais lenta no registro do Madrigal Renascentista (Escuta 6) com retomada andamento na seção seguinte (A'), porém ambos os grupos não optam por realizar *rallentando* no final.

### 3.2. Dinâmica:

A dinâmica, em grande maioria, acontece de acordo com o que o compositor indica no início da partitura, forte (*f*), e assim foi possível observar nas Escutas 1 (Coral da Universidade Federal do Paraná) e 4 (Gloria Choral). Na gravação do Madrigal Renascentista (escuta 6) a dinâmica se intensifica um pouco mais no final da seção A, retornando a dinâmica base adotada pelo grupo na seção B. O grupo Schola Cantorum de Caracas (escuta 2) acrescenta um crescendo

sob a repetição da palavra *jubilacionis*, no final da Seção B que, auditivamente, funciona como uma preparação para o retorno da introdução no início da Seção A'. É perceptível também a preocupação em distinguir o ostinato dos motivos melódicos..

Os registros do Slovak Choir e do Kammerchor Apollini et Musis (escutas 3 e 5) são os que mais apresentam variações quanto a dinâmica. Percebe-se que os regentes utilizam este recurso como forma de trabalhar suas concepções fraseológicas e estruturais, seja criando contrastes entre o acompanhamento e o tema, conduzindo uma determinada frase através do uso de crescendo e decrescendo, ou inserindo um crescendo num trecho de palavras repetidas, por exemplo. Tomando como exemplo a introdução da obra é interessante abordar as soluções encontradas pelo grupo eslovaco e pelo grupo alemão.

**SALMO 150**  
( "Psalm 150" )

**Ernani Aguiar**

**Allegro con brio** ♩ = c. 84

The musical score shows four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part is mostly rests. The Alto, Tenor, and Bass parts feature a rhythmic ostinato of eighth notes. Dynamics include forte (f) and piano subito (sim.). Lyrics consist of 'La la la' repetitions.

Figura 6: Introdução da obra (análise nossa)

Na gravação do coro da Eslováquia percebe-se o acréscimo de um *piano subito* no final do segundo compasso, provavelmente na intenção de preparar a entrada do texto, primeiro versículo do Salmo, que acontece no terceiro compasso. O mesmo recurso é aplicado todas as vezes que a Introdução é parcialmente ou integralmente citada. É válido ressaltar também que o regente opta por utilizar uma dinâmica de menor intensidade para o *ostinato* marcado, apresentado no início da obra, sempre que este tem a função de acompanhamento para o texto. Nesta introdução, bem como em todas as vezes que esta seção inicial é citada ou reexposta, nota-se na gravação alemã que o *ostinato* rítmico se mantém sempre forte enquanto a linha melódica dos baixos é moldada por um crescendo, da nota inicial (Lá) até a nota mais aguda (Ré), e um decrescendo, da nota mais aguda (Ré) para a mais grave (Lá). Esta proposta se mantém sempre que o desenho é apresentado. Durante toda a obra as frases que contém texto tem sempre um plano dinâmico de maior intensidade, como forma de destaca-las.

### 3.3. Articulação

As articulações escritas por Aguiar no Salmo 150 em geral são mantidas pelos intérpretes analisados, nitidamente na intenção de manter o caráter vigoroso sugerido na obra. Assim foi possível observar nas escutas 2, 3 e 4. O acréscimo de acento ou *sforzando* são percebidos nas demais escutas, no intuito de criar um contorno para algum desenho melódico, como é o exemplo da escuta 6, ou intensificar a sílaba tônica de alguma palavra. Os compassos destacados a seguir são um exemplo de trecho onde esta opção é feita:

15

éi - us. Láu-da-te é-um in chór-dis et or-gá no. —

éi - us. Láu-da-te é-um in tím-pa-no et chó-ro. —

la la la la la Láu-da-te é-um in chór-dis et or-gá no. —

la la la la la Láu-da-te é-um in tím-pa-no et chó-ro. —

Figura 7: Compassos 15, 16 e 17 – Seção B (análise nossa)

Com intuito de destacar as sílabas tônicas das palavras, que coincidem com as notas mais agudas das frases, o Coral da UFPR (escuta 1) utiliza *sforzando* nas palavras *choro* e *organo*. Já o Kammerchor Apollini et Musis (escuta 5) utiliza acentos, optando por um caminho diferente para alcançar o mesmo objetivo.

### 4. Considerações finais

No que se refere à relação dos intérpretes com a partitura, observamos que estes possuem certa liberdade tendo o objeto escrito como um guia, porém sem ficar totalmente restritos ao que está descrito na edição. Levando em consideração que a obra estudada na presente pesquisa possui apenas uma edição, os intérpretes em questão são, como descreve Paul Thom, mais autenticistas e menos objetivistas: “o objetivista privilegia a partitura escrita sobre tudo. O autenticista requer que a partitura escrita seja complementada [...] O autenticista vê (a obra) sob o aspecto de uma atividade que se representa a todo momento” (THOM, 2007, p. 54).<sup>8</sup> O grupo coreano Gloria Choral é, sem dúvidas, o menos autenticista dos seis, alterando apenas questões relativas ao tempo. O coro da Eslováquia, Slovak Choir, e também o grupo alemão Kammerchor Apollini et Musis são os mais autenticistas, imprimindo suas escolhas interpretativas nos três quesitos analisados: tempo, dinâmica e articulação.

O andamento é o quesito onde mais encontramos divergências, variando até mais de 20 pontos no metrônomo em relação ao sugerido pelo compositor. Quanto a isso cabe ressaltar

a dificuldade que os grupos de língua materna não latina podem ter ao interpretar esta obra, levando em consideração as articulações rápidas de semicolcheias encontradas ao longo da peça. Também é importante destacar a importância que o texto tem para os intérpretes e as soluções encontradas, utilizando contrastes de dinâmica para que este se mantenha em evidência em relação ao acompanhamento, e recursos de articulação, como por exemplo, acentos, para evidenciar as sílabas tônicas das palavras durante o discurso musical.

É perceptível também a liberdade que os intérpretes tomam quanto à dinâmica, elemento onde encontramos mais intervenções. As informações acrescentadas funcionam como recursos interpretativos para alcançar as concepções desejadas para aquela obra. A dinâmica, bem como a agógica e articulação, são modificadas no intuito de elucidar também questões formais da peça. No caso das gravações analisadas do Salmo 150 é possível afirmar que todas as interpretações utilizam ao menos um dos três elementos averiguados para delimitar, iniciar ou finalizar uma ou mais seções, delinear um contorno fraseológico ou para dar destaque a um momento considerado de maior contraste ou tensão.

Estas concepções interpretativas são, provavelmente, o fruto da análise feita antes da performance. Basicamente vinte anos separam a primeira gravação analisada da última, e uma questão que nos chama a atenção é justamente a relação particular que cada intérprete tem com a partitura e os resultados que cada grupo alcançou a partir de um mesmo objeto. Este contato do regente com a partitura é condição importante para a construção das suas próprias ideias. Kurt Thomas, em seu Método de Regência Coral, aborda a importância de conhecer profundamente a partitura antes de qualquer atividade, “tendo-se com isso uma ideia clara da sua sonoridade e do seu andamento rítmico” (THOMAS, 1998, p. 175).<sup>9</sup> Carlos Alberto Figueiredo também ressalta o valor do estudo prévio da partitura e discute algumas questões relativas às modificações feitas pelo regente em uma obra a partir da imagem que este construiu dela. Figueiredo aponta que “é impossível imaginar que dois regentes diferentes, mesmo trabalhando a partir de uma mesma edição, não cheguem a resultados diversos” (FIGUEIREDO, 2006, p. 36), porém estas decisões devem sempre ser calcadas em bases sólidas de conhecimento.

Conclui-se que todos os grupos têm em suas performances algumas peculiaridades, que por menores e mais simples que sejam criam elementos interpretativos que os diferenciam entre si, destacando seus pontos de vista particulares com relação ao Salmo 150. Com isso convergimos novamente para o que afirma Wilkinson, quando o autor alega que mesmo que de um certo modo a difusão de gravações leve a uma uniformidade, “por outro lado, constrói mudanças rápidas, e, por mais forte que seja a tendência de homogeneização, uma nova gravação pode disseminar sempre novas variantes” (WILKINSON, 2009, p. 259).<sup>10</sup> Ouvir também incentiva o intérprete a buscar novas características que diferenciem sua performance das outras, e muitas vezes, como podemos concluir após a análise das gravações considerando a partitura do Salmo 150 e a comparação entre os registros fonográficos, este diferencial se estabelece através do entendimento, da análise da obra e da interpretação que cada um estabelece mediante ao texto musical.

## Referências:

- ADOREMUS. *Salmo 150*. Compositor: Ernani Aguiar. Intérprete: Slovak Choir (coro a cappella). Bratislava: Slovart Records, 1999. 1 CD. Faixa 18.
- AGUIAR, Ernani. *Entrevista de Danielly Souza*. Rio de Janeiro: [s.n.], nov. 2017. Depoimento pessoal não publicado. Academia Brasileira de Música.
- \_\_\_\_\_. *Salmo 150*. Corvallis: Earthsongs, 1993. Partitura.
- DAY BY DAY. *Salmo 150*. Compositor: Ernani Aguiar. Intérprete: Gloria Choral (coro a cappella). Seoul: ISMM Records, 2002. 1 CD. Faixa 6.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006. p. 3–28.
- HIGINO, Elizete. *Ernani Aguiar: Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- MARIZ, Vasco. *A Música Clássica Brasileira*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.
- \_\_\_\_\_. *História da Música no Brasil*. 6. ed. ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- MUSICA VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA. *Salmo 150*. Compositor: Ernani Aguiar. Intérprete: Schola Cantorum de Caracas (coro a cappella). Caracas: Produção Independente, 1997. 1 CD. Faixa 22.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- SACRA MÚSICA BRASILEIRA. *Salmo 150*. Compositor: Ernani Aguiar. Intérprete: Madrigal Renascentista (coro a cappella). Belo Horizonte: Produção independente, 2014. 1 CD. Faixa 18.
- SAUDADE. *Salmo 150*. Compositor: Ernani Aguiar. Intérprete: Kammerchor Apollini et Musis (coro a cappella). Leipzig: Rondeau Production, 2011. 1 CD. Faixa 19.
- SEGUNDO ATO. *Salmo 150*. Compositor: Ernani Aguiar. Intérprete: Coral da Universidade Federal do Paraná (coro a cappella). Curitiba: UFPR Grupos Artísticos, 1993. 1 CD. Faixa 2.
- THOM, Paul. *The musician as interpreter*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2007.
- THOMAS, Kurt. *Metodo Di Direzione Corale*. 1. ed. Milão: Editora Guerini Studio, 1998.
- WILKINSON, Daniel L. Recordings and histories of performance style. In: COOK, Nicholas *et al.* (Ed.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

## Notas

<sup>1</sup> Informação fornecida pelo próprio compositor em entrevista concedida para este trabalho.

<sup>2</sup> “when the performance changes, the music changes” (tradução livre da autora).

<sup>3</sup> Informação fornecida pelo próprio compositor em entrevista concedida para este trabalho.

<sup>4</sup> Informação fornecida pelo próprio compositor em entrevista concedida para este trabalho.

<sup>5</sup> PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

<sup>6</sup> *Biblorum Sacrorum Iuxta Vulgatam Clementinam, nova editio...*, curavit Aloisius Gramatica, Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1959.

<sup>7</sup> *Bíblia Sagrada*, 1ª Edição, tradutor dos Salmos: Luís Stadelmann, Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

<sup>8</sup> “*the objectivist privileges the written score over all else. The authenticist requires that the written score be supplemented [...] The authenticist sees it under the aspect of the activities that instantiate it over time.*” (tradução livre da autora).

<sup>9</sup> “*facendosi con ciò una chiara idea della sua sonorità e del suo andamento ritmico.*” (tradução livre da autora)

<sup>10</sup> “*On the one hand this can encourage homogenisation, but on the other it engineers rapid change, and however strong the homogenising tendency a new recording can always spread new variants*” (tradução livre da autora).





# Os impactos trazidos pela prática do canto coral

*Jôfre Lúcio Goulart*

*Universidade Federal de Uberlândia – jofregoulart@yahoo.com.br*

**Resumo:** Este trabalho visa conhecer alguns impactos na vida dos participantes de um coral. O propósito do trabalho foi investigar algumas possíveis influências da experiência a partir do canto coletivo e como poderiam ser levadas para a vida social fora desta prática. Os resultados apontam o desenvolvimento em diversos âmbitos do conhecimento como idiomas, técnica vocal, respiração, estilos e gêneros musicais e, além disso, reforçam que a prática coral, como um recurso socializador apresenta-se como uma soma entre tantas possibilidades de desenvolvimento social.

**Palavras-chave:** Canto coral. Canto coletivo. Desenvolvimento musical. Experiências musicais. Interação social.

## 1. Introdução

Quando ingressei no Coral da Universidade Federal de Uberlândia, aos 13 anos de idade, meu cotidiano se resumia a práticas comuns, tais como a prática de jogos nos fins de tarde ou os encontros de horas e horas de brincadeiras após as aulas do ensino básico. Um vizinho, integrante do grupo, contou-nos sobre sua experiência e tudo me inquietou. Cedi aos convites e fui conhecer o trabalho. Realizei a audição com o regente adjunto e fui orientado a cantar junto ao naipe de contraltos já que, por ser tão jovem, ainda tinha voz aguda. Em geral, adolescentes que não passaram pela fase da muda vocal cantam de forma semelhantemente à voz feminina.

Behlau (2004) explica que, em meninos, as pregas vocais podem alongar-se até 1 (um) centímetro sendo, portanto, uma alteração intensa na emissão vocal do garoto. Cândido (1999) revisa a bibliografia a respeito dos distúrbios da Muda Vocal e argumenta que “as vozes dos meninos que sofrem mutação prolongada e tempestuosa não necessitam ser consideradas patológicas” (CÂNDIDO, 1999, p. 12). Defende que, em razão das dimensões físicas alteradas na puberdade (por exemplo, crescimento da cartilagem laríngea e aumento do ângulo tireóideo), os garotos apresentam dificuldades na manipulação da laringe. Após alguns meses praticando o canto com os exercícios técnicos praticados no início dos ensaios durante o aquecimento vocal, meu sistema fonador firmou-se com as características que duram até hoje.

Além da experiência descrita e somando-se atualmente dezessete anos de convívio e trabalho com o grupo, cito diversos projetos trabalhados nas mais variadas vertentes, idealizados pela regente titular, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edmar Ferretti, dos quais participei: óperas, missas, oratórios, cantatas, apresentações de repertório popular, oficinas cênicas, etc. Conhecedora da música cantada e soprano brasileiro de vasto repertório, Ferretti recorria a diversos recursos didáticos visando sanar os obstáculos trazidos pela falta de conhecimento técnico-musical do grupo.

Trabalhava ensaio após ensaio o domínio vocal de cada naipe utilizando técnicas de de-

puração de afinação e exercícios rítmicos para solucionar dificuldades. Em outro momento havia a exposição de questões estilísticas, com explicações acessíveis sobre período, estilo e características específicas de cada compositor e suas regiões. A maestrina orientava-nos, ainda, sobre a dicção e traduzia os textos de quaisquer idiomas apresentados no repertório, às vezes com ajuda de especialistas. Destaco que, no ano de 2018, o Coral da Universidade Federal de Uberlândia completou 41 anos de atividades artísticas.

A diversidade era facilmente percebida no Coral, característica que se manteve com o passar dos anos. Vale lembrar que, dentre as diferenças possíveis, destacam-se classes sociais distintas, crenças religiosas e faixa etária distinta. No que tange ao convívio social e a busca pelo objetivo comum, o convívio em grupo (por vezes complicado) e outros pontos relacionados à sociabilidade ultrapassava quaisquer limites da heterogeneidade. Villa-Lobos (1987), em seu irrestrito apoio ao canto coletivo, pontua: “A minha receita é o canto orfeônico. [...] deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música” (VILLA-LOBOS, 1987, p. 13). O trecho reforça que a prática leva à coesão social do grupo, em que se acolhe as diferenças entre os participantes. As dificuldades eram vencidas com muito esforço de toda equipe e com o empenho de cada integrante.

No decorrer de minha experiência com o grupo, atuando como cantor (naipes de contraltos e baixos), bolsista preparador, pianista correpetidor e, hoje, regente adjunto, percebi a significativa mudança em termos de desinibição ao lidar com situações cotidianas e a resolução de dificuldades relacionadas à baixa autoestima. Atualmente, o público não me assusta mais e tenho a segurança para falar com tranquilidade, passando a mensagem necessária.

Voltando à busca pelo bem comum e resumindo todo o esforço coletivo, a apresentação representa a vitória contra as dificuldades apresentadas. Unidos uns aos outros, o grupo trabalha em busca do mesmo objetivo: apresentar o trabalho.

O objetivo geral desta pesquisa foi levantar as experiências vividas pelos participantes do Coral da UFU, comparando as possíveis mudanças com o antes e o depois da participação no grupo. Mais especificamente busquei, através de entrevistas, 1) identificar a importância do canto coral enquanto atividade complementar na vida do coralista, 2) analisar quais os impactos da prática coral nas experiências individuais e 3) verificar as possíveis interferências, familiares e sociais, que o ato de cantar em um coro pode promover na vida de seus participantes. Fui motivado pela inquietude ao me questionar se realmente o trabalho desenvolvido pode, de fato, impactar positivamente na vida dos coralistas. Assim, empenhei-me em estudar as impressões de um grupo de participantes.

A seguir, apresento a revisão bibliográfica que norteou os aspectos teóricos ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

## **2. Revisão Bibliográfica**

Escalada (2009) traz todos os aspectos técnicos do trabalho de canto Coral, abordando o ensino para crianças em escolas de música ou de ensino básico. O autor trata de concepções de

canto e de técnicas de respiração, relacionando aspectos fisiológicos nela envolvidos. Trata, também, de questões relacionadas ao aparelho fonador, à faixa etária de crianças e, por fim, ao processo de muda vocal, enfrentado por todos os garotos durante a adolescência. O autor aborda problemas relacionados à afinação, questões físicas e musculares, postura do canto, como também métodos para desenvolvimento da memória, vocalises para aquecimento, exercícios rítmico-melódicos e escolha do repertório. Questões administrativas envolvendo o coro e o trabalho são pertinentemente enumeradas. Escalada (2009) encerra seu livro com o capítulo 10, reunindo benefícios trazidos aos alunos educados tanto musical quanto socialmente.

Já o trabalho publicado a partir das palestras na Convenção Internacional de Regente de Coros, realizada em Brasília de 25 de julho a 1º de agosto de 1999, traz a compilação dos textos apresentados em cada palestra, escritos pelos próprios palestrantes. Destaca-se o texto do regente Junker (1999), “A importância do canto coral”.

Encontrei, no artigo de Dias (2012), uma pesquisa desenvolvida com dois coros de Porto Alegre-RS, sendo um de uma instituição educacional e o outro de instituição ligada à saúde. Nesta proposta, a autora investigou os relatos de experiência dos integrantes e traçou paralelos entre os dados coletados e as análises de pontos de vista sociológicos, embasada por literaturas de importantes autores da área.

Bozzetto (2012), em sua pesquisa, deixa claro o quanto a família exerce um papel ativo no incentivo pela aprendizagem musical dos familiares. Encetando seu contato com as famílias por meio de entrevistas, Bozzetto (2012) encontrou diversos tipos de estruturas familiares e identificou, em grande maioria, pais que são presentes e preocupados com a formação dos filhos. A pesquisa revela que os alunos que permanecem no projeto carregam consigo, além da força de vontade, o apoio da família.

### **3. Metodologia**

A análise dos dados coletados nesta pesquisa foi norteada pela abordagem qualitativa. Suas definições apontam para um estudo detido daquilo que se coleta, estando o pesquisador mais próximo do objeto de estudo.

Apesar da possível proximidade pessoal entre o pesquisador e os sujeitos, o primeiro deve manter-se imparcial durante o processo de pesquisa, de modo a não interferir no resultado final.

No que se refere aos participantes da pesquisa, selecionei quatro integrantes do coral seguindo critérios relacionados ao tempo de participação. Busquei, então, Categoria 1: participante com até seis meses de atuação (ingressante); Categoria 2: integrante entre seis meses e dois anos de participação; Categoria 3: membro com pelo menos três anos de participação; e, por fim, Categoria 4: egresso que estivesse ausente por no mínimo 6 meses.

Foi utilizada, como técnica de coleta de dados, a entrevista semiestruturada. Segundo Manzini (2004), “a entrevista semiestruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às

circunstâncias momentâneas à entrevista” (MANZINI, 2004, p. 154). Como, através dos critérios, busquei quatro tipos de participantes, cada entrevista teve encaminhamento específico para cada colaborador de acordo com suas experiências.

Através da observação do outro e da coleta de informações, realizou-se uma abordagem de dados confrontados com a pessoalidade das questões suscitadas nas perguntas direcionadas aos participantes selecionados.

Em relação ao procedimento de coleta de dados, após a seleção dos participantes a partir dos critérios mencionados anteriormente, foi agendada uma entrevista individual com cada integrante, na qual usei um roteiro pré-estabelecido. A forma de entrevista que mais se ajusta aos objetivos pretendidos com a pesquisa é a semiestruturada. Devido às divergências de situações e critérios para a seleção, a entrevista sofreu alterações, uma vez que cada um apresentou sua visão diante das próprias referências.

Definidas as perguntas da entrevista no roteiro, o próximo passo foi o encontro com os convidados. Sendo impossível prever quaisquer eventos que pudessem comprometer a qualidade da entrevista, optei por realizar uma entrevista piloto com três voluntários, abarcando três dos quatro critérios apresentados.

Os participantes foram avisados que sua participação era totalmente experimental e suas respostas não seriam analisadas ou utilizadas no relatório final.

#### **4. Análise dos Dados Coletados**

Durante o desenvolvimento deste trabalho, busquei conhecer as modificações vividas pelos integrantes do Coral da UFU. Apresento a seguir alguns aspectos iniciais de análise dos dados coletados neste estudo.

Diante dos questionamentos e diálogo com a colaboradora da Categoria 1 – Ingressante, percebemos que a coralista expressou ter consciência dos benefícios que podem surgir com a sua participação. A mesma cita os desafios de aprender idiomas diferenciados no estudo, citando as óperas em italiano, cantatas em alemão ou trechos de oratórios em inglês além de missas em latim. Destaca a velocidade com a qual o aprendizado se dá e considera rápido já que os integrantes não dominam outros idiomas. O domínio da pronúncia e do contexto da obra varia em função de sua dificuldade e duração. Como ouviu desde criança relatos dos pais sobre a participação em coral, uma vez que os mesmos integraram corais em sua cidade natal, a cantora trouxe consigo o entusiasmo adquirido desde cedo. Notamos, aqui, que tal reconhecimento foi passado de pais para filha. A entrevistada destaca, como falha, a ausência de mais explicações teóricas, argumentando que tornaria os ensaios mais produtivos se todos dominassem, mesmo que pouco, a leitura de notas.

O participante da Categoria 2 – integrante entre seis meses e dois anos de participação, traz observações externas de familiares e amigos. Cita, como ponto importante, a variedade de repertório, já que o grupo trabalhou, desde sua entrada, vários idiomas e gêneros como ópera,

música popular brasileira e músicas internacionais. Para o entrevistado, a sensação de dever cumprido se dá ao ouvir os aplausos calorosos da plateia, o que é de extrema importância para seu próprio bem estar. Durante os ensaios, segundo ele, é o momento em que todos deixam suas diferenças de lado e passam a ser um só, em busca de um objetivo, no qual os que sabem se juntam aos que tem certa dificuldade e todos caminham juntos.

Na Categoria 3 – membro com pelo menos três anos de participação, a voluntária fala sobre sua rotina familiar, na qual há agora a compreensão da responsabilidade e o respeito pelos seus horários de estudos do repertório. Segundo ela, a família acompanha as principais apresentações do grupo e manifesta ainda mais o respeito pelo trabalho desenvolvido. Sem contato anterior com idiomas, a entrevistada expressa que sente-se desafiada e vitoriosa ao conseguir finalizar um trabalho. Relata também o aprendizado que adquire e compartilha convivendo constantemente com pessoas de faixas etárias variadas. Ali, segundo ela, a convivência, às vezes difícil, traz benefícios e ajuda na busca pelo objetivo comum.

Por fim, a entrevista com o participante da Categoria 4 – Egresso, buscou trazer uma visão de quem esteve no grupo e não participa mais. Esse entrevistado relata que, mesmo após tanto tempo, sente os benefícios da experiência. Em sua faculdade, seus trabalhos acadêmicos fogem da área de estudo e caminham para a área musical, despertando o interesse de colegas e professores. Em seu emprego, usa a experiência de trabalho em grupo e compreensão das diferenças adquiridas no período com o Coral para aperfeiçoar-se sempre. Ao longo de sua participação, atuou em óperas, cantatas, missas, repertório popular brasileiro e teve contato com diversos idiomas. O coralista acredita nas modificações da prática coral em sua vida e cita exemplos de pessoas que, apesar da heterogeneidade, se socializam e, em outra citação, exemplifica caso de timidez resolvida, situação na qual a pessoa em questão é, hoje, professora de inglês em uma escola de idiomas da cidade.

Destaco que, nos relatos gravados e nesta análise de dados, não encontrei nenhuma referência aos benefícios da prática coral para a saúde, mental ou emocional dos participantes, exceto por uma breve referência, por parte de um dos entrevistados, a outra integrante que já se afastou referindo-se à questão da timidez resolvida. Esperei, também, encontrar relações com a saúde física, como problemas crônicos que tivessem apresentado alívio a partir da permanência no grupo. Há diversos relatos dessa natureza no grupo, mas não por parte dos selecionados para as entrevistas.

A seguir apresento a identificação e a formação dos participantes deste estudo.

## **5. Identificação e Formação**

Como Ingressante, tive a colaboração da cantora Carolina. Aos 21 anos, é universitária, curso Física Médica. Mora em uma república estudantil e os pais moram em outra cidade. Não tem leitura musical e não havia cantado em coral anteriormente. Carolina relata ter ouvido, quando criança, diversos relatos do pai que cantou em coro quando jovem.

Colaborou comigo, atendendo ao critério de 1 ano de participação, o cantor Robson, 46

anos, que atua profissionalmente como motorista para a instituição, conduzindo inclusive o grupo em viagens ou trajetos dentro da cidade. Integrou um grupo musical na igreja e cantou com o coro do Conservatório Estadual. Não tem leitura musical.

A senhora Avelina, 54, dona de casa, montou um grupo para atuar musicalmente em cultos religiosos, o qual descontinuou suas atividades em razão das dificuldades de ensaios e pouco conhecimento dos organizadores. Não tem leitura musical, mas empenha-se gravando os ensaios e com assiduidade exemplar. Integra o grupo há 5 anos e, dos escolhidos, caminha conosco há mais tempo, embora tenhamos integrantes com mais de 20 e 30 anos de atuação.

Erick, 25 anos, participou do Coral por 5 anos e afastou-se há 1 ano e meio. Cursa Biologia e trabalha como técnico laboratorial. Não tem leitura musical fluente.

A seguir, apresento as conclusões positivas obtidas pela execução deste trabalho, apontando a eficácia do trabalho enquanto meio socializador.

## 6. Considerações Finais

Através dos dados coletados nesta pesquisa pude perceber que os integrantes do Coral da UFU, em especial aqueles que não têm ligação profissional com a música, expressaram terem tido interferências importantes, compreendendo suas vidas de forma diferente e positiva, já que tudo que ali experimentam está de alguma forma fora de suas realidades assim como da realidade dos que os cercam. Durante as entrevistas, pude conhecer melhor a visão de cada um, pois o período de participação realmente confere uma grande divergência de opiniões e cada um atribui à experiência uma visão distinta. Os entrevistados revelam o desenvolvimento musical, a ampliação do conhecimento teórico da música, como a leitura de partituras e notas, a melhora da percepção musical e auditiva, identificando tons maiores, menores e nuances dinâmicas (piano e forte). No amplo conhecimento geral, os integrantes participaram de eventuais discussões sobre temas atuais do mundo, conheceram diversos idiomas e ouviram da experiência da regente relatos de experiências pessoais vividas ao longo de sua carreira. Durante o estudo de óperas, a vida dos compositores é abordada, bem como a realidade do seu tempo e particularidades da sua região de nascimento e lugares pelos quais viveu. Como afirma Bozzetto (2012), “as marcas da experiência de aprendizagem musical ficam tanto no corpo quanto na experiência subjetiva de um conjunto de socializações que marcam a trajetória social desses indivíduos em seus respectivos mundos sociais” (BOZZETTO, 2012, p. 270). Nessa visão sociológica, todos os participantes reconhecem o papel social que a prática ocupou em sua vida, desde o integrante com pouco tempo até o egresso, que carrega as marcas da sua experiência. A heterogeneidade mostra-se insignificante diante da busca pelo objetivo comum do grupo: a apresentação. Agradar o público e satisfazer a si mesmo não tem preço e é alimento para a autoestima.

A pesquisa demonstrou a importância da prática coral na vida de quem o pratica, enquanto mais um recurso sócio-educador. Os resultados me motivam a concentrar esforços para meu desenvolvimento na área colaborando, enquanto regente, com o desenvolvimento de todos

aqueles que demonstrarem interesse em viver essas experiências. Como disse um dos entrevistados, “ninguém pode morrer sem assistir uma ópera”.

Por fim, espero que esta pesquisa junte-se e contribua com outros trabalhos na mesma esfera de conhecimento. Cabe-se, ainda, buscar mais informações acerca desse tema também em outros tipos de corais. Existem, hoje, corais profissionais, corais de empresas/funcionários, corais universitários, corais de igrejas entre inúmeros outros. O impacto humano parece ser amplo, abrangendo os envolvidos diretos, tanto quanto familiares, amigos e demais indivíduos do convívio social.

### Referências:

BEHLAU, Mara. *A Voz do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. v. 2.

BOZZETTO, Adriana. *Projetos educativos de famílias e formação musical de crianças e jovens em uma orquestra*. 2012. 295 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61124>. Acesso em: 5 ago. 2018.

CÂNDIDO, Simone Santos. *As modificações da laringe na muda vocal*. 1999. 59 f. Monografia (Curso de Especialização) – Cursos de Especialização em Fonoaudiologia Clínica - CEFAC, Curitiba, 1999.

DENZIN, Norman; YVONNA, Lincoln. Introdução: : a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman; YVONNA, Lincoln. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15–41.

DIAS, Leila Miralva Martins. Interações pedagógico-musicais da Prática Coral. *Revista da ABEM*, v. 20, n. 27, p. 131–140, 2012.

ESCALADA, Oscar. *Um coro em cada aula: manual de ayuda para el docente de música*. Buenos Ayres: GCC, 2009.

JUNKER, David. A importância do canto coral. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999, Brasília, p. 107–111.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista Semiestruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2004, Bauru. *Anais...* Bauru: USC, 2004. v. 1, p. 1–10.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo: pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Ed.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.





# Panorama da demanda de competências do pianista de coro no Brasil

Rafael Ricardo Friesen  
UFRR - Universidade Federal de Roraima – rafael.friesen@ufr.br

Maria Bernardete Castelan Póvoas  
UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina – bernardetecastelan@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho consiste na apresentação de dados gerais sobre as competências requeridas a pianistas de coro no Brasil, levantadas através de um *survey* em âmbito nacional, ao qual houveram 134 respostas. O referencial teórico foi construído sobre o conceito de *competência*, a partir dos autores Boterf (2003), Perrenoud (1999) e Zarifian (2001). Objetivou-se apresentar, panoramicamente, em que intensidade são requeridas as competências pesquisadas. Concluiu-se que ocorrem níveis diversos de intensidade das demandas levantadas nas diferentes regiões do país.

**Palavras-chave:** Pianista colaborador. Correpetição. Acompanhamento. Coro. Competência.

## 1. Introdução

Em seu trabalho de colaboração junto a coros brasileiros, muitas vezes há situações em que as competências requeridas ao pianista não foram totalmente contempladas durante a sua formação. A prática profissional pode requer domínios que nem sequer tenham sido abordados, enquanto algumas competências apreendidas em contexto extra-acadêmico acabam sendo bastante requisitadas. Tal fato tem se mostrado um fato corriqueiro no âmbito em questão, pois esta percepção vem ocorrendo entre profissionais da área, tanto pianistas quanto regentes (FRIESEN, 2018, p. 13).

A partir dessas observações objetivou-se levantar e discutir as competências requeridas a pianistas de coro no Brasil, o que levou à realização de pesquisa concernente para a qual utilizou-se de um questionário auto aplicado enviado pela *internet* para a realização de um *survey*. Na primeira parte do questionário foram inseridas questões sobre os respondentes em si, como sua forma e tempo de atuação, categorias de coros com os quais atuaram, formação musical e regiões de atuação. Na segunda seção os sujeitos foram inquiridos, através de escala *Likert*, quanto à intensidade de demanda das diversas competências elencadas. Após a coleta dos dados, estes foram cruzados para o levantamento de informações a fim de se verificar especificidades, como variações entre as respostas de regentes e pianistas e de demandas em tipos específicos de coros, além de diferenças entre as regiões do país.

O conceito de *competências*, utilizado como referencial teórico, foi levantado a partir dos autores Boterf (2003), Perrenoud (1999) e Zarifian (2001). De acordo com os autores, “atuar competentemente significa assumir responsabilidades no âmbito profissional, mobilizando, de forma prática, conhecimentos/habilidades pertinentes adquiridos e redes de atores em torno dos mesmos objetivos” (FRIESEN, 2018, p. 45). Ou seja, uma competência global mais complexa (no

caso, a do pianista de coro), demanda a mobilização judiciosa de elementos mais simples, como competências específicas, por exemplo. A imagem a seguir ilustra o conceito.

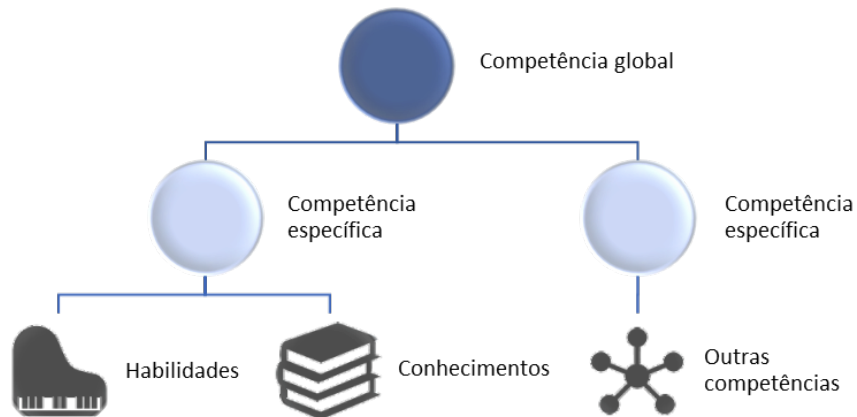


Figura 1: Representação do conceito de competência (FRIESEN, 2018, p. 49).

Dessa forma, a pesquisa realizada buscou verificar quais as competências específicas requeridas à competência global do pianista de coro no Brasil.

## 2. Competências específicas do pianista de coro no Brasil

A partir das respostas colhidas dos 134 respondentes durante a pesquisa, foi possível inferir a intensidade de demanda de diversas competências específicas requeridas ao pianista de coro atuante no Brasil.

Para os respondentes a demanda de leitura à primeira vista quase chega a ser considerada condição *sine qua non*, pois a grande maioria afirmou que tal competência é *muito necessária* ou *imprescindível*, como visto no gráfico a seguir. Da mesma forma, a literatura que aborda a prática da colaboração pianística junto a coros é unânime em afirmar que esta é uma competência intensamente requisitada (ADLER, 1976, p. 187; KATZ, 2009, p. 278; RISARTO, 2010, p. 108) (ADLER, 1965, p. 187; KATZ, 2009, p. 278; RISARTO, 2010, p. 108). Na pesquisa realizada foi possível averiguar que a intensidade dessa demanda é maior em coros profissionais, e em nenhuma outra categoria ela tende à pouca requisição.

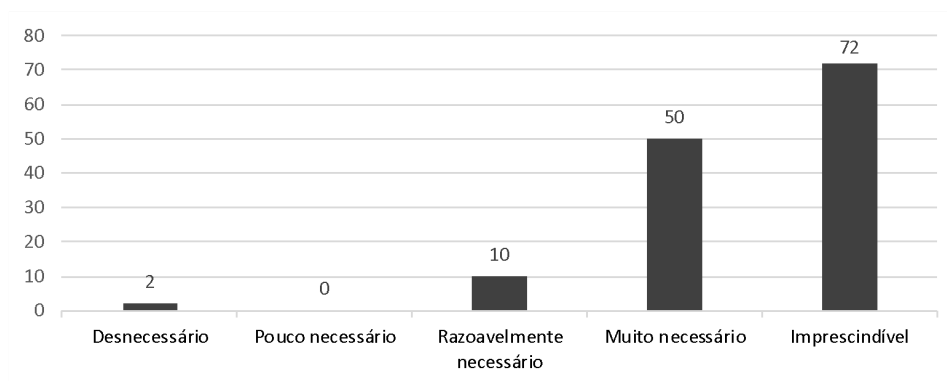


Figura 2: Demanda de leitura à primeira vista (FRIESEN, 2018, p. 65).

A leitura ampliada da partitura, comumente conhecida por redução de grade, também foi considerada uma competência requisitada a pianistas de coro. Conforme nota-se na Figura 3, a maioria das respostas figura nos níveis *muito necessário* e *razoavelmente necessário*, levando a linha de tendência a apontar para o lado direito do gráfico.

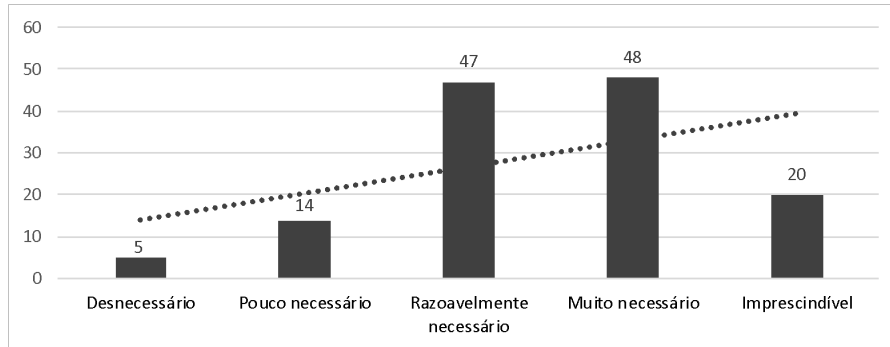


Figura 3: Demanda de redução de grade (FRIESEN, 2018, p. 69).

Esta competência, que já foi desnecessária a pianistas acompanhadores no passado, tem se tornado corriqueira na carreira de qualquer colaborador que queira sustentar-se com esta profissão (KATZ, 2009, p. 153). De acordo com Porto (2004, p. 35), “espera-se que o correpetidor seja capaz de ler grades orquestrais ou corais, reduzindo-as ele mesmo com um certo grau de proficiência”. Dessa forma, entende-se que as respostas encontradas concordam com a literatura, muito embora a pesquisa realizada aponte maior intensidade desta demanda junto a coros profissionais, possivelmente pelo fato de estes executarem repertório com orquestra mais frequentemente que em outras categorias, o que demandaria do pianista a redução orquestral durante os ensaios.

Uma faceta que tem se mostrado importante na atuação de pianistas de coro é o acompanhamento rítmico cifrado, inclusive com improvisação em diversos estilos. Possivelmente o alto índice de coros amadores e leigos no Brasil afetou as respostas nesta questão, pois tais grupos tendem a inserir músicas de caráter popular em seus repertórios, o que demandaria a capacidade de improvisar aos instrumentistas do âmbito em questão. Como visto no gráfico a seguir, a linha de tendência mostra que os sujeitos da pesquisa consideraram esta competência intensamente necessária.

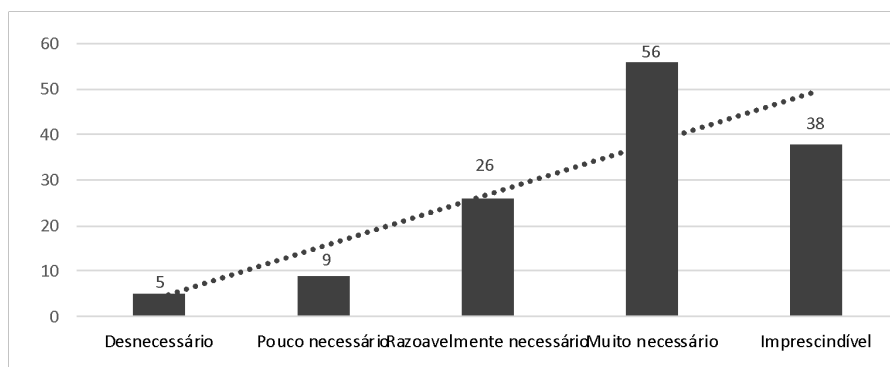


Figura 4: Demanda de acompanhamento rítmico cifrado (FRIESEN, 2018, p. 76).

A realização de baixo cifrado, prática bem mais antiga que a utilização de cifras cordais e/ou graduais da questão anterior, obteve respostas bem diferentes. No presente caso a demanda foi considerada apenas razoavelmente intensa, com respostas bastante equilibradas tanto na direção da imprescindibilidade quanto da desnecessidade, como mostra a Figura 5.

Embora não tenha sido possível associar maior demanda desta competência a categorias específicas de coros, as respostas variaram de acordo com a forma de atuação dos respondentes. Apenas um pianista a considerou *imprescindível* e a proporção de respostas destes instrumentistas foi maior no nível *pouco necessário*, portanto, a maioria absoluta das respostas *imprescindível* foi de indivíduos experientes com regência. Possivelmente tal fato tenha ocorrido por causa de uma maior intensidade na formação em baixo cifrado nos cursos de regência do que nas graduações dos pianistas. Embora esta seja uma hipótese plausível, a análise de currículos para sua comprovação não foi realizada por fugir do escopo da pesquisa.

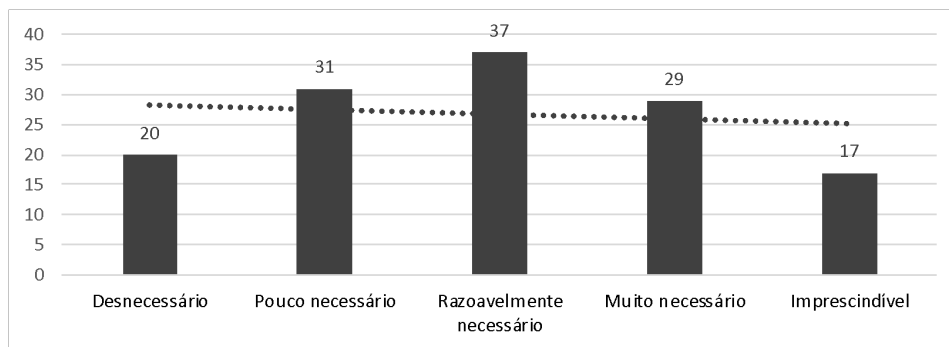


Figura 5: Demanda de realização de baixo cifrado (FRIESEN, 2018, p. 79).

O domínio da transposição foi considerado majoritariamente *muito necessário* pelos respondentes da pesquisa. “A tendência de se dar importância a tal competência vem da necessidade bastante usual de ter-se que adaptar o tom de obras à extensão vocal dos coralistas, pois eventualmente pode ocorrer de algumas notas serem agudas ou graves demais para determinados naipes” (FRIESEN, 2018, p. 82). Averiguou-se que em coros profissionais tal demanda tende a ser menor, possivelmente pelas condições técnicas requisitadas em grupos desta categoria, enquanto nos coros amadores, infanto-juvenis e religiosos a requisição de transposições se faz mais intensamente.

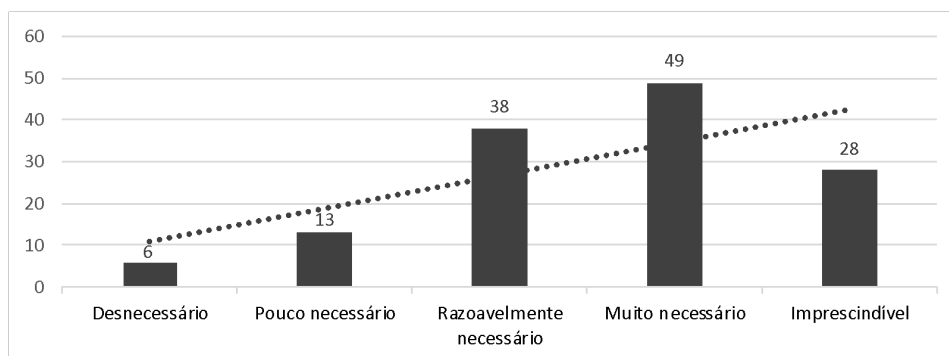


Figura 6: Demanda de realização de transposições (FRIESEN, 2018, p. 82).

Na ausência do regente em ensaios, comumente os olhares dos coristas se voltam ao pianista, principalmente em grupos leigos ou amadores, pelo fato de estes tenderem a ser os únicos profissionais presentes. Dessa forma, compete aos pianistas também dominarem técnicas de regência, para suprir carências específicas que se fizerem.

A linha de tendência da Figura 7 mostra como os respondentes da pesquisa reconhecem a necessidade de domínio desta competência. Houve alguma divergência entre as respostas dos sujeitos que regem daqueles que são exclusivamente pianistas, pois estes consideraram tal domínio menos importante do que aqueles. Ou seja, regentes esperam que seus pianistas também saibam reger, embora os pianistas nem sempre concordem.

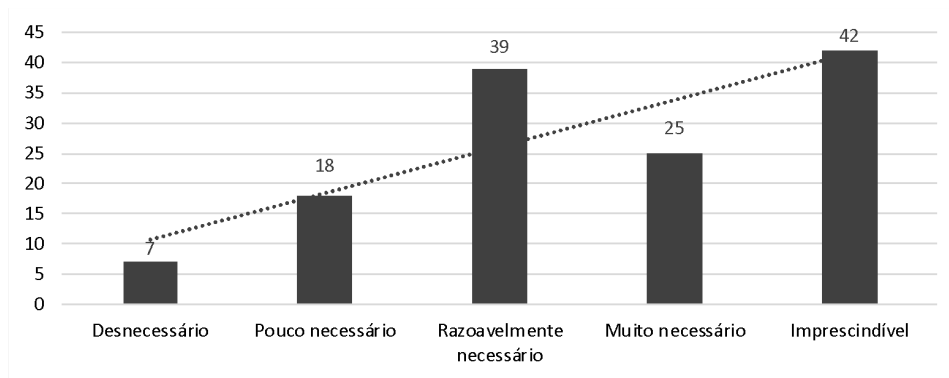


Figura 7: Demanda de técnicas de regência (FRIESEN, 2018, p. 87).

As técnicas de ensaio de coro foram consideradas muito importantes pelos respondentes, conforme vê-se no gráfico a seguir. Além da, já mencionada, possibilidade de ausência do regente, outro motivo que pode ter levado a tal intensidade nas respostas pode ser a comum ocorrência de ensaios de naipes separados, onde um grupo ficaria a cargo do regente e outro do pianista. Entre coros religiosos a competência em questão foi tida como mais demandada, possivelmente pelo voluntariado recorrente nestes grupos, que pode levar a uma maior quantidade de ausências por parte dos regentes.

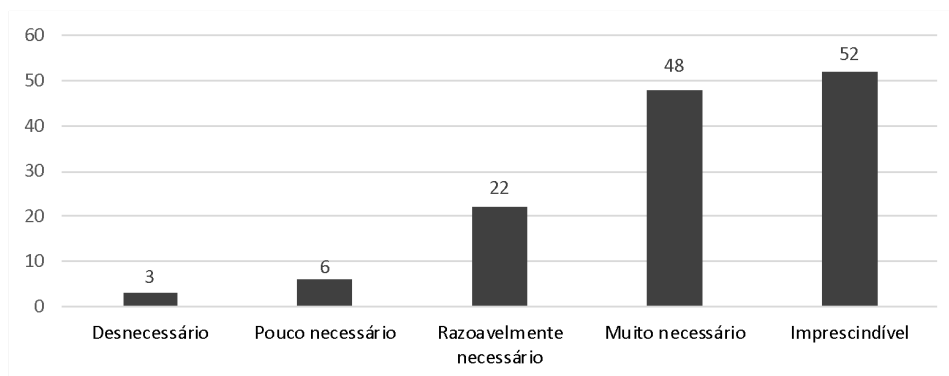


Figura 8: Demanda de técnicas de ensaio de coro (FRIESEN, 2018, p. 92).

Caso precise substituir o regente, realizar ensaios de naipes ou mesmo reforçar as fileiras de cantores, é preciso que o pianista domine técnicas de canto. Portanto, averiguou-se as percepções

dos sujeitos neste quesito. Na pesquisa realizada optou-se por analisar separadamente a técnica erudita e a popular, haja vista que a variação de repertório poderia ser razão para demandas específicas. Conforme a imagem a seguir, a experiência dos respondentes demonstrou que ambas técnicas são demandadas de forma semelhante, tendendo a *razoavelmente necessário*.

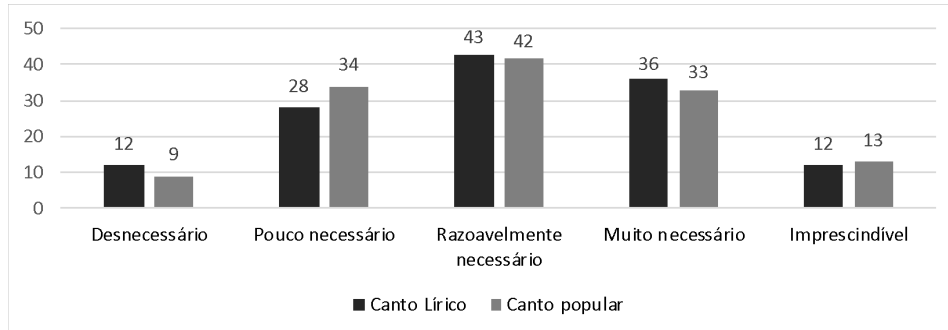


Figura 9: Demanda de técnicas de canto (FRIESEN, 2018, p. 97).

Na questão referente à dicção de línguas estrangeiras comuns ao canto as respostas demonstraram a intensa demanda desta competência, sendo que entre os sujeitos atuantes com coros profissionais houve maior tendência à imprescindibilidade. Averiguou-se, também, que dentre os indivíduos que atuaram somente como pianistas nenhum considerou este domínio *desnecessário*.

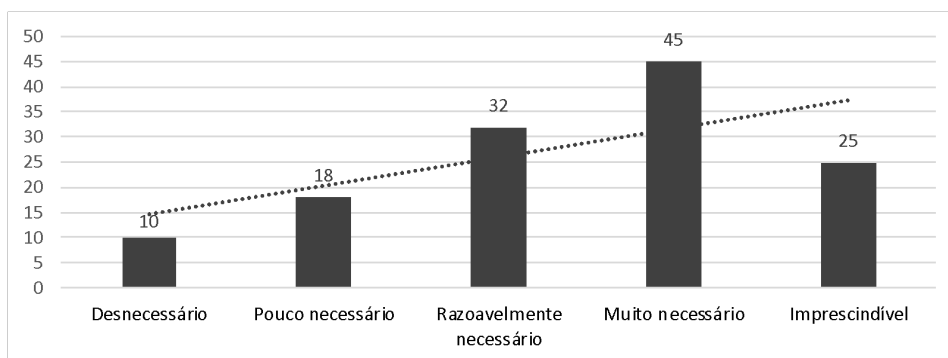


Figura 10: Demanda de dicção de línguas estrangeiras (FRIESEN, 2018, p. 103).

As respostas sobre a competência de criação de arranjos vocais estão representadas na Figura 11. Nota-se como a maioria das respostas oscila entre *razoavelmente e muito necessário*. Entre os indivíduos experientes com coros profissionais os dados indicam menor demanda, diferentemente dos coros infanto-juvenis, leigos e religiosos, onde houve maior tendência à requisição da competência em questão. Nestes grupos ocorre mais comumente de se necessitar realizar adaptações de repertório de acordo com as facilidades e/ou dificuldades encontradas, o que justificaria as respostas encontradas.

Nenhum pianista considerou a criação de arranjos vocais *imprescindível*, ao mesmo tempo em que a proporção destes instrumentistas no nível *muito necessário* também foi menor. Dessa forma entende-se que atuantes em regência esperam de seus pianistas que criem arranjos, muito embora tais instrumentistas reconheçam esta demanda menos intensamente.

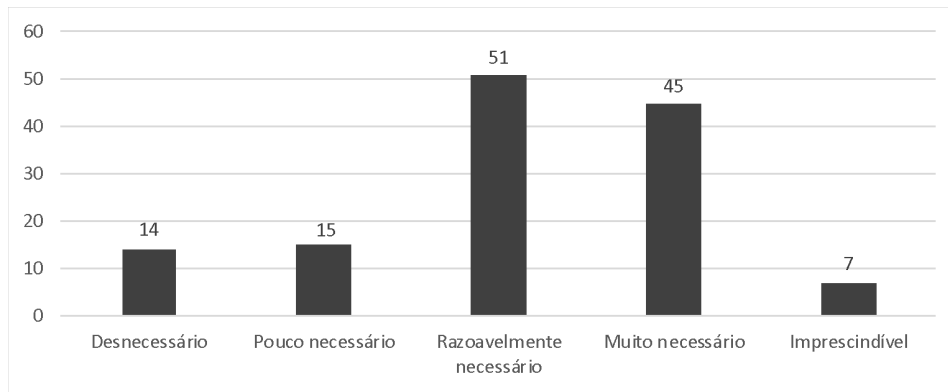


Figura 11: Demanda de criação de arranjos vocais (FRIESEN, 2018, p. 106).

A competência da realização de acompanhamentos sem a utilização de notação musical foi mencionada na revisão de literatura por apenas um autor (PAIVA, 2008, p. 27). Apesar disso, conforme vê-se na Figura 12 as respostas coletadas não apontam à sua desnecessidade, inclusive havendo uma leve tendência a *muito necessário*. Averiguou-se que entre os sujeitos que responderam *imprescindível* o índice daqueles que atuaram em dupla função (tanto na regência quanto na execução pianística) é bem maior.

Tendo sido pouquíssimo mencionada na literatura, esta competência levanta a possibilidade de pesquisas futuras, que indiquem em que situações caberia a pianistas de coro serem capazes de realizar tais acompanhamentos. Uma das possibilidades pelas quais se apresentaram tais dados pode estar relacionada aos momentos de aquecimento e técnica vocal dos coros, onde algum responsável (regente ou preparador vocal) solfejaria o exercício *a cappella* e caberia ao pianista imitar o modelo e inserir algum acompanhamento harmônico para sua realização.

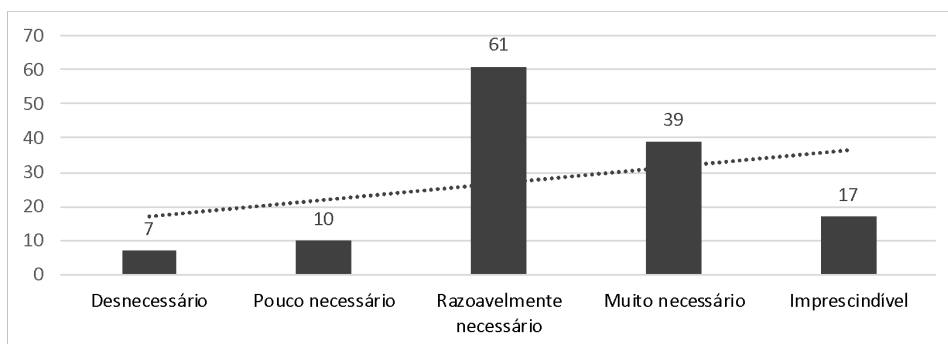


Figura 12: Demanda de acompanhamento sem notação musical (FRIESEN, 2018, p. 109).

A audição e execução polifônicas foi a última das competências averiguadas. As respostas, representadas na figura a seguir, indicam claramente a intensa demanda feita neste âmbito. “Isso se dá pela função de apoio que tal instrumentista também exerce, pois o regente até pode cantar uma das partes para corrigir algum naipe que tenha cometido eventual erro sem deixar de lado seu gestual de regência, mas não poderá fazê-lo em duas ou mais vozes simultâneas” (FRIESEN, 2018, p. 111). Nesta competência a proporção de pianistas foi consideravelmente maior, demonstrando o

reconhecimento da imprescindibilidade desta competência por parte destes instrumentistas.

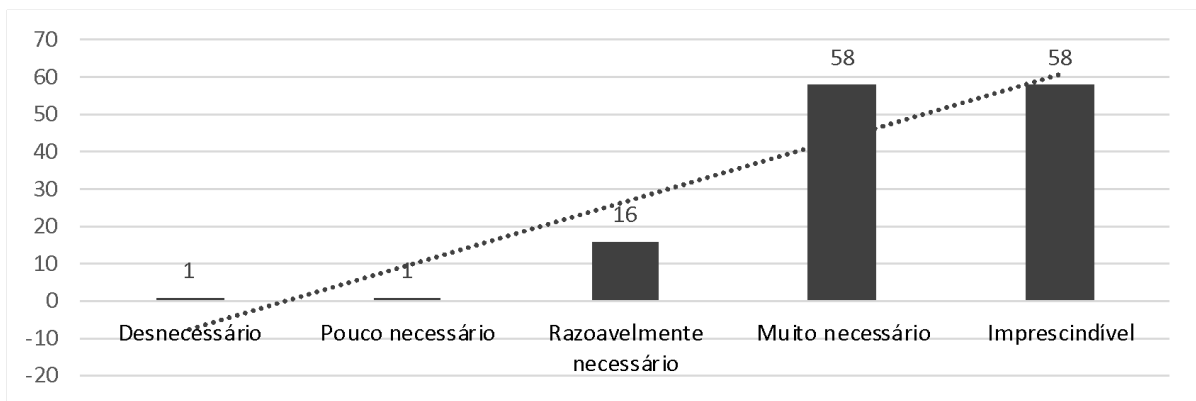


Figura 13: Demanda de audição e execução polifônica (FRIESEN, 2018, p. 11).

As competências até aqui apresentadas constaram como uma predição no questionário aplicado. Além destas, foi disponibilizado espaço para que os sujeitos inserissem outras percepções. A partir de tais respostas averiguou-se que os respondentes preocuparam-se com competências em outras áreas, como as sociais, por exemplo. Surgiram respostas indicando a necessidade de os instrumentistas em questão conseguirem relacionar-se bem com os demais integrantes do coro, tanto os cantores quanto o regente. Além destes, elementos relativos a conhecimentos artístico-musicais foram realçados, bem como a manutenção de uma postura profissional adequada por parte do pianista de coro.

### 3. Conclusão

A partir dos dados levantados conclui-se que as diversas competências requeridas o são em intensidades igualmente diversas, de acordo com as variáveis existentes. Elementos como as categorias dos coros onde se atua, bem como o repertório executado pelos mesmos, demonstram ser grandes influenciadores das demandas feitas aos pianistas.

Os gráficos apresentados neste trabalho contemplam os dados gerais, de todo âmbito nacional. Portanto, ainda é preciso considerar as variações regionais, principalmente as diferenças entre as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste das demais, pois o quantitativo de respostas recebidas de sujeitos atuantes no Sul e Sudeste foi consideravelmente maior, o que teve impacto nos dados aqui apresentados.

Considerando-se os dados obtidos, é possível inferir que o pianista de coro no Brasil, em sua competência global, precisa ser capaz de mobilizar judiciosamente as diversas competências específicas apresentadas. A intensidade de cada uma destas competências consta representada na Figura 14, onde os círculos circundantes possuem tamanhos variados baseados na sua respectiva intensidade de demanda.



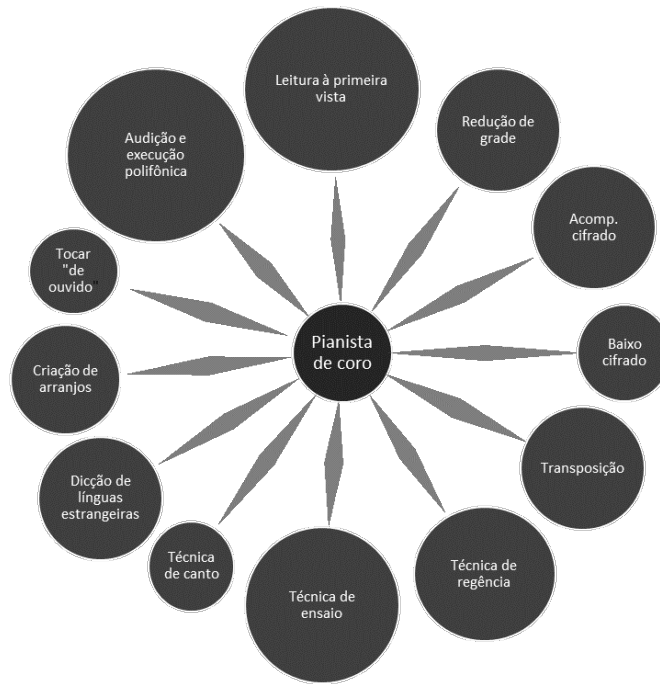


Figura 14: Competência global do pianista de coro (FRIESEN, 2018, p. 114).

### Referências:

ADLER, Kurt. *The art of accompanying and coaching*. New York: Da Capo Press, 1976.

BOTERF, Guy Le. *Desenvolvendo a competência dos profissionais*. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Artmed, 2003.

FRIESEN, Rafael Ricardo. *Panorama das competências do pianista de coro no Brasil*. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

KATZ, Martin. *The complete collaborator: the pianist as partner*. New York: Oxford University Press, 2009.

PAIVA, Sérgio. *O pianista correpetidor na atividade coral: preparação, ensaio e performance*. 2008. Trabalho de produção artística e artigo (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

PERRENOUD, Philippe. *Construir as competências desde a escola*. Tradução: Bruno Charles Magne. Porto Alegre: ArtMed, 1999.

PORTO, Maria Caroline de Souza. *O Pianista Correpetidor no Brasil: empirismo versus treinamento formal na aquisição das especificidades técnicas e intelectuais necessárias à sua atuação*. 2004. 114 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. *A leitura à primeira vista e o ensino de piano*. 2010. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

ZARIFIAN, Philippe. *Objetivo competência*. São Paulo: Editora Atlas, 2001.



# Performance da obra *A Primeira Missa e o Papagaio* de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete

*Paulo Frederico de Andrade Teixeira*

USP - Universidade de São Paulo/ECA – pauloteixeira@usp.br

*Marco Antonio da Silva Ramos*

USP - Universidade de São Paulo/ECA – masilvamos@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma discussão a cerca da performance musical da obra *A Primeira Missa e o Papagaio* do compositor Osvaldo Lacerda. Esta composição coral integra um conjunto de obras de Lacerda que foram objeto de estudo de nossa tese de doutorado recentemente defendida, analisadas quanto às suas possibilidades performáticas. No âmbito de nossa tese, fizemos uma reflexão sobre a performance musical confrontada com a escrita composicional de Osvaldo Lacerda. Neste artigo, apresentamos os resultados de nossas reflexões que formaram um conjunto de ideias interpretativas norteadoras de nossa performance final para a obra em questão. Durante a análise das diversas seções da obra, evidenciamos as ideias composicionais presentes na partitura e nossas escolhas enquanto intérpretes, buscando em todos os momentos entender o espaço do intérprete quando se depara com uma escrita extremamente indicativa.

**Palavras-chave:** Canto Coral. *A Primeira Missa e o Papagaio*. Osvaldo Lacerda. Regência Coral. Performance

## 1. Introdução

Neste artigo trazemos uma das análises componentes de nossa tese de doutorado<sup>1</sup> em performance musical (regência coral), apresentada recentemente ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Durante os quatro anos de doutorado, discutimos questões de performance debruçados sobre a obra do compositor Osvaldo Lacerda, conhecido pela sua escrita rigorosa e extremamente indicativa ao intérprete. Além de analisar as obras e elaborar nossas interpretações, pudemos experimentar nossas escolhas interpretativas através de trabalho junto ao Coro de Câmara *Comunicantus*.

A questão central de nossa tese foi verificar se o fato de uma escrita composicional bastante indicativa, como é o caso da de Osvaldo Lacerda, limitaria de alguma maneira o espaço criativo do intérprete. Para isso, construímos em nosso texto uma primeira reflexão sobre performance musical e os conflitos presentes nesta comunicação entre compositor e intérprete. Para tal reflexão, recorremos à diversos autores estudiosos do tema performance, processo que iluminou nosso caminho para compreender este conflito entre o que está escrito e o processo de transformar esta escrita em música. Em seguida realizamos um estudo da escrita de Osvaldo Lacerda, destacando suas indicações oferecidas ao intérprete, com a finalidade de localizar nessas indicações as possibilidades criativas presentes em cada caso. Por fim, analisamos todas as indicações oferecidas ao intérprete em quatro obras corais de Lacerda, sobre as quais pudemos nos relacionar com maior profundidade e construir nossa performance.

Por se tratar de uma tese em Performance Musical, a questão central de nossa tese que foi a de evidenciar e trabalhar os espaços criativos na obra de Lacerda, pôde ser contemplada definitivamente com a realização sonora das ideias. Realizamos diversos concertos das obras de Lacerda ao longo dos quatro anos, e ao fim do processo, um concerto final de defesa da tese.

Tal experiência de realizar análises, performances e reflexões nos permitiu construir uma clara ideia de que as indicações escritas pelo compositor, que em um primeiro olhar parecem limitar as ações criativas do intérprete, mas que na verdade servem como informações ampliadoras do universo de possibilidades interpretativas, pois, como veremos, a cada momento em que oferece uma nova indicação, o compositor apresenta uma ideia que deverá ser solucionada musicalmente, e que passará obrigatoriamente pelo olhar interpretativo do performer.

Neste artigo, expomos a construção da nossa performance de uma das obras trabalhadas dentro do processo acima descrito. As nossas escolhas criativas não pretendem se mostrar definitivas, mas ao contrário, esta experiência nos levou a perceber que, à medida em que mergulhamos na obra de Lacerda e nos aprofundamos nas análises dos diversos parâmetros musicais, maiores são as escolhas interpretativas oferecidas e, no momento da performance, delegadas ao regente. Sendo assim, quando o intérprete oferece seu olhar criativo a uma obra musical, ele está também criando algo novo, como atesta Ramos:

Resumindo, digo que o intérprete que busca uma concepção própria para as obras que apresenta é, ao mesmo tempo, um usuário da área teórica e um criador de teoria. Defendo esta ideia na medida em que, ainda que não seja o próprio intérprete a discorrer ou clarificar seus pontos de vista, frequentemente o artista acaba gerando conhecimento novo que altera, necessariamente, tudo o que antes se escreveu e se pensou sobre a obra interpretada. (RAMOS, 2003, p. 51)

Ao intérprete caberá sempre o cuidado de assumir seu papel criativo de (nas palavras de Lacerda) “recriador” da obra e colocar sua criatividade e expressividade à serviço da realização musical, sempre muito atento à partitura que será sua guia para estabelecer as regras dentro do jogo e com a imensa responsabilidade de, com suas escolhas, não contrariar a escrita musical. “Quando o intérprete é bom e faz o que está na partitura, aí é uma delícia, é uma colaboração, eu crio e ele recria” (Osvaldo Lacerda em entrevista à SILVA, 2009, p. 367)

Para o presente artigo, apresentaremos nossa abordagem de *A Primeira Missa e o Papagaio*, uma das obras por nós analisadas e performatizadas em concertos durante os quatro anos do processo. Trata-se de uma composição de Osvaldo Lacerda do ano de 1980 para coro misto a quatro vozes e solistas. Foi composta sobre o poema *A missa e o papagaio* de Cassiano Ricardo publicado no livro *Martim Ce-re-rê* de 1928. O poema aborda com humor o tema do primeiro momento de conflito da cultura portuguesa com a cultura indígena brasileira.<sup>2</sup>

Lacerda acompanha a proposta do poema em sua composição com a utilização de alguns recursos que expandem para o universo sonoro as características culturais em conflito, e se transformam em certos momentos em “caricaturas” das imagens criados por Cassiano Ricardo. Esse procedimento está presente por toda a obra e consideramos ser de extrema importância para a performance a compreensão da utilização desses recursos de criação musical para guiar a

interpretação de acordo com o pensamento do compositor.

## 2. A Primeira missa e o papagaio: Seção 1 (compassos 1 a 18)

Para o início da obra, observamos na composição musical a utilização de uma forma de responsório característica da oração católica Ladainha. Na ladainha, temos uma invocação realizada por uma pessoa e uma resposta coletiva. Neste caso, Lacerda escolhe dois solistas, tenor e baixo para a invocação em latim e a resposta, em português, através do coro a quatro vozes:

Figura 1: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 1 a 5)

Os termos “Stella matutina” e “Refugium peccatorum” estão presentes na oração oficial da Ladainha de Nossa Senhora. Estrela da manhã é um termo que faz alusão à última estrela da noite, aquela que brilha antes da chegada do sol. Maria, por ser a mãe do Cristo, seria a última estrela vista no céu antes da chegada de Cristo. Refúgio dos pecadores é uma alusão ao fato de Maria ser reconhecida no âmbito da mesma Igreja Católica como advogada dos pecadores que em sua tradicional oração suplicam: “rogai por nós, pecadores”.

Podemos perceber que as indicações aos solistas realizando melodias que se aproximam do cantochão deixando clara a intensão de iniciar a obra apresentando sonoramente a ideia de um canto sacro, característico da liturgia católica que estará em conflito com as sonoridades expostas a seguir. Embora seja uma característica do cantochão a melodia desacompanhada, Lacerda optou por escrever um dueto contrapontístico em primeira espécie para os dois solistas se utilizando de escrita por movimentos contrários ou oblíquos, evitando o paralelismo, atento às regras de condução vocal da música europeia.

A resposta coral é realizada a quatro vozes harmonizadas, formando acordes de ré menor com sétima que se movimenta para mi bemol maior e repousa em ré menor com sétima. A utilização desses acordes já é um primeiro contraste ao cantochão inicial pois trata-se de uma movimentação harmônica complexa. O texto “Bem que vem de Belém” carrega uma alusão fonética ao som de

um sino e Lacerda dispõe cada ocorrência do som nasal “em” em tempos fortes dos compassos, contribuindo com a sonoridade de sinos. Em nossa performance, buscamos valorizar o som nasal trazido por essas sílabas para enfatizar ainda mais as ideias de sinos.

Temos no quarto compasso a entrada da voz solista imitando um papagaio e se sobrepondo ao encerramento da frase coral. Lacerda indica que o solista fale, sem entoar, de maneira saliente, isto é, que se sobressaia ao coro. Entendemos que a intervenção do papagaio deve ser algo que surpreenda o ouvinte já que ele é inserido antes mesmo do final da frase coral. Para nossa performance, buscamos uma voz dentro do coro que conseguisse uma sonoridade extremamente estridente e trouxesse o contraste em relação ao cantochão e ao coro.

A frase do papagaio é encerrada com uma pausa com uma fermata longa (Figura 70). Entendemos que este silêncio é necessário para a assimilação do público do que está acontecendo. Em alguns concertos, tivemos reações de risos do público, que inevitavelmente acabaram por integrar nossa performance. Acreditamos que o compositor contava com alguma reação do público e ofereceu este espaço para o controle do intérprete. Em seguida, temos a volta dos solistas cantando sobre uma escrita contrapontística, agora em contraponto de terceira espécie, ainda com movimentos oblíquos e contrários com uma melodia com mais movimento trazido pelos melismas:

Figura 2: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 6 a 10)

Construindo nossa performance, orientamos os solistas a terem maior liberdade temporal para a condução dessa frase, buscando uma naturalidade de aproximação com a voz falada. Percebemos que a escrita sugere uma não submissão total à métrica dos compassos, mas sim, o favorecimento da compreensão do texto de maneira natural. Trabalhamos separadamente com os solistas para criar frases que trouxessem tal naturalidade.

A resposta coral é exatamente a mesma. Novamente enfatizamos em nossa performance a ideia de sinos como resposta às invocações. Ao final desta segunda intervenção coral, temos novamente o papagaio, desta vez sem o silêncio final. Acreditamos que o compositor não indicou o silêncio neste caso por não esperar uma nova reação do público ao mesmo evento que se passou. Isso reforça a ideia de que Lacerda previa a primeira reação e, por não poder controlar o tamanho

da reação do público em cada apresentação da obra, deixou nas mãos do intérprete o controle do tamanho do silêncio.

A próxima intervenção dos solistas é ainda mais elaborada com melismas que constroem uma longa frase sobre o texto “*terra papagalorum*” que, diferentemente das duas primeiras, obviamente não é um termo pertencente à Ladainha de Nossa Senhora e indica a (con) fusão cultural abordada pelo poema.

Figura 3: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 11 a 15)

Observamos nesta nova frase dos solistas as indicações do compositor de *poco affretando* e *poco rallentando* que sugerem, agora de maneira mais contundente, que a frase melismática deverá ser construída sem se submeter ao rigor métrico dos compassos. Temos, agora mais claramente, a liberdade concedida pelo compositor para os solistas construírem a temporalidade de sua frase, já que, os termos indicados não são valores absolutos e para cada situação e cada intérprete, teremos um tamanho de *poco affretando* e *poco rallentando* construídos a partir da escrita.

Novamente contemplamos uma indicação de Lacerda que estimula a criatividade do intérprete, pois o fato de não ter que estar preso ao tempo determinado, torna obrigatória uma postura criativa e de personalidade por parte do regente e de seus cantores.

### 3. A Primeira missa e o papagaio: Seção 2 (compassos 19 a 35)

A segunda seção da obra se inicia com um andamento muito mais acelerado e se utiliza da parte em que o poema passa a ser descritivo. Lacerda não utiliza mais solistas e o coro passa a ser o narrador da história. Os naipes do coro se alternam na condução das melodias principais. Inicialmente as vozes femininas realizam um contraponto.

Figura 4: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 19 a 25)

Observamos durante apresentações da obra que, em algumas salas onde a reverberação acústica é maior, a realização do andamento indicado dificulta a compreensão do texto. Mesmo

solicitando ao coro que articule bastante as consoantes, nos sentimos mais confortáveis em reduzir um pouco o andamento, sem perder o espírito de *Allegro*, para favorecer o entendimento do texto.

Percebemos que, embora a indicação de andamento seja absoluta, as diferentes condições acústicas podem interferir diretamente no resultado sonoro final e cabe ao intérprete buscar a solução para transformar o que está escrito em som, dentro das condições estabelecidas da melhor maneira que lhe seja possível, realizando escolhas que **não se contraponham à escrita composicional, mas sim, que a torne possível de ser realizada**. Nos ambientes de acústica menos reverberante não tivemos problemas em manter o andamento indicado.

A escrita composicional contrapontística, inicialmente continua a ter prioritariamente movimentos contrários e oblíquos, mas conforme as frases melódicas avançam os movimentos paralelos se tornam mais presentes. Temos uma nítida percepção disso quando as vozes masculinas assumem a condução narrativa:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 8/8 time and starts at measure 20. The lyrics are: "En-tre as cri-an-ças gran-des da Ter-ra sem pe-ca-do, e qua-si se de-". The Soprano and Alto parts have a melodic line that starts with a rest and then moves up. The Tenor and Bass parts have a melodic line that starts with a triplet of eighth notes and then moves down. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Figura 5: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 26 a 30)

Podemos perceber que quando o compositor se refere à missa, ao frade e ao universo europeu, ele se utiliza majoritariamente da escrita contrapontística por movimentos oblíquos e contrários, de acordo com as regras de composição europeias e, quando o texto apresenta a cultura indígena, neste caso as “crianças grandes”, que é uma forma de aludir à inocência dos índios, a condução das vozes é realizada por movimentos paralelos. Isso indica que Lacerda continua a se utilizar de recursos composicionais para diferenciar as culturas em conflito dentro do poema.

A última frase narrativa da seção é realizada por tenores, contraltos e sopranos em movimentação vocal paralela se utilizando de intervalos de quarta justa sobrepostas, contrariando as normas tradicionais de escrita contrapontística. A sobreposição de quartas é reforçada pela entrada do naípe de baixo, também uma quarta justa a baixo de tenores. Assim, o compositor encerra a seção com três quartas justas sobrepostas:

A intervenção em latim do naípe dos baixos é uma ilustração da fala do frade que, possivelmente sofrendo com o calor tropical da manhã quase se debruça e ora: “*Enviai Vossa Luz*” (Salmo 42). O poema brinca com as imagens do calor tropical e o pedido de Luz Divina. A frase final dos baixos nessa seção é escrita com a indicação de *forte marcato*, contrariando a ideia de que o canto em latim deva ser o mais natural e próximo da voz falada. Isso nos pareceu indicar que,



Figura 6: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 31 a 35)

o compositor quis acrescentar uma característica cômica ao pedido do frade. Orientamos então nossa performance com o pensamento de enfatizar cada nota do naipe dos baixos para tornar a articulação *marcato* bastante presente e transmitir a ideia do compositor. O incômodo do calor do sol ao frade é reforçado na continuação do poema.

#### 4. A Primeira missa e o papagaio: Seção 3 (compassos 36 a 49)

A terceira seção inicia com um novo contraponto de vozes femininas. Agora a predominância é pelos movimentos paralelos, principalmente durante o texto “*dansando ao pé da cruz*”. O movimento paralelo escolhido nos versos em que o poema está se referindo ao “*Sol Cacique*”, confirma nossa ideia inicial de que quando o compositor quer fazer alusão à cultura local, indígena, ele utiliza movimentos paralelos e quando se refere à elementos europeus, se utiliza de contraponto por movimentação oblíqua e contrária.

Figura 7: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 36 a 39)

Na sequência temos a entrada do coro a quatro vozes cantando palavras em Tupi-Guarani. Acreditamos que a intenção de Lacerda neste caso foi trazer uma sonoridade de dança indígena, atendendo ao poema que descreve o cacique dançando ao pé da cruz. Sua escrita se torna, por quatro compassos, métrica e homofônica. As palavras em Tupi-Guarani escritas no poema fazem parte de uma “canção registrada por Barbosa Rodrigues na Poranduba Amazonense: Andira, Iurupari, Umucu ce ratá tradução: O morcego, demônio apagou meu fogo” (LEITE, 1938, p. 294).

Os primeiros cristãos missionários que chegaram à América do Sul, associaram o personagem Jurupari ao diabo cristão, pois queriam combater seu rito, que era o mais difundido entre os

indígenas. Jurupari ou Iurupari que “compreende um culto secreto masculino, revelado aos iniciados principalmente na segunda iniciação: seus ritos incluem flagelações, uso do tabaco e coca, ilusógenos como o yagé (caapi), e, mais no extremo oeste, também o paricá” (CARVALHO, 1979, p. 21).

40

S  
cruz, An - di - rá Ju - pa - ri U - mu - cú Ce - ra - tá, quer for - çar Frei Hen -  
poco *f*, bem ritimado *f*, súbito

A  
cruz, An - di - rá Ju - pa - ri U - mu - cú Ce - ra - tá, quer for - çar Frei Hen -  
poco *f*, bem ritimado *f*, súbito

T  
An - di - rá Ju - pa - ri U - mu - cú Ce - ra - tá, quer for - çar Frei Hen -  
poco *f*, bem ritimado *f*, súbito

B  
An - di - rá Ju - pa - ri U - mu - cú Ce - ra - tá, quer for - çar Frei Hen -  
poco *f*, bem ritimado *f*, súbito

Figura 8: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 40 a 44)

Para criar em nossa performance a sonoridade de dança indígena, como sugerida pelas indicações da composição, testamos alguns timbres e optamos por cantar as vogais mais fechadas (diminuindo a abertura labial horizontal) e para a indicação bem ritimado, optamos por cantar reiterando com ênfase cada nota, com articulação destacada. Criamos assim uma sonoridade diferente de tudo o que construímos até então que funciona como contraste às frases melódicas construídas anteriormente.

Na sequência, temos um uníssono (oitavado) nas quatro vozes que culmina em um acorde de sol maior com sétima sobre o texto: “Quer forçar Frei Henrique”. Temos aí um ponto de conflito no poema, já que a temática principal é a imposição da cultura europeia aos índios brasileiros e, neste ponto, temos o inverso, o cacique Sol forçando o Frei Henrique “a um gole de cauim”. Observamos que no auge do conflito, Lacerda se utiliza do uníssono em *forte súbito* que traz grande ênfase às palavras “forçar Frei Henrique”, terminando com um acorde dissonante com o trítono entre as vozes mais agudas. Sobre o acorde, temos ainda uma breve fermata. Podemos constatar que aqui chegamos ao climáx da composição, que acompanha o conflito do poema.

44

S  
lá, quer for - çar Frei Hen - ri - que *breve*  
*f*, súbito *breve*

A  
lá, quer for - çar Frei Hen - ri - que *breve*  
*f*, súbito *breve*

T  
lá, quer for - çar Frei Hen - ri - que *breve*  
*f*, súbito *breve*

B  
lá, quer for - çar Frei Hen - ri - que *breve*  
*f*, súbito *breve*

Figura 9: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 44 a 46)

Para construir esses dois compassos em nossa performance, optamos por encerrar a articulação destacada e criar o forte súbito em articulação legato. Optamos também por sustentar o acorde final mantendo a dinâmica forte e prolongar a duração da fermata até o silêncio que virá em seguida preparando a última frase desta seção.

A última frase da seção traz indicação de piano súbito e aparece carregada de uma sedução embriagante. Inferimos isto analisando a movimentação mais lenta das vozes e o próprio sentido do texto que revela a que o Cacique quer forçar o Frei, “*a um gole de cauim*”. Cauim - uma bebida alcoólica tradicional dos índios do Brasil.

The musical score for measures 46-49 features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo markings are 'in tempo' (measures 46-47), 'poco rall.' (measure 48), and 'a tempo' (measure 49). The Soprano, Tenor, and Bass parts begin with a dynamic marking of 'p. súbito' and sing the lyrics 'a um go - le de cau - im.'. The Alto part also begins with 'p. súbito' but includes a fermata on the final note of measure 48, followed by 'mf De -' in measure 49. The score includes a key signature change from one flat to two flats and a time signature change from 4/4 to 3/4.

Figura 10: *A Primeira Missa e o Papagaio* de Osvaldo Lacerda (compassos 46 a 49)

Em nossa performance, optamos por ilustrar a sensação de embriaguez sugerida pelo compositor buscando uma articulação legato em piano e experimentamos um *portamento* entre a penúltima e última nota dos naipes soprano, tenor e baixo. Tivemos com esses procedimentos uma sonoridade próxima à ideia de embriaguez. Ainda para colaborar com esta ideia, abrimos a última vogal da palavra cauim, solicitando um sorriso aos cantores.

## 5. A Primeira missa e o papagaio: Seção 4 (compassos 50 ao 70)

A última seção da obra se inicia com o retorno do procedimento composicional utilizado anteriormente para seções narrativas do poema, o contraponto a duas vozes, dessa vez entre contralto e tenor. Observamos que para o novo contraponto, Lacerda se utiliza de procedimentos imitativos com defasagem de um tempo entre as duas vozes.

Os últimos dois versos narrativos fogem à regra que observamos até agora pois, embora sejam descritivos, foram construídos a quatro vozes harmonizadas formando uma cadência de engano com ré meio diminuto subdominante (compasso 56) e sol maior com sétima dominante (compasso 57) e conclui num acorde téttrade de ré diminuto.

Nos compassos 57 e 58 temos os baixos pela primeira vez assumindo a função de narradores da história. Ao final do compasso 58 o compositor apresenta duas possibilidades para esta parte da obra e indica que o regente poderá escolher, se preferir, fazer uma ou outra versão. Na primeira versão apresentada, cada naipe se divide pela metade e enquanto uma metade canta o acorde

49 **a tempo**

S im.

A im. De - pois a - ca - ba a mis - sa e en - tão os pa - pa - ga -

T im. de - pois a - ca - ba a mis - sa, e en - tão os pa - pa -

B im.

Figura 11: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 49 a 54)

55 **a tempo**

S vol - tam to - dos pro ma - to la - tim

A ios vol - tam to - dos pro ma - to la - tim

T ga - ios vol - tam to - dos pro ma - to la - tim

B vol - tam to - dos pro ma to já fa - lan - do la - tim

Chords: Dm7(b9), G7(add4), G7, D°

Dynamic markings: *mf*, *poco f*, *metá*

Figura 12: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 55 a 59)

diminuto sustentado durante “mais ou menos 8 compassos” e *perdendosi poco a poco*, a outra metade escolhe uma das expressões em latim utilizadas pelos solistas no início da obra e repetem “*ad libitum*” falando com voz de papagaio, todos obedecendo a dinâmica que evolui de *poco forte* para *pianíssimo*.

MAIS OU MENOS 8 COMPASSOS

METADE DE CORO: Cada coralista escolhe uma destas expressões: "Stella matutina", "Refugium peccatorum" ou "Terra papagalarum", e vai repetindo *ad libitum*, falando com voz de papagaio

58 **a tempo**

S la - tim

A la - tim

T la - tim

B lan - do la - tim

Dynamic markings: *metá*, *poco f*, *pp*

Figura 13: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 59 a 66)

A proposta alternativa para 59 a 66, segundo a partitura, é a conclusão do acorde diminuto

no compasso 59 com uma fermata longa e em seguida todos os cantores, e não apenas metade, passam a fazer a proposta de voz falada imitando papagaio. Ao final, realizam o silêncio do compasso 67.

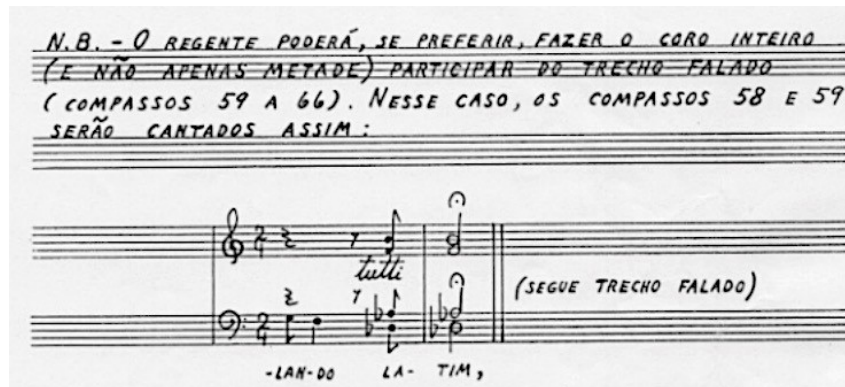


Figura 14: Manuscrito de A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (orientação para final alternativo)

Observamos um momento de extrema liberdade ao intérprete oferecido pelo compositor. Uma decisão importante para a performance será saber qual das versões deveremos escolher. No nosso caso, consideramos mais interessante e surpreendente a primeira opção, na qual o acorde diminuto é cantado simultaneamente às vozes de papagaio, misturando as sensações auditivas.

Outra liberdade que temos será a escolha das frases faladas realizadas individualmente pelos cantores. Tendo cada cantor escolhido, coube ao regente escutar o resultado final e propor mudanças para o melhor entendimento. Como a indicação de repetição de cada frase é *ad libitum*, podemos brincar com a quantidade de vezes, construindo uma grande massa sonora pela repetição que vai perdendo-se aos poucos, acompanhando a dinâmica, ou ainda o contrário, iniciar com poucas frases e à medida em que a dinâmica é diminuída, aumenta-se as repetições.

Para nossa performance, escolhemos atacar as vozes faladas em *forte*, como indicado e com muitas repetições, criando um caos sonoro inicial que vai se dissipando aos poucos com a diminuição da dinâmica e de repetições. Observamos que tal escolha revela um distanciamento sonoro que faz alusão ao fato de os papagaios voltarem todos para o mato, até não poder se ouvir mais. Ainda neste trecho temos uma proposta de duração de “*mais ou menos*” oito compassos, o que nos oferece a possibilidade de não sermos tão rigorosos com o tempo em que a brincadeira das vozes faladas acontece. Observamos neste ponto um segundo momento no qual o público pode interagir com risadas e, durante algumas apresentações, percebemos que se o regente ficar atento às reações do público, poderá “sentir” qual é o momento de diminuir e finalizar as falas e a sustentação do acorde.

Ao final deste trecho com mais liberdade, temos um silêncio breve e uma finalização iniciada pelo naipe soprano e concluída pelo acorde de sol maior com sétima seguido do acorde final, fá maior. Pela segunda vez o compositor cria uma expectativa de resolução harmônica com a utilização da dominante Sol maior com sétima e conclui em outro acorde, sem resolução, neste caso, no acorde subdominante, fá maior.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) from the work 'A Primeira Missa e o Papagaio' by Osvaldo Lacerda, measures 67 to 70. The score is written in 12/8 time. At measure 67, there is a fermata with the instruction 'breve' above it. At measure 68, the lyrics 'Já fa - lan - do la - tim.' are written under the notes. The tempo markings are 'moderato (♩+ou-100)' and 'rall.'. Dynamics include 'tutti' and 'mf'.

Figura 15: A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda (compassos 67 a 70)

Procuramos valorizar em nossa performance o breve silêncio, pois consideramos que este silêncio representa, ainda que não definitivamente, a resolução do conflito apresentado pela obra, quando os papagaios voltam para o mato. Acreditamos que a indicação de *breve* sobre a fermata da pausa do compasso 67 esteja colocada para que o regente segure a atenção do público e para que não aconteça de o público supor que a música acabou aí.

A finalização está em *mezzo forte* e não existe sinal de *decrescendo*, cabendo então ao coro sustentar a intensidade. Temos sim uma indicação de *rallentando* e escolhemos finalizar com um *rall* bastante expressivo, diminuindo consideravelmente o andamento, para concluir no acorde de fá maior sustentado pela fermata longa, finalizando a obra.

## 6. Considerações Finais

Durante o detalhamento de todas as seções da obra *A Primeira Missa e o Papagaio* de Osvaldo Lacerda, apontamos nossas escolhas interpretativas para as diversas indicações do compositor e concluímos que tais indicações oferecem de fato ao intérprete muitas possibilidades. Percebemos ao longo deste trajeto que não seria possível apenas “executar” uma obra, sem fazer escolhas e sem que estas escolhas revelem a individualidade do performer. Neste ponto, concluímos que o compositor conta com a responsabilidade criativa do intérprete ao lhe oferecer tais indicações. Mesmo nos casos em que a liberdade não está diretamente oferecida, como alguns dos que tivemos a oportunidade de estudar mais a fundo no presente trabalho, o performer naturalmente trabalhará com “principalidades”, ou seja, dentro daquilo que está escrito, escolher quais serão os caminhos que irá seguir e enfatizar sem contrariar o a escrita do compositor.

## Referências:

- CARVALHO, Sílvia Maria S. *Jurupari: Estudos de mitologia brasileira*. SP: Ática, 1979.
- LEITE, Serafim. *Historia da Companhia de Jesus no Brasil*. S. I. Lisboa: Portugalia, 1938. 10 v.: il., 25 cm. (Tomo IV).

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. 2003. Tese (Livre Docência) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SILVA, Andréia Anhezini da. *A relação poesia e música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade - uma abordagem analítico-interpretativa*. 2009. Dissertação de Mestrado (Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete*. 2018. 296 f. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

#### Notas

---

<sup>1</sup> TEIXEIRA, 2018

<sup>2</sup> Ver poema completo TEIXEIRA, 2018 p. 113 <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18092018-164248/>





# Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para preparação vocal coral

*Thays Lana Peneda Simões*

*Universidade Federal de Minas Gerais – thayssimoes@hotmail.com*

*Éric Vinícius de Aguiar Lana*

*Universidade de Aveiro – lanamusica@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo é parte de uma pesquisa em andamento, que desenvolve e testa um Programa de práticas musicorporais – exercícios vocais e corporais simultâneos – embasados nas abordagens corporais holísticas: Técnica Alexander, Bioenergética e Tai Chi Chuan, com a finalidade de compreender como as práticas podem auxiliar no trabalho de preparação vocal em coralistas que possuem problemas psicofísicos. Apresentamos as técnicas que embasaram a criação do programa e um exemplo de prática para a minimização dos problemas psicofísicos.

**Palavras-chave:** Preparação vocal. Canto coral. Técnica Alexander. Bioenergética. Tai Chi Chuan.

## 1. Introdução

Este artigo apresenta parte da pesquisa de doutorado em andamento intitulada “Práticas musicorporais para a preparação vocal de jovens coralistas” desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, com o apoio da CAPES. O problema central deste estudo está no fato de os coralistas do coral Canarinhos de Itabirito, objeto desta pesquisa, apresentarem problemas psicofísicos<sup>1</sup>, que interferem negativamente na qualidade da saúde corporal e vocal dos mesmos alterando inclusive, o resultado sonoro. No entanto, em sua maioria, os métodos destinados a preparação vocal coral não apresentam soluções holísticas para a minimização destes problemas psicofísicos focalizando somente no resultado sonoro e técnico vocal<sup>2</sup>.

## 2. Principais problemas psicofísicos do coral Canarinhos de Itabirito

A fim de identificar os principais problemas psicofísicos dos cantores foi realizado no período de março a outubro de 2016 um estudo observativo com os jovens do Coral Canarinhos de Itabirito<sup>3</sup> e, juntamente com os pesquisadores coletivos<sup>4</sup> traçado um diagnóstico<sup>5</sup> cujo parte do resultado pode ser conferido na tabela<sup>6</sup> abaixo:

Problemas psicofísicos	Definição	Figura ilustrativa
<b>Adequação de alinhamento corporal</b>	O centro da gravidade do corpo está alinhado com o restante dos membros como pés, joelhos, quadril, ombros, costa e pescoço.	
<b>Hiperlordose lombar</b>	Curvatura excessiva na região lombar.	
<b>Hipercifose torácica</b>	Curvatura torácica excessiva levando as costas a ficarem em posição "corcunda".	
<b>Escoliose</b>	Deformidade na curvatura lateral da coluna, colapso do tronco e deslocamento para um dos lados.	
<b>Projeção do quadril em antepulsão</b>	Projeção da região pélvica (quadril) para frente.	
<b>Colapso do tronco</b>	Desvio lateral tronco (flexibilização do tronco para um dos lados).	
<b>Projeção do pescoço</b>	Pescoço para frente, também chamado de anteriorização ou protusão.	
<b>Retração do pescoço</b>	Inclinação da cabeça para trás.	
<b>Assimetria de ombros</b>	Desnívelamento – um lado mais alto que o outro.	
<b>Depressão de ombros</b>	Ombros puxados para baixo.	
<b>Protusão de ombros/ombros anteriorizados</b>	Ombros projetados para a frente.	
<b>Elevação de ombros</b>	Ombros suspensos em direção às orelhas.	
<b>Ombros neutros</b>	Ombros alinhados.	
<b>Colapso abdominal</b>	Compressão da musculatura abdominal para baixo.	

<b>Depressão da escápula</b>	Compressão da escápula, posicionamento para baixo.	
<b>Hiperextensão dos joelhos</b>	Alongamento máximo com projeção e retificação dos joelhos para trás.	
<b>Joelhos geno valgo</b>	Joelhos juntos voltados dentro, pés afastados.	
<b>Joelhos geno varo</b>	Joelhos afastados, pés próximos.	
<b>Mãos tensas</b>	Dedos travados e enrijecidos com mão fechada, ou com mãos que agarram partes da roupa ou a própria mão.	
<b>Maxilar tenso</b>	Articulação travada, fechamento excessivo da boca.	
<b>Língua tensa</b>	Modificação do formato da língua: a) em concha; b) riacho; c) ponta da língua dura em formato estreito ou posicionada no palato duro (céu da boca), ou recuada.	
<b>Laringe tensa</b>	Posicionamento alto da laringe ou com excessiva movimentação.	
<b>Pés tensos</b>	Dedos retraídos em garra ou pouco contato de partes dos pés com o chão.	

Tabela 1: Problemas físicos corporais recorrentes nos cantores do coral Canarinhos de Itabirito

Estes padrões deletérios de uso do corpo interferem na saúde corporal dos cantores e no desenvolvimento da voz, na medida em que dificultam a coordenação natural dos músculos e articulações implicados na produção vocal do canto. Para além dos problemas físicos corporais exibidos na tabela 1, ressaltamos problemas relacionados ao estado emocional como excesso de timidez e ansiedade durante as aulas e performances.

A partir da revisão da literatura sobre a pedagogia vocal coral e solista<sup>7</sup> comprovamos que existe uma preocupação por parte dos autores sobre o uso do corpo. Há um consenso quanto a utilização de alongamentos e aquecimentos corporais que trabalhem o corpo do cantor e mantenham a postura ereta anteriormente ao ato do canto<sup>8</sup>. No entanto, observamos tanto no diagnóstico, quanto nos contextos de nossa experiência profissional<sup>9</sup> e respaldados pelos autores Simões e Santiago (2017); Padovani (2017); Simões; Penido (2016); Costa Filho (2015) e Cheng (1999), que a realização dos exercícios de relaxamento e alongamento corporal dissociados da produção sonora, não são o suficiente para manter o corpo livre das tensões para o ato do canto, havendo a necessidade de conectar os dois atos de modo consciente. Deste modo, o que buscamos é realizar movimentos e posturas simultaneamente ao ato de cantar, embasados em abordagens corporais holísticas<sup>10</sup>, como tentativa de minimizar os problemas psicofísicos e consequentemente alcançar a otimização do resultado sonoro e do aprendizado da técnica vocal.

### 3. Preparação vocal coral: contextualização

O termo preparação vocal coral (*chorische Stimmbildung*<sup>11</sup>) foi desenvolvido na Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial, pela cantora Frauke Haasemann (1922-1991) e pelo regente Wilhelm Ehmann (1904 -1989) (SMITH; SATALOFF, 2006, p. ix; HAUCK-SILVA, 2012, p. 14–15). A preparação vocal foi utilizada por coros, principalmente amadores, no processo de ensino da técnica vocal, designando o ato de desenvolver potencialidades vocais dos cantores, com objetivo de auxiliar o coralista a reconhecer seu próprio instrumento, o corpo, visando desenvolver habilidades vocais de maneira consciente, coordenando a produção vocal saudável com maior rendimento e menor esforço físico (HAUCK-SILVA, 2012, p. 15–18; THURMAN, 1983, p. 15).

A preparação vocal acontece em dois contextos distintos: a) durante as aulas coletivas ou individuais de técnica vocal, para os coros que a dispõem; sendo conduzidas normalmente por cantores profissionais em sintonia com o maestro<sup>12</sup>; b) durante o aquecimento vocal nos momentos iniciais dos ensaios sendo conduzidas normalmente pelo maestro ou preparador vocal<sup>13</sup>.

Pelo objeto de estudo desta pesquisa consistir em jovens de um coro amador, o termo preparação vocal designará o ato de construir e lapidar todo o processo vocal, técnico e interpretativo, desde os princípios básicos até os mais complexos para o desenvolvimento vocal/corporal/mental saudável incluindo o aprendizado do repertório.

As competências e habilidades trabalhadas na preparação vocal coral estão centradas nos principais aspectos trabalhados neste processo, referentes ao uso da técnica vocal<sup>14</sup>, à saúde vocal e corporal<sup>15</sup> e a componente psicológica<sup>16</sup> do cantor.

Para o autor Phillips (2004, p. 254) o programa de técnica vocal deve começar com “a energização do corpo, a respiração, o ouvido e depois a voz”. Sobre esta perspectiva, apresentaremos na versão final da tese uma série de práticas musicorporais compostas por: a) atividades de sensibilização, energização e consciência corporal a fim de minimizar os problemas psicofísicos dos cantores e auxiliá-los na construção dos aspectos técnicos vocais; b) exercícios respiratórios e vocais como: vocalises de aquecimento vocal<sup>17</sup>, de colocação sonora, de afinação com *divisi* de vozes e cânone para trabalhar o ouvido interno e harmônico, exercícios de desenvolvimento da flexibilidade e extensão vocal. Neste artigo apresentaremos somente uma proposta de prática musicorporal devido a limitação de páginas.

### 4. Abordagens corporais na preparação vocal coral

Foram selecionadas para este trabalho as seguintes abordagens corporais holísticas: Técnica Alexander, Bioenergética e Tai Chi Chuan.

#### 4.1. Técnica Alexander

Criada por Frederick Mathias Alexander, ator australiano que sofreu perda vocal e que, após sistematicamente observar seu próprio corpo durante a performance, identificou que realizava

padrões inadequados em seu comportamento corporal, sobretudo na região da cabeça e do pescoço projetando-os para trás e para baixo. Estes padrões influenciavam a produção sonora deixando-o constantemente afônico e com dores no corpo (BORGES, 2010, p. 2).

Alexander (1923, p. 55) define sua técnica como um método de “reeducação e reajustamento consciente” da coordenação do organismo humano como um todo. O equilíbrio entre mecanismos sensório-motores possibilita ao indivíduo manter a posição ereta com mínimo esforço muscular. Porém, nem todos usam seu organismo de forma apropriada, empregando enorme contração muscular para mantê-lo equilibrado.

O ser humano recebe estímulos o tempo todo e temos para cada estímulo uma resposta psicofísica que se tornam hábitos. A Técnica Alexander (TA) lida com hábitos de mau uso do nosso organismo, que são adquiridos ao longo da vida. Ela trabalha com o desenvolvimento da percepção sensorial do praticante, a fim de que o mesmo perceba os seus hábitos de uso nocivos, podendo, assim, reeducar-se e reajustar-se. Um dos elementos fundamentais da TA consiste no controle primário, que estabelece a relação cabeça-pescoço-tronco. A partir de comandos e ordens que o praticante dá a si mesmo, tais como: “Eu digo ao meu pescoço para ficar livre”, produz-se uma atitude de “não fazer” aquilo que é habitual.

Para a preparação vocal, torna-se relevante aplicar os princípios da TA para desenvolver a propriocepção do indivíduo, despertando a consciência corporal na identificação de seus padrões corporais e na busca por melhores caminhos para o bom uso de si mesmo durante o ato do canto. Dentre os autores que utilizam a Técnica Alexander no canto coral e solista destaque Padovani (2017), Costa Filho (2015); Campos (2007).

Como proposta pedagógica, apresentamos a prática “A leveza do ser” baseada nos princípios da TA, aplicada nas aulas de técnica vocal do coral Canarinhos de Itabirito<sup>18</sup>.



<i>Procedimento/Etapa 1 - corpo</i>	<i>Procedimentos/Etapa 2 - canto e corpo</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ explicar e demonstrar a realização da vibração de lábios sonorizada (“Brrr”) na sequência melódica conforme a figura abaixo (Fig. 1).</li> <li>✓ repetir a ação alternando a vibração de lábios e língua (“Trrr”).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ durante os exercícios, pensar no comando de permitir deixar o pescoço livre e solto, enquanto efetua lentamente pequenos movimentos de negação (“não”) com a cabeça.</li> </ul> <div style="text-align: center;">  </div> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ entoar a melodia da figura 1</li> </ul> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">Figura 1: Exercício de vibração de lábios (Br) e língua (Tr)</p>

Figura 1: Exemplo de prática musicorporal

## 4.2. Bioenergética

Baseada nos princípios da terapia de William Reich (1897-1957), a Bioenergética foi criada pelo psicanalista americano Alexander Lowen (1910-2008). A partir da observação do seu próprio corpo e na tentativa de descoberta da sua personalidade, Lowen desenvolveu uma terapia que busca o equilíbrio energético do corpo. A Bioenergética trabalha com diversos aspectos corporais e mentais, desde os processos essenciais à sobrevivência do corpo, como a respiração, até os processos mais complexos de compreensão de sentimentos e autoexpressão. Lowen explica que “a tese fundamental da bioenergética é que corpo e mente são funcionalmente idênticos, isto é, o que ocorre na mente reflete o que está ocorrendo no corpo, e vice-versa (LOWEN; LOWEN, 1977).

Lowen (1982, p. 38) define a Bioenergética como:

[...] uma técnica terapêutica que ajuda o indivíduo a reencontrar-se com o seu corpo, e a tirar o mais alto grau de proveito possível da vida que há nele. Essa ênfase dada ao corpo [...] inclui também as mais elementares funções de respiração, movimento, sentimento e autoexpressão (LOWEN, 1982, p. 38).

Além desta tese fundamental, Lowen acredita que “nós somos o nosso próprio corpo” (LOWEN, 1975, p. 47), no sentido de que tudo o que vivemos desde o nascimento até hoje, fica armazenado em nosso corpo, resultando em bloqueios de energia: tensões, movimentos, hábitos, conduzindo à forma como nos relacionamos com os outros e interferindo nas demais dimensões de nossa existência.

Os exercícios bioenergéticos foram descritos no livro de Lowen e Lowen (1977) e agem diretamente na sensibilização e na consciência corporal. Seus efeitos foram descritos por Bazilli (2010, p. 16) como promotores de melhora na autopercepção, no equilíbrio energético, na recu-


Procedimentos/Etapa 1- corpo	Procedimentos/ Etapa 2 - canto e corpo
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ dispor os alunos em dupla.</li> <li>✓ pedir para que um dos alunos deixe todo o peso do corpo recair sobre os pés ( Fig. 2 )</li> <li>✓ pedir para o outro aluno segurar firme na região intercostal do colega.</li> </ul> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Figura 2: Posição da Bioenergética “vibrando inclinando para frente”. Fonte: Lowen, Lowen, 1977, p. 20.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ inspirar em 3 tempos pelo nariz silenciosamente.</li> <li>✓ expirar sonoramente em <i>stacatto</i> com a consoante “S” [s] em 5 tempos (pulsos) e, a partir do sexto tempo, fazer um som <i>legatto</i> com a mesma consoante em 15 tempos. Durante a expiração, ir subindo o corpo, voltando vértebra por vértebra da coluna e o pescoço será o último a ser desenrolado. Ao terminar, inspirar e liberar todo o ar de uma só vez para evitar fadiga vocal.</li> <li>✓ Inverter o colega e repetir toda a ação com as consoantes “X” [j], “Z” [z], “V” [v].</li> </ul>

Figura 2: Exemplo de prática musicorporal

peração da autoexpressão e na quebra de couraça, libertando o corpo das tensões e minimizando vícios corporais que adquirimos ao longo dos anos. A partir disso, espera-se que a adaptação dos princípios da Bioenergética possa auxiliar os coralistas a minimizar as tensões e hiperextensão dos joelhos, da descompressão abdominal, da postura corporal e do relaxamento dos demais segmentos corporais como língua, maxilar etc. Espera-se ainda que a respiração se torne mais fluida, assim como a condução frasal.

Como proposta pedagógica, apresentamos a prática “Vibrando e expandindo” baseada nos princípios da Bioenergética, aplicada nas aulas de técnica vocal do coral Canarinhos de Itabirito.

#### 4.3. Tai Chi Chuan

O Tai Chi Chuan é uma técnica oriental milenar, originada na China que procura equilibrar e dar fluência à energia vital, visando reforçar, alimentar, limpar, regular, orientar, harmonizar e equilibrar o organismo. Para Silva (1997) o Tai Chi Chuan é também uma expressão corporal que derivou do pensamento do Tao<sup>19</sup> e que se baseia nos conceitos e técnicas de alquimia interna Taoísta para o trabalho interior e energético corporal.

Para Oliveira *et al.* (2001), a prática do Tai Chi Chuan favorece a concentração mental e o controle de todo o corpo, por meio de movimentos flexíveis, leves, lentos e que não requer instrumentos, equipamentos ou grandes espaços. Um dos elementos primordiais no Tai Chi Chuan é o eixo físico, especialmente a postura corporal, atrelada à respiração, e na atuação da mente e da emoção expressa por meio de uma movimentação corporal (CHERNG, 1998). Nestes três aspectos ressaltados: a postura, a respiração e a atuação da mente são princípios básicos para a prática do Tai Chi Chuan.

O Tai Chi Chuan possui uma série de sequências de movimentos e posições pré-estabelecidas, onde a base para todos os exercícios é a postura ereta, porém sem tensão (TEIXEIRA, 2013). Os exercícios são realizados a partir de movimentos lentos, suaves, cíclicos e fluidos, sempre em conjunto com a respiração, com o equilíbrio centralizado que auxiliam no relaxamento corporal e no equilíbrio energético (TEIXEIRA, 2013). Para esta pesquisa o Tai Chi servirá de base para a adaptação das práticas musicorporais com o intuito de minimizar os seguintes aspectos: problemas posturais, a descompressão abdominal expandido (cabeça para o céu, pés no chão), a abertura do externo mantendo ombros e tórax relaxados, a assimilação do eixo dos quadris e dos joelhos alinhados com os pés (CHERNG, 1998). Aos aspectos técnicos espera-se a melhora da respiração buscando constantemente o movimento mais natural possível para a condução do fluxo energético e respiratório. Quanto à mente e à emoção, o Tai Chi Chuan trabalha na busca de uma transparência emocional, ou seja, não reprimir os sentimentos. A mente deve estar sempre atenta, sem a preocupação de julgar os pensamentos ou ações que por ventura apareçam durante a prática (CHERNG, 1998), ou seja, manter-se consciente. Deste modo esperamos que o Tai Chi Chuan possa contribuir também para os aspectos mentais e emocionais trabalhados na preparação vocal coral.

Como proposta pedagógica, apresentamos a prática “Cantar da terra ao céu” baseada nos princípios do Tai Chi Chuan, aplicado nas aulas de técnica vocal do coral Canarinhos de Itabirito.



<i>Procedimentos/Etapa 1- corpo</i>	<i>Procedimentos/ Etapa 2 - canto e corpo</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ formar com as mãos uma bola imaginária de energia à frente do umbigo.</li> <li>✓ Simultaneamente, enquanto entoa a melodia da fig. 4: abrir as mãos na vertical (a mão que está abaixo do umbigo se direciona cada vez mais para baixo e a mão que está acima do umbigo se direciona cada vez mais para o alto, como na fig. 3).</li> <li>✓ ficar nesta posição por alguns instantes .</li> <li>✓ retornar para a posição inicial.</li> </ul> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">                     Figura 3: Movimento de empurrar o céu e a terra.                      Fonte: <a href="http://amigosdotaichi.blogspot.com.br/2016_01_24_archive.html">http://amigosdotaichi.blogspot.com.br/2016_01_24_archive.html</a> </p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ entoar a melodia da figura 4.</li> </ul> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">Figura 4. melodia do vocalise</p>

Figura 3: Exemplo de prática musicorporal

#### 4.4. Práticas musicorporais para jovens coralistas

Na etimologia da palavra musicorporeidade temos dois conceitos - música e corporeidade que auto-definem o termo, referindo-se a uma abordagem antiga na Educação Musical em que: a aprendizagem de conteúdos musicais resulta da interação entre a música e o corpo, ou seja, “um corpo convertido em instrumento musical que deveria expressar elementos da música por meio do movimento e da expressão corporal” (MARIANI apud FERNANDINO, 2015, p. 68).

O educador musical Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), incorporou de forma definitiva a percepção da sensorialidade aos processos de ensino-aprendizagem musical privilegiando o corpo como uma unidade psicofísica, na vivência que integra ação sonoro-musical e o ser que a faz. Esta visão integradora tem sido adotada por Amorim, 2012; Brito, 2012; Goes, 2015; Santiago, 2008; Santiago, 2015. Para Santiago (2015, p. 98), a musicorporeidade representa:

[...] uma vivência holística, que integra o fazer musical e o corpo, considerando, desta forma, que ambos formam uma única entidade, agente das ações que se apresentam à realização. Vivências musicorporais favorecem a construção das experiências musicais envolvendo todos os aspectos da corporeidade do indivíduo (sensoriais, emocionais, mentais, dentre outros) em conexão com o contexto ao redor (SANTIAGO, 2015, p. 98).

A terminologia musicorporal advém de musicorporeidade e compartilha dos mesmos princípios citados acima, integrando o corpo psicofísico à prática musical. A partir desta premissa de que corpo e voz formam uma unidade integrada e de que a maneira como utilizamos o nosso corpo reflete diretamente na produção e na qualidade vocal, apresentamos algumas propostas pedagógicas em fase de experimentação, ressaltando a importância de se cantar percebendo o próprio corpo como unidade psicofísica.

As práticas musicorporais<sup>20</sup> têm sido adaptadas e criadas pela pesquisadora principal deste artigo, embasadas nas abordagens corporais supracitadas, com a finalidade de serem utilizadas durante o momento da preparação vocal coral.

## 5. Considerações finais

Os problemas psicofísicos mais recorrentes nos cantores do coral Canarinhos de Itabirito apresentados neste artigo, tais como a hiperextensão dos joelhos, a projeção do pescoço, a compressão do abdômen, dentre outros, podem ser observados em diversos coros com idades semelhantes e/ou mais avançada, incluindo cantores solistas. Sugerimos, como a minimização destes problemas, a implementação de movimentos e posições embasadas nas abordagens corporais - Técnica de Alexander, Tai Chi Chuan e Bioenergética -, integrados aos vocalises, uma vez que, as abordagens corporais concebem o instrumento do cantor, o corpo, como uma unidade psicofísica (corpo-mente-emoção) e favorecem o aprimoramento da propriocepção e do desenvolvimento da consciência corporal, favorecendo assim a minimização dos problemas de maus hábitos físicos corporais.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para a literatura da pedagogia vocal coral e solista e para o despertar de novas propostas, direcionadas a preparadores vocais e maestros para o desenvolvimento de outras perspectivas para a preparação vocal coral.

## Referências:

ALEXANDER, Frederick Matthias. *Constructive Conscious Control of the Individual*. London: Chaterson Ltd., 1923.

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. Corpo-voz-emoção: uma proposta de práticas sensibilizadoras para o ensino do canto lírico. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 1., 15., 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 332–340.

ALVES, Carolina Valverde. Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino. *Per Musi*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 26, p. 128–139, 2012.

AMORIM, Maria Elciane Silva de. *Ritmos e expressão corporal: práticas pedagógico-musicais para uma escuta musical ativa e formação de plateia*. 2012. [24 f.]. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

ARAÚJO, Aline Soares. *O Cantor e o desenvolvimento expressivo: estudos labanianos aplicados à performance cênico-musical*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

BAZILLI, Maristela. *O corpo e suas couraças: da repressão emocional à expressão do ser: um caminho transpessoal*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação Lato Sensu em Psicologia Transpessoal Integrativa) – Centro Latino Americano de Saúde Integral / Faculdade



Vicentina, Curitiba, 2010. Disponível em: [http://www.clasi.org.br/media/user/downloads/maristela\\_bazili\\_n1.pdf](http://www.clasi.org.br/media/user/downloads/maristela_bazili_n1.pdf). Acesso em: 4 abr. 2015.

BEXIGA, Márcia Vieira; SILVA, Andréia Anhezini. Preparação vocal para coro: análise teórica e registro dos princípios técnicos básicos de preparação vocal adequados ao desenvolvimento do canto coral. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 4., 2009, Maringá.

BORGES, Paulo Frederico C. Convergências entre a técnica de F. M Alexander e a psicologia corporal: mobilização das coraças desbloqueio da criatividade. In: ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, 2010, Curitiba, p. 1-7.

BRITO, José Albércio Moraes de Brito. *Expressões corporais e suas contribuições para a aprendizagem musical*. 2012. Trabalho de conclusão de curso – Universidade de Brasília, Brasília.

CAMPOS, Paulo Henrique. *O impacto da Técnica Alexander na prática do canto: Um estudo qualitativo sobre as percepções de cantores com experiência nessa interação*. 2007. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CHAN, Thelma; CRUZ, Thelmo. *Divertimentos de corpo e voz*. São Paulo: Thelma Chan, 2001.

CHENG, Stephen Chun-Tao. *O Tao da voz*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1999.

CHERNG, Wu Jyh. *A alquimia do movimento*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora Ltda., 1998.

COSTA FILHO, Moacyr Silva. *A pedagogia do canto através do movimento corporal*. 2015. Tese de Doutorado em Música – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kayama. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FERNANDINO, Jussara. Corpo criativo, corpo musical. In: PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Patrícia (Org.). *Processos Criativos em Educação Musical: tributo a Hans-Joachim Koellreutter*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG/CMI, 2015. cap. 5, p. 67-86.

FERREIRA, Juliana Grassi Pinto. *Preparação vocal do corista*. 2002. Trabalho de conclusão do curso de especialização em regência coral – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FERREIRA, Sarah Ramez. *Padrões físicos inadequados na performance da trompa*. 2009. Dissertação de mestrado – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte.

FERRELL, Matthew August. *Perspectives in choral and solo singing*. Dez. 2010. Tese de Doutorado – University of Miami, Florida.

GOES, Amanda Acauan. *Corpo sonoro e som em movimento: um estudo sobre a prática da música corporal*. 2015. Dissertação de Mestrado – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

HAUCK-SILVA, Caiti. *Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantos: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP*. 2012.

Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JORDAN, James. *Evoking sound: The Choral Warm-up-Methods, Procedures, Planning, and Core Vocal Exercises*. Chicago: GIA Publications, Inc, 2005.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Summus Editorial LTDA., 1982.

\_\_\_\_\_. *Bioenergetics*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1975.

LOWEN, Alexander; LOWEN, Leslie. *Exercícios de bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. 8. ed. São Paulo: Editora Ágora, 1977.

MAGEE, DJ. *Avaliação musculoesquelética*. 4. ed. Barueri: Manole, 2002.

MATHIAS, Nelson. *Coral, Um Canto Apaixonante*. Brasília: MusiMed, 1986.

MILLER, Richard. *The structure of singing: system and art in vocal technique*. Boston, Massachusetts: Schirmer, 1986.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim; RAMOS, Marco Antônio da Silva. Preparação vocal no coro infanto-juvenil: desafios e possibilidades. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 24., 2014, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: [s.n.], 2014.

MOTA, Andréa Coelho Gagliardi. *Aquecimento e desaquecimento vocal*. 1998. Monografia de conclusão de curso de especialização em voz CEFAC – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, São Paulo.

OLESEN, Bradley Christian. *The impact of musical background, choral conducting training and music teaching style on the choral warm-up philosophy and practices of successful high school choral directors*. [S.l.]: University of Miami, 2010.

OLIVEIRA, Rosana Fernandes de *et al.* Efeitos do treinamento de Tai Chi Chuan na aptidão física de mulheres adultas e sedentárias. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento Brasília*, v. 9, n. 3, p. 15–22, 2001.

PADOVANI, Maria Izabel. *A Técnica Alexander aplicada ao canto coral: caminhos para uma educação integral*. 2017. 108 f. Dissertação de mestrado em música – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PHILLIPS, Kenneth H. *Directing the Choral Music Program*. NY: Oxford, 2004.

ROBINSON, Ray; WINOLD, Allen. *The choral experience: literature, materials and methods*. New York: Harper & Row, 1976.

ROHR, L. Respiração yogue – uma vivência bioenergética. In: CONVENÇÃO BRASIL LATINO AMÉRICA, CONGRESSO BRASILEIRO E ENCONTRO PARANAENSE DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, 1., 4., 9. *Anais [...]* Foz do Iguaçu: Centro Reichiano, 2004. CD- ROM. ISBN 85-87691-12-0. Disponível em: <http://centroreichiano.com.br/artigos/Anais-2004/ROHR-Ludmila-Respiracao.pdf>. Acesso em: 7 mai. 2015.

SANTIAGO, Patrícia Furst. A perspectiva da Técnica Alexander sobre os problemas físicos da performance pianística. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005.

\_\_\_\_\_. *An exploration of the potential contributions of the Alexander Technique to piano pedagogy*. 2004. PhD Thesis – Institute of Education, University of London.

\_\_\_\_\_. O impacto da Técnica Alexander na atuação de músicos instrumentistas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 17., 2008, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: [s.n.], 2008.

\_\_\_\_\_. Vivências de Silêncio em Música. In: PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Patrícia Furst (Org.). *Processos Criativos em Educação Musical - Tributo a Hans-Joachim Koellreutter*. [S.l.: s.n.], 2015. p. 87–119.

SCARPEL, Renata D’Arc; PINHO, Silvia M. Rebelo. Aquecimento e desaquecimento vocal. In: S., Pinho (Ed.). Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2001. p. 97–104.

SILVA, Alexander Raspa. *Fundamentos da Medicina Tradicional Chinesa*. [S.l.: s.n.], 1997.

SILVA, Caiti Hauck et. al. A preparação vocal no ensaio coral: uma oportunidade para aquecer ensinando e aprendendo. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010. *Anais [...]* Florianópolis, Santa Catarina: [s.n.], 2010. p. 268–273.

SIMÕES, T. P.; MOURA, E. L. *et al.* Problemas físicos corporais em jovens coralistas do coral Canarinhos de Itabirito. In: NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 2., 2016, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. v. 2.

SIMÕES, Thays Lana Peneda. *O gesto corporal na performance coral: estudo de dois grupos corais*. 2012. Dissertação de Mestrado – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2012.

SIMÕES, Thays Lana Peneda; SANTIAGO, Patrícia Furst. *Práticas musicorporais para a formação vocal de jovens coralistas: Corporeidade e Educação musical*. [S.l.]: Editora UFMG, 2017. p. 191–231.

SMITH, Brenda; SATALOFF, Robert T. *Choral Pedagogy*. 2nd. USA: Plural Publishing, 2006.

TEIXEIRA, Mário Jorge Peixoto. *O Tai Chi Chuan na percussão*. 2013. Dissertação de Mestrado – Universidade de Aveiro, Portugal.

THURMAN, Leon. Putting horses before carts: a brief on vocal athletics. *Choral Journal*, v. 23, n. 7, p. 15–21, 1983.

## Notas

<sup>1</sup> A terminologia psicofísico é explorada na Técnica Alexander e refere-se à inseparabilidade do organismo humano como um todo (físico, mental e emocional). Todas as nossas ações físicas (como por exemplo: caminhar, levantar, sentar etc) integram o corpo, mas integram também a nossa mente, pois a maneira como nos portamos ao executarmos uma atividade é a própria manifestação do nosso ser e não somente a resposta física do organismo (SANTIAGO, 2004; CAMPOS, 2007; SIMÕES; PENIDO, 2016).

<sup>2</sup> Com exceção ao trabalho da Padovani (2017) que utiliza a técnica Alexander no momento de aquecimento para o canto coral, muito embora, ela não sistematize exercícios para serem realizados nos vocalises como realizamos.

<sup>3</sup> Localizado na cidade de Itabirito – MG, fundado em 1973 por Padre Francisco Xavier Gomes o coral Canarinhos de Itabirito é um coro infantojuvenil composto por 61 crianças e jovens com idades entre 10 e 24 anos. Para mais

acesse: [www.canarinhosdeitabirito.org.br](http://www.canarinhosdeitabirito.org.br) .

<sup>4</sup> A pesquisa conta com um painel de pesquisadores colaboradores aqui denominados de Pesquisadores Coletivos (BARBIER, 2004) a saber: Patrícia Furst Santiago, Doutora em Música pelo *Institute of Education* na *University of London* e técnica em Técnica Alexander pelo *Constructive Teaching Centre* (Londres); Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, Doutora em Letras pela UFMG. Atua como professora de canto da Escola de Música da UFMG; Elgen Leonardo Moura Pereira. Estudante de Fisioterapia na Universidade Federal de Minas Gerais, possui formação em Tai Chi Chuan, curso de Acupuntura e Massoterapia pela Escola de Tradições Orientais Neijing BH; Éric Vinícius de Aguiar Lana, Doutorando em Música pela Universidade de Aveiro (Portugal), maestro e diretor artístico do coral Canarinhos de Itabirito.

<sup>5</sup> Para maiores detalhes do diagnóstico favor conferir os trabalhos de Simões et al., 2016; Simões; Santiago, 2017.

<sup>6</sup> Norteando as definições exibidas na tabela temos os autores: Santiago (2004); Ferreira (2009); Alves (2012); Magee (2002).

<sup>7</sup> Como por exemplo: Padovani, 2017; Costa Filho, 2015; Moreira; Ramos, 2014; Silva, 2012; Silva et. al., 2010; Olesen, 2010; Fernandes, 2009; Bexiga; Silva, 2009; Jordan, 2005; Ferreira, 2002; Chan; Cruz, 2001; Scarpel, 2001; Miller, 1986; Mathias, 1986; Robinson; Winold, 1976.

<sup>8</sup> Autores como Araújo (2016); Costa Filho (2015); Simões (2012); Almeida (2010); Jordan (2005); Chan e Cruz (2001); Cheng (1999), indicam a necessidade da integração de movimentos corporais para a transformação do resultado sonoro, enquanto os autores Padovani (2017), Costa Filho (2015) e Cheng (1999) tem uma preocupação com a saúde psicofísica do cantor.

<sup>9</sup> Como preparadora vocal coral, tendo atuado com coros infantojuvenis, jovens, adultos e de terceira idade, e como maestro de coros infantojuvenis, jovens e adultos.

<sup>10</sup> As abordagens são consideradas holísticas por integrarem os aspectos físicos, mentais e emocionais do ser (SIMÕES; PENIDO, 2016).

<sup>11</sup> Segundo o software *babylon* a tradução literal do termo *chorische stimmbildung* significa treinamento vocal coral, muito embora Hauck-Silva (2012) tenha traduzido a expressão como “educação da voz coral” ou “formação da voz coral” (HAUCK-SILVA, 2012, p. 15). Na língua inglesa, preparação vocal está traduzida como *voice building for choir*, muito embora, ao revisar a literatura foram encontradas referências contendo os termos *voice training* e *voice teacher*.

<sup>12</sup> Como é o caso do coro objeto desta pesquisa “Canarinhos de Itabirito” que dedica uma hora semanal a aulas de técnica vocal coletivas (de 3 a 7 alunos por turma).

<sup>13</sup> Ressaltamos que o preparador vocal e/ou maestro interfere diretamente no resultado sonoro do coro, moldando sonoramente o grupo, por meio dos ajustes vocais aplicados aos coralistas, extraíndo do coro timbres mais claros ou mais escuros, mais cheios ou mais leves, mais brilhantes ou mais opacos (FERRELL, 2010; FERNANDES, 2009) por isso, quando o trabalho for desenvolvido pelo preparador vocal deve estar em sintonia com o maestro.

<sup>14</sup> Consiste no trabalho minucioso do ensino da técnica vocal e do desenvolvimento de cada um dos aspectos técnicos vocais (tais como: a respiração processo fisiológico e seu funcionamento para o canto solista e para o canto coral-; a condução do ar; o apoio vocal; a coordenação do ataque vocal; a emissão, fonação e colocação sonora; a utilização dos ressonadores; a afinação e ouvido harmônico; a articulação; a uniformidade tímbrica entre as vogais; saiba realizar a classificação vocal e trabalhar o equilíbrio de timbre entre o (s) naipe (s), na busca pelo timbre individual e coletivo adequado ao repertório; desenvolva aspectos técnicos interpretativos, tais como dinâmicas e acentuações).

<sup>15</sup> Consiste na busca constante pelo relaxamento consciente e pela harmonia corporal, a fim de desenvolver a sensibilidade e a consciência tanto dos movimentos fisiológicos presentes na mecânica do canto quanto dos excessos de tensão aplicados ao corpo no ato do canto; desenvolvimento da percepção de si mesmo, de como o corpo de cada aluno se porta individualmente; exige que o preparador vocal esteja sempre atento aos padrões psicofísicos inadequados. Busca constantemente a minimização dos padrões e no cuidado com todos os segmentos do corpo, incluindo a postura corporal, mas não se limitando somente a ela.

<sup>16</sup> Consiste na busca pelo bem-estar tanto corporal, quanto mental dos cantores. No desenvolvimento das habilidades de relação inter-humanas e na condução do processo para que os alunos descubram e aceitem a sua própria voz e o seu próprio corpo. Almeja que os coralistas estejam cada vez mais livres das tensões e mais motivados a aprender e a desenvolver seu instrumento. Desenvolve a confiança para cantar no coletivo, ou individual quando necessário, a autoestima, além de trabalhar para a ampliação da capacidade de concentração dos membros e para a redução da ansiedade na performance.

<sup>17</sup> A finalidade do exercício de aquecimento é, de fato, aquecer a musculatura das pregas vocais para evitar sobrecarga ou mesmo a fadiga vocal (MOTA, 1998, p. 3).

<sup>18</sup> Esse e outros exercícios podem ser conferidos no trabalho de Simões e Penido (2016) e Simões e Santiago (2017).

<sup>19</sup> Para Cheng (1999, p. 17) o Tao é um caminho, a maneira natural da existência no universo, caracterizado pela “criatividade espontânea, pela intenção harmoniosa e dinâmica de elementos ou forças opostas”.

<sup>20</sup> Como exemplo de práticas musicorporais consultar os trabalhos de Simões; Santiago 2017; Simões; Penido, 2016.

# Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral UniversIDADE

*Daniel Alves Duarte Pedroso Júnior*  
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – dan.brat@hotmail.com

*Angelo José Fernandes*  
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – angelojfernandes@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho é um relato de experiência do preparo vocal feito com o grupo de terceira idade Coral UniversIDADE. A oficina coral está voltada ao estudo do desenvolvimento, preparação e exercícios vocais, no intuito de melhorar o desempenho de um coral de terceira idade. O trabalho justifica-se por trazer uma experiência de educação musical em um ambiente de extensão e por apontar como questões centrais o processo didático-pedagógico, o trabalho de cuidados com a voz dos cantores maduros e a reflexão dessa prática na vida social dos envolvidos.

**Palavras-chave:** Coral de terceira idade. Canto coral. Preparo Vocal. Relato de experiência. Voz madura.

## 1. Introdução

Segundo o IBGE estima-se que o Brasil será até 2025 o sexto país com a maior quantidade de população idosa, ou seja, o aumento da longevidade é uma realidade. Apesar disso, uma série de restrições acompanham esse aumento de longevidade em nosso país devido às diversas condições de vida que implicam em fatores de ordens físicas, emocionais e mesmo sociais.

Viver mais não significa necessariamente viver bem. Alguns idosos, mesmo com condições mais favoráveis de vida (familiar, financeira e de saúde), sofrem também com alterações das capacidades intelectuais e várias outras advindas do processo de envelhecimento. Diante deste fato, atualmente, diversas são as atividades oferecidas a idosos, no intuito de melhorar sua qualidade de vida, sendo o exercício do canto em grupo – a prática coral – uma dessas atividades e foco deste trabalho.

Quando se trata do termo “terceira idade” ou “idoso” há diferentes opiniões sobre em que idade o indivíduo se enquadra nessa categoria. Segundo a lei 8842, que dispõe sobre a Política nacional do idoso, no capítulo I, artigo 2º “considera-se idoso, para os efeitos desta lei, a pessoa maior de 60 anos de idade” (BRASIL, 1994). O estatuto do Idoso (BRASIL, 2003) no seu artigo 1º mantém este corte cronológico. Já a Organização das Nações Unidas (ONU) sugere aos países desenvolvidos a idade mínima de 65 anos e aos em desenvolvimento, como o Brasil, 60 anos (ONU, 1982).

Rabelo (2011, p. 12) observa que a Organização Mundial da Saúde (OMS) ainda divide a terceira idade em três grupos: jovens idosos (60 a 69 anos), meio idosos (70 a 79 anos) e idosos velhos (a partir dos 80 anos). Segundo a autora, o Brasil não é mais considerado um país jovem,

pois de acordo com a OMS, é considerada uma nação envelhecida aquela cuja proporção de pessoas idosas atinge 7% com tendência a crescer e, no Brasil, o número de idosos já ultrapassa esta porcentagem mínima, chegando, segundo o Censo Populacional de 2000, a 8,6% da população total. Uma vez que esse tipo de notícia está sendo cada vez mais veiculada pela mídia e a situação só tende a se acentuar, o interesse pela abordagem da população de idosos nos mais diversos campos também tem aumentado.

A prática coral, entre outras atividades ligadas à música, consiste em uma das mais significativas dessas iniciativas que recebem um expressivo número de idosos em todo o mundo e no Brasil não é diferente. Entretanto, pouco se estuda ou se pesquisa a respeito da atividade coral direcionada à terceira idade. Raríssimos são os trabalhos sobre regência coral que abordam a velhice e, no que diz respeito ao estudo da voz cantada, não há muito material publicado em português.

Assim, o que se tem visto por aí na prática é um grande número de profissionais e amadores que desenvolvem trabalhos e projetos com o público idoso, muitas vezes através da intuição ou de práticas aplicadas a grupos que não se enquadram às necessidades dos idosos. Luz (2008), em seu livro “Educação musical na maturidade”, ressalta algo muito recorrente sobre o trabalho com o público idoso:

A concretização de propostas destinadas ao público idoso defronta-se com inúmeras dificuldades, entre elas o fato de que não existem profissionais devidamente qualificados para planejá-las e executá-las. Com frequência, encontramos voluntários da própria comunidade desenvolvendo ações voltadas a estimular o interesse e a participação dos idosos, procurando atender suas necessidades e expectativas. (LUZ, 2008, p. 17)

A pesquisa e publicação de materiais que possam auxiliar todos os interessados a trabalhar com coros e grupos vocais de terceira idade, certamente é algo que deve ser incentivado.

Os cursos destinados à formação de músicos com especialidade em regência coral e canto, por vezes, não têm em sua grade curricular nada que prepare seus formandos para lidar especificamente com a voz do idoso e suas transformações e, em diversos casos, esses cursos também não têm um coro de terceira idade para a vivência prática dos alunos em formação.

É através da teoria, prática e experimentação que se aprende a lidar com esse grupo específico e, assim, produzir bibliografias sobre o tema e contribuir com grupos vocais e coros de maior qualidade e adequações.

Na estrutura universitária, um laboratório é o local onde se realiza a aprendizagem prática com um foco bastante específico. No laboratório são formulados e testados os novos procedimentos técnicos de uma área e é a partir do contato próximo entre professores e alunos que se busca promover a prática reflexiva, através de vivências e experiências capazes de preparar o aluno para a atividade profissional e pesquisa. (COMUNICANTUS: LABORATÓRIO CORAL, 2011, p. 13 apud HAUCK-SILVA, 2012, p. 27)

Tornam-se urgentes, pois, iniciativas que criem novos laboratórios que propiciem, além da formação de regentes, preparadores vocais e professores de canto aptos a trabalhar com idosos, publicações sobre o tema que forneçam informações precisas direcionadas aos profissionais que

atuam neste ramo.

## 2. Mudanças físicas e anatômicas no aparelho vocal decorrentes do envelhecimento

São vários os fatores que influenciam no resultado sonoro de indivíduos de uma mesma faixa etária como o sexo, histórico de doenças, raça e mesmo qualidade de vida.

A velhice é um fenômeno biológico, mas entendê-la só dessa maneira significa reduzir a questão e não a analisar em sua complexidade, o que implica não levar em conta aspectos psicológicos, sociais e culturais. Erra-se ao priorizar a condição biológica como formadora de comportamento e da saúde do indivíduo.” (LOPES, 2000 apud DEGANI; MERCADANTE, 2011, p. 159)

Behlau *et al.* (2001, p. 63) afirma que o envelhecimento diz respeito à idade cronológica do indivíduo e outras questões biológicas e enfatiza ainda que de modo geral, o período de maior eficiência vocal é dos 25 aos 45 anos, sendo que a partir dessa idade uma série de alterações estruturais na laringe, com maior ou menor impacto vocal, pode ser identificada. O início da presbifonia, seu desenvolvimento e grau de deterioração vocal dependem de cada indivíduo, de sua saúde física e psicológica e de sua história de vida, além de fatores constitucionais, racionais, hereditários, sociais e ambientais.

Em geral, a literatura faz referência a características vocais em indivíduos idosos como aspereza, rouquidão, tremor, redução dos tempos máximos de fonação, o que provoca frases curtas e a necessidade de reabastecimento de ar; aumento do grau de nasalidade; redução na intensidade; diminuição da tessitura vocal; aumento das pausas articulatórias e redução na velocidade da fala; imprecisão articulatória e alteração da ressonância (CASSOL, 2004, p. 32).

Carvalho (2015) também nos chama a atenção para o fato de que outra das principais mudanças na vida adulta que leva ao envelhecimento é a mudança hormonal. O autor explica que:

Atendo-nos às mudanças vocais atribuídas à progesterona, está claro que sua influência é capital. Já são clássicos os estudos que mostram as modificações na voz feminina quando da administração de hormônio masculino: a masculinização da voz, causada pelo crescimento anatômico da laringe e das pregas vocais de forma irreversível depois de pouco tempo de uso. Em contrapartida, a utilização de hormônio feminino por parte de indivíduos do sexo masculino não causa a feminilização da voz. (CARVALHO, 2015, p. 4)

Em seu trabalho sobre classificação vocal em cantores treinados e envelhecimento com base nas mudanças hormonais, Carvalho conclui que são variados os fatores que levam a alterações fisiológicas da laringe e das pregas vocais ao longo da vida e a influência dos hormônios neste contexto. Segundo o autor, “estas alterações, como o aumento da mucosidade e/ou ressecamento da mucosa da laringe e pregas vocais, o edema da cobertura da lâmina própria e o adelgaçamento da mucosa, alteram sensivelmente a qualidade vocal do cantor” (CARVALHO, 2015, p. 5). Ele observa que:

Com estas alterações, eventualmente, haverá por parte do cantor ou cantora um maior esforço vocal na produção do som com conseqüente cansaço vocal e eventualmente algum escape de ar – em resposta ao edema ou ao ressecamento – perda de notas nos extremos da extensão grave e/ou aguda – em resposta a uma PV mais rígida, etc. Em relação às características ligadas à estética do som vocal teremos também mudanças timbrísticas como a produção de harmônicos graves ou harmônicos agudos em maior proporção na produção do som cantado como resultado do espessamento ou adelgaçamento das PV. (CARVALHO, 2015, p. 5)

Sataloff (2017, p. 593), afirma que há algumas mudanças fundamentais no que diz respeito às alterações vocais na fala e no canto com a idade:

Normalmente, não nos surpreendemos em perceber sopro, perda de alcance vocal, mudanças nas características do vibrato, desenvolvimento de trêmulo, perda do controle de ar, fadiga vocal, imprecisões de afinação e outras características indesejáveis em cantores mais velhos. (Tradução nossa)<sup>1</sup>

Mesmo com todas essas mudanças, o autor explica que embora algumas alterações relacionadas com a idade não possam ser evitadas em indivíduos específicos, nem todas elas são manifestações de deterioração irreversível. Na verdade, à medida que nossa compreensão do processo de envelhecimento melhora, está se tornando cada vez mais evidente que muitas dessas mudanças podem ser prevenidas ou mesmo corrigidas (SATALOFF; RUBIN; KOROVIN, 2014, p. 423)<sup>2</sup>.

Cassol (2004, p. 41) enfatiza que a presbifonia deve ser compreendida como parte do processo de envelhecimento normal do indivíduo e não uma desordem vocal, por mais difícil que seja estabelecer um limite entre o que é processo vocal fisiológico e o que é uma desordem vocal estabelecida. Segundo a autora:

Pesquisas revelam que vozes treinadas e os melhores resultados vocais em indivíduos fisicamente ativos permitem inferir que os exercícios contribuem para minimizar os efeitos da idade sobre a voz. O indivíduo com uma voz treinada, que conhece e segue as orientações de higiene vocal, pode apresentar as modificações da presbifonia de maneira mais sutil, não interferindo significativamente nas atividades vocais executadas. (CASSOL, 2004, p. 41)

É evidente para nós, que trabalhamos com o Coral UniversIDADE, a existência dessas diferentes mudanças físicas e vocais em coralistas com idades diferentes, por vezes 20 anos de diferença, e mesmo assim em alguns casos, os coralistas mais velhos que possuem uma situação financeira melhor e que tiveram uma vida mais confortável, apresentam uma saúde física e vocal melhor do que alguns mais novos que tiveram uma vida mais difícil, com serviços braçais ou que exigiam o uso intenso da voz.

### 3. O Coral UniversIDADE

O Coral UniversIDADE, é um grupo idealizado e dirigido pelo Prof. Dr. Angelo José Fernandes do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP e orientador desta pesquisa. Este coro é fruto de uma parceria entre o citado professor e o Programa UniversIDADE,



programa de extensão através do qual a UNICAMP tem oferecido diversas atividades de extensão gratuitas, em diferentes áreas, vinculando a educação acadêmica à popular, voltado para pessoas da meia e terceira idades.

Através da parceria citada, surgiu em agosto de 2015 o Coral UniversIDADE, formado por pessoas musicalmente leigas ou com pouca experiência musical, com idades acima dos 50 anos (sendo a maioria acima dos 60) que se inscreveram para cantar, interagir, fazer amizades, aprender música e se divertir.

O Coral UniversIDADE começou com cerca de 70 cantores e, por ser um projeto de extensão voltado ao público maduro, sua rotatividade de participantes é significativa aos fins e recomeços dos semestres. A maioria dos cantores está no grupo desde o início, sendo que outros começaram a cantar mais tarde. Os cantores que deixam o coro, muitas vezes fazem questão de justificar sua saída, ou pedem aos colegas ou familiares que comuniquem suas ausências, sendo os motivos de sua saída os mais diversos, tais como: família que não pode levá-los aos ensaios; tratamentos médicos que os impossibilitam de se locomover; viagens longas; mudanças; e, até mesmo, em alguns casos, falecimentos, o que sempre comove o grupo.

Por se tratar de um projeto de extensão com um número considerável de participantes, o Prof. Dr. Angelo Fernandes, ao elaborar a oficina que se tornou o próprio coro, colocou cinco alunos dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música da UNICAMP como bolsistas PAD<sup>3</sup>, para trabalharem como seus estagiários assistentes. A partir de 2018, além dos cinco bolsistas PAD, o Coral UniversIDADE passou a contar também com um bolsista PED<sup>4</sup>, aluno do Programa de Pós- Graduação em Música do Instituto de Artes. Desta forma, há uma troca de experiências fundamental à atividade acadêmica: os membros do coro recebem dos bolsistas seus conhecimentos musicais e vocais, fruto de sua formação no curso de Música e, ao mesmo tempo, esses bolsistas adquirem uma experiência profissional sólida e real, fora da sala de aula e dentro de um ambiente que tem funcionado como um verdadeiro laboratório de pesquisa que envolve a performance e a educação musical em diversos aspectos.

Desses cinco bolsistas, três são responsáveis por auxiliar os naipes que dividem o coro: a aluna Rebeca Oliveira é, desde a criação do grupo até o presente momento, a responsável por monitorar o naipe de sopranos; a aluna Nina Ferrari foi monitora do naipe de contraltos até o fim de 2017, tendo sido recentemente substituída por Maria Rúbia Andreta; o terceiro aluno, em geral do sexo masculino ficou responsável por monitorar o naipe masculino. No primeiro semestre de trabalho do coro – agosto a dezembro de 2015 – a monitoria ficou a cargo deste autor, Daniel Duarte, substituído a partir de fevereiro de 2016 por Matheus Coelho até o momento presente, pela razão de minha formatura no curso de graduação.

Desde então, tendo ingressado no curso de Mestrado em Música em março de 2016, assumi a função de preparador vocal do grupo e, sob orientação do Prof. Dr. Angelo Fernandes, tornei-me responsável por todo o trabalho de aquecimento vocal e aperfeiçoamento da sonoridade do grupo, além da saúde vocal dos cantores.

Além dos três monitores de naipe, há outros dois alunos responsáveis pela regência e

pelo acompanhamento do coro ao piano, sendo que ambos revezam suas atividades regendo e tocando – Gustavo Caires e Leandro Cavini de 2015 a 2016, Eglem Lucena e Vítor Italiani Roveri em 2017<sup>5</sup> e, recentemente em 2018, como mestrandos e bolsistas PED Tiago Roscani e Leandro Cavini. Orientados pelo Prof. Angelo Fernandes, esses alunos têm certa autonomia na gestão das atividades do coro e na escolha de repertório, além de serem responsáveis pelos arranjos e adaptação de arranjos já existentes para o grupo.

#### **4. A atividade coral e o preparo vocal**

Conforme abordado anteriormente, a função assumida por este autor no Coral UNIVERSIDADE, desde o princípio de 2016 foi a de preparador vocal. Esta função é bastante comum na prática coral brasileira, normalmente realizada por alguém com formação em canto, já que muitos regentes corais brasileiros não possuem qualificação para tal. Este não é o caso da atividade do Coral UNIVERSIDADE grupo no qual, tanto regentes quanto monitores possuem formação em canto, sendo alunos do Prof. Dr. Angelo Fernandes.

A este autor, contudo, coube a realização do preparo vocal do grupo não somente como uma atividade cotidiana de auxílio aos regentes, mas principalmente, como um verdadeiro laboratório de pesquisa que deu origem a uma dissertação. Esta função era exercida na realização dos aquecimentos vocais no início de cada ensaio e antes de cada apresentação, bem como, ao longo do tempo de ensaio do repertório quando necessário para aperfeiçoar a sonoridade de trechos determinados e para auxiliar os cantores em problemas técnicos como a extensão vocal, por exemplo.

Os exercícios utilizados no aquecimento vocal do Coral UNIVERSIDADE ou são criações deste preparador vocal do coro ou foram retirados de bibliografia investigada sobre canto, técnica vocal e preparo vocal para coros infantis, juvenis, adultos e de terceira idade. Tais exercícios não são exclusivos de nossa prática a frente do Coral UNIVERSIDADE, mas podem suprir necessidades de qualquer grupo coral.

Nesta pesquisa percebemos que há um grande esforço dos pesquisadores para compreender as dificuldades e o funcionamento de vozes maduras a fim de treiná-las de forma sempre saudável e obter o melhor resultado sonoro.

Para ensinar corretamente se requer um grande conhecimento da voz e suas possibilidades instrumentais e artísticas, também um conhecimento interdisciplinar de anatomia, fisiologia e psicologia, desde o início dos estudos, as capacidades de controle de quem está aprendendo são minadas por inexperiência, por defeitos da voz natural ou adquiridos, o estresse psicológico causado por muitos problemas novos e inesperados, pela ainda baixa capacidade de detectar, controlar e resolver os seus sentidos fonatórios e reconhecer suas percepções sensoriais.<sup>6</sup> (CARBONE, 2005, p. 706, tradução nossa)

O preparo vocal aplicado ao coro não visou somente a saúde vocal dos cantores, mas também a árdua tarefa de educar essas vozes que possuem vícios, posturas inadequadas e sonoridades que são fruto de uma jornada de vida “pesada”<sup>7</sup>. Algumas vozes foram afetadas por doenças;

outras, foram excessivamente utilizadas em serviços que exigiram o seu uso; e algumas outras deram trabalho pelo simples fato de terem sido utilizadas na fala cotidiana por muitos anos em uma postura vocal (e corporal) inadequada.

É importante enfatizar que o grupo não é formado por pessoas que querem se tornar ótimos (as) cantores (as), mas há muito mais por trás da busca de uma oficina de canto coral. Existe a busca por novas amizades; a busca em se expressar em um grupo em que se sintam à vontade para expor suas ideias; e a busca da expressão corporal e vocal.

Degani e Mercadante (2011, p. 151), especialistas em gerontologia, explicam que muitas pessoas têm o desejo de experimentar o canto, motivadas por diversos fatores:

Alguns intuem que cantando encontrarão uma via para libertar a expressão de conteúdos internos, vendo no canto uma oportunidade para expandir seu potencial de comunicação, ou simplesmente descobrem que pode ele ser um meio para serem ouvidas e aprovadas.

Os autores ressaltam ainda que:

É importante demonstrar às pessoas que estão na maturidade o quanto o canto pode contribuir e acrescentar às suas vidas, incentivá-las à sua prática e estimulá-las a libertarem a expressão de suas vozes, seus corpos e suas emoções. Mais importante para o idoso é investir na possibilidade de recriar a própria existência, transformando-a em objeto artístico e transmutar o tempo de algoz em aliado, utilizando-o como instrumento para amoldá-la e aperfeiçoá-la. (DEGANI; MERCADANTE, 2011, p. 164)

Zanini (2002, p. 45), musicoterapeuta pela Universidade Federal de Goiás, diz que, além de todos os fatores benéficos citados, cantar também tem uma função terapêutica:

Sabe-se que cantar é uma terapia. Além desse aspecto, contribui para estruturar o ser humano, colabora na construção cultural, desenvolve habilidades aprendidas. Para cantar, a saúde e o equilíbrio psicológico são fundamentais. O exercício do canto é a prática da expressão, da memória e estes, entre outros, levam à espontaneidade. Fechando esse círculo de argumentações, vê-se que o canto é terapêutico, pois ninguém canta ao acaso.

Embora não seja comum no Brasil que o regente coral desempenhe a função de preparador vocal, todo o conhecimento sobre educação vocal, saúde vocal e canto que ele tiver influenciará diretamente na sonoridade e saúde do grupo de que ele está à frente. Segundo Herr:

O regente de coro é, principalmente, um educador musical e serve de exemplo para seus coralistas que o percebem neste papel. Ele é o único professor de canto que a maioria destes coralistas irão ter, fato este que aumenta muito suas responsabilidades. (HERR, 1995, p. 56)

Essa citação, de certa forma, motiva e justifica a realização desta investigação de mestrado. Existe uma falta de profissionais, pesquisas, estudos e publicações voltados para o preparo vocal de idosos no Brasil. É escassa a literatura em português que trata da formação técnica e pedagógica de cantores corais. É comum recorrermos a livros estrangeiros em busca do assunto e muitos dos autores estrangeiros propõem exercícios voltados à realidade de seu próprio país que, em certos casos, nem sempre funcionam com eficiência na nossa realidade. No tocante ao trabalho vocal

com idosos, esse tipo de publicação no Brasil é raríssimo. Tal situação se reflete na má formação de profissionais que atuam na área de terceira idade, os quais muitas vezes não se atentam à importância do preparo vocal na prática coral ou acabam por trabalhar de forma intuitiva e ingênua.

Fernandes (2009) aponta a importância e responsabilidade do regente no preparo técnico vocal para cantores corais, afirmando que:

Assim como os instrumentistas de um grupo instrumental precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de qualidade na performance, os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar. E, já que o regente é, em geral, o primeiro e único “professor de canto” dos cantores de seu grupo, ele precisa assumir a responsabilidade de instruí-los a respeito de técnica vocal. (FERNANDES, 2009, p. 199)

A preparação vocal para um coro é fundamental na construção da sonoridade que se almeja alcançar fora e dentro do repertório que está sendo estudado. Em geral, a visão que os cantores do coro têm do responsável por esse trabalho vocal é de total confiança. Um trabalho de preparo vocal bem feito possibilita o desenvolvimento vocal saudável, respostas técnico-interpretativas mais rápidas, habilidades rítmicas mais precisas, sem contar a afinação mais apurada e um som mais homogêneo<sup>8</sup>.

O canto coral tem muito a contribuir para os idosos e, se trabalhado de forma adequada à idade, o resultado alcançado pode ser um poderoso aliado à performance, satisfação pessoal dos coralistas e regente, e melhor saúde vocal e psicológica de todos os envolvidos.

## 5. Considerações Finais

A realização da pesquisa bem como a escrita da dissertação nos permitiu concluir que:

1. A construção da sonoridade de um coro de terceira idade não pode ser feita baseada em uma ideia errada de que a idade vai os impedir de fazer um trabalho de excelência. Com a bagagem de vida que esses coralistas têm, a musicalidade é um ponto a favor e a sonoridade almejada pode ser alcançada mesmo que de forma mais árdua e lenta;
2. O preparador vocal e o regente do coro devem estar em sintonia para entenderem que o som coral é formado pela somatória das vozes que compõe o grupo. Assim, com paciência e disciplina, a sonoridade do grupo vai melhorando, uma vez que grande parte dos cantores possuem nenhum ou pouco conhecimento de canto e técnica vocal;
3. O trabalho de preparo vocal oferecido ao coro no início dos ensaios é o caminho mais eficaz para que se construa uma sonoridade esteticamente bonita, tecnicamente saudável, eficiente e estilisticamente adequada;
4. Para evitar o desperdício de tempo trabalhando aspectos menos relevantes para o seu trabalho como um todo, é importante que o preparador vocal ou o regente, saibam quais são suas metas a serem alcançadas e então organizarem uma linha metodológica a ser

seguida com muita paciência e disciplina;

5. Não se deve exigir do coro de terceira idade o que se espera de um grupo vocal juvenil no que se diz respeito a tempo de resultados, dificuldades de repertório, extensão vocal e etc. Entretanto, não se deve subestimar o grupo e deixar de oferecer desafios a eles. Isso poderia desmotiva-los;
6. Preparo vocal e aquecimento vocal são coisas diferentes. O preparo vocal começa no momento do aquecimento, mas, se estende até o último instante do ensaio e deve incluir não somente exercícios de técnica pura como também a aplicação desses exercícios em todo o repertório ensaiado. Por isso, é importante que, se o preparador vocal do coro não for o regente também, ele deve estar presente durante todos os ensaios para, de forma delicada e com permissão e em conjunto do maestro, trabalhar a sonoridade do grupo a todo momento.

Por fim, ressaltamos, para futuras pesquisas que a carência de trabalhos em língua portuguesa que abordem a questão do preparo vocal e da pedagogia musical para grupos corais de terceira idade ainda é muito grande. Assim como são poucas as universidades que oferecem em suas grades disciplinas e um laboratório para prática do ensino-aprendizagem com esse tipo de grupo coral tão específico e instigante.

### Referências:

BEHLAU, Mara Suzana *et al.* Avaliação de Voz. In: BEHLAU, Mara Suzana (Org.). *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. v. 1. p. 53–84.

BRASIL. *Lei no 1074/2003*. Estatuto do Idoso. Brasília, DF: [s.n.], out. 2003.

\_\_\_\_\_. *Ministério da Previdência e Assistência Social Lei n. 8.842*. Política Nacional do Idoso. Brasília: DF: [s.n.], 4 jan. 1994.

CARBONE, Maria Luisa Sanchez. *VOX ARCANA*. Milano: Rugginenti Editore, 2005.

CARVALHO, F. Envelhecimento e classificação vocal. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., jun. 2015, Vitória/ES. *Anais [...]*. Vitória/ES: [s.n.], 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/vie%20w/3498/1159>. Acesso em: 2 abr. 2018.

CASSOL, M. *Benefícios do canto coral para indivíduos idosos*. 2004. 169 f. Tese (Doutorado em Medicina e Ciências da Saúde) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

DEGANI, Marcia; MERCADANTE, Elizabeth Frohlich. Os benefícios da música e do canto na maturidade. *Kairós Gerontologia: Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Saúde*, v. 13, n. 2, 2011. ISSN 2176-901X.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kayama. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

HAUCK-SILVA, Caiti. *Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantos: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP*. 2012. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HERR, Martha. Considerações para a classificação da voz coralista: o profissional da voz. In: FERREIRA, Leslie Piccolotto et al. (Ed.). *Voz profissional*. Carapicuíba: Pró-fono Departamento Editorial, 1995. p. 51–56.

LUZ, Marcelo Caíres. *Educação musical na maturidade*. São Paulo: Editora Som, 2008.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *A Assembléia Mundial das Nações Unidas sobre o Envelhecimento*. Viena, Áustria: ONU, 1982.

RABELO, Thaís Fernanda Vicente. *A prática do canto coral na terceira idade com o coral nossa senhora auxiliadora: um estudo de caso*. 2011. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe.

SATALOFF, Robert T. *Professional Voice: The Science and Art of Clinical Care*. 4th. San Diego, CA: Plural Publishing, 2017. 3-volume Set.

SATALOFF, Robert T.; RUBIN, John S.; KOROVIN, Gwen S. *Diagnosis and Treatment of Voice Disorders*. 4th ed. [S.l.]: Plural Publishing, 2014.

ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. *Coro Terapêutico: um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2002. p. 45.

## Notas

<sup>1</sup> Typically, we are not surprised to hear breathiness, loss of range, change in the characteristics of vibrato, development of tremolo, loss of breath control, vocal fatigue, pitch inaccuracies, and other undesirable features in older singers.

<sup>2</sup> Although some age-related alterations cannot be avoided in specific individuals, not all of them are manifestations of irreversible deterioration. In fact, as our understanding of the aging process improves, it is becoming more and more apparent that many of these changes can be forestalled or even corrected.

<sup>3</sup> O Programa de Apoio Didático (PAD), instituído pela Resolução GR-49/2007, é um programa de bolsas destinado exclusivamente a alunos de graduação regularmente matriculados na Unicamp. O programa é de responsabilidade da PRG e gerido pela Comissão Coordenadora do PAD. Suas atividades visam o aprimoramento do ensino de graduação através de monitoria exercida por estudantes e deverão ter a supervisão do professor responsável pela disciplina.

<sup>4</sup> PED. Programa de Estágio Docente – é um programa institucional que possibilita o aperfeiçoamento da formação do estudante de Pós-graduação para o estágio em experiência docente ou de apoio às atividades docentes.

<sup>5</sup> Gustavo Caires e Leandro Cavini terminaram suas graduações em dezembro de 2016 e suas bolsas PAD foram passadas para Eglem Lucena e Vitor Italiani Roveri, alunos da graduação em regência na UNICAMP selecionados pelo Prof. Dr. Angelo J. Fernandes.

<sup>6</sup> Per insegnare correttamente si richiede oltre che una sperimentata conoscenza della voce e delle sue possibilità strumentali e artistiche, anche una conoscenza interdisciplinare di anatomia, fisiologia e psicologia, in quanto all'inizio degli studi, le capacità di controllo di chi aprende sono minate dall'inesperienza, da difetti vocali naturali o acquisiti, dal disagio psicologico causato da molti problemi nuovi e impensati, dall'ancora scarsa facoltà di individuare, sorvegliare e correggere le proprie sensazioni fanatorie e di riconoscere le relative percezioni sensoriali.

<sup>7</sup> Alguns coralistas são extremamente humildes e trabalharão grande parte de suas vidas no campo ou mesmo na

cidade com serviços que exigiam muito fisicamente e com grandes jornadas de trabalho.

<sup>8</sup> Pfaustch (1988, p. 103 apud FERNANDES, 2009, p. 289) ressalta que a homogeneidade de um coro será alcançada primordialmente como resultado de uma produção vocal refinada. Para o autor, na medida em que os cantores aprendem a produzir os sons vocálicos corretamente, eles apresentarão um som mais homogêneo.





# Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas

*Juliana Melleiro Rheinboldt*

*UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – julianamelleiro.r@gmail.com*

*Angelo José Fernandes*

*UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – angelojf@iar.unicamp.br*

**Resumo:** Esse trabalho visa abordar características e dificuldades comuns encontradas no preparo vocal de coros infantis, sobretudo, brasileiros, bem como compartilhar algumas propostas elaboradas na tese de doutorado “Preparo vocal para coros infantis: considerações e propostas pedagógicas”, defendida em 2018, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Nossos principais referenciais teóricos são Leck, Carnassale, Phillips e Fernandes. Almejamos que o trabalho possa ser contributivo a regentes, preparadores vocais, coros infantis e ao canto coral brasileiro, de maneira geral.

**Palavras-chave:** Preparo vocal. Coro infantil. Voz infantil. Pedagogia vocal. Canto coral.

## 1. O preparo vocal de coros infantis: características e dificuldades

Iniciamos nosso texto contextualizando o que consideramos ser um coro infantil. No âmbito desse trabalho, “coro infantil” pode ser entendido como a prática de canto coletivo com crianças e pré-adolescentes que ainda não passaram pela muda vocal, processo que ocorre na puberdade e modifica a fisiologia, timbre e extensão vocais. Embora não haja consenso de terminologia e faixa etária dentre os autores revisados (PHILLIPS, 1992, p. 59; BARTLE, 1993, p. 8–9; SESC, 1997, p. 12–13; CHEVITARESE, 2017, p. 3; COSTA, 2017, p. 22), acreditamos que a faixa etária ideal seja dos 06 aos 11 anos de idade, envolvendo estudantes do 1º ao 6º ano do Ensino Fundamental I e II. Também consideramos o coro infantil uma prática plural, pois ela pode estar presente em diversos contextos de ensino, como conservatórios, escolas de música, escolas regulares, projetos sociais, instituições religiosas etc., assim, a estrutura de trabalho e os objetivos pedagógicos e musicais podem divergir e algumas bases pedagógicas (preparo vocal, repertório e musicalização) podem ser mais ou menos enfatizadas.

Embora não haja unanimidade quanto à definição, em nosso trabalho adotamos “preparo vocal” como sinônimo de “técnica vocal” e diferente de “aquecimento vocal”. Acreditamos que a palavra “técnica” remeta à ideia de repetição e rígida disciplina, enquanto que “preparo” possibilita um desenvolvimento gradual e processual, o qual pensamos ser mais adequado à prática coral infantil. O aquecimento vocal, geralmente, ocorre nos minutos iniciais do ensaio e aborda exercícios de alongamento corporal, postura, respiração e alguns vocalises de ressonância e articulação. O preparo vocal, além de englobar o aquecimento, também perdura por todo ensaio, musicalizando os cantores e aprimorando a *performance* através de vocalises de desenvolvimento técnico-vocal específico (dicção, regulação, extensão vocal, afinação, musicalidade, etc.) e da busca constante

de sonoridades adequadas ao repertório interpretado. Tanto o aquecimento quanto o preparo priorizam a saúde vocal dos cantores, oportunizando a criação de hábitos saudáveis de canto e fala.

Em nossa experiência como pesquisadores, cantores, regentes e preparadores vocais de coros infantis e com base em nossas participações em encontros de coros de âmbito nacional e internacional, notamos algumas dificuldades comuns no tocante ao ensino de canto para esta faixa etária, tais como a abordagem pedagógica utilizada e as características vocais de cantores iniciantes, sobretudo, brasileiros.

Smith e Sataloff (2006) descrevem o início do ensaio de um coro infantil da seguinte maneira:

Todo ensaio de coro infantil começa com um período de aquecimento, ajustando o uso da voz, da falada à cantada, e ensinando as bases do canto. A ordem das atividades de aquecimento é a mesma de um coro adulto: relaxamento, postura, respiração e ressonância. Os exercícios e suas durações são modificados para que a criança tenha atenção e energia, no coro. Exercícios para crianças podem ser baseados em sons de seu cotidiano como risadas, suspiros e roncões. Ao se contar histórias pode-se incluir a imitação de animais ou personagens imaginários que darão às crianças o senso de confiança, enquanto exploram uma variedade de sons e cores vocais. Selecionar modelos apropriados é o segredo do sucesso neste processo de ensino. Usar recursos visuais como brinquedos, fitas, pinturas e cartazes deixam o período de exercícios mais animado [...] O espírito da brincadeira fará o aprendizado divertido e a concentração que o regente terá de seu coro será maior.<sup>1</sup> (SMITH; SATALOFF, 2006, p. 142)

Como podemos notar na citação acima, o preparo vocal de coros infantis possui os mesmos elementos do preparo vocal de coros adultos, porém, as abordagens são apropriadas à faixa etária, explorando a ludicidade, a motivação e o envolvimento dos cantores. O maestro Henry Leck (2009) intitula de “âncoras de aprendizagem” alguns recursos que viabilizam o ensino de canto para crianças, o tornando menos subjetivo. Os recursos de aprendizagem podem ser auditivos (sons, gravações, modelos e imitações vocais, histórias, metáforas do cotidiano infantil), visuais (objetos, brinquedos, imagens, cartazes, cores, partitura, regência) e sinestésicos / de movimento (manipulação e sensibilização corporal, gestos, deslocamento espacial, encenações) (LECK, 2009, p. 20). Consideramos tais recursos efetivos para serem aplicados não apenas no preparo vocal, mas, também, no repertório, na regência e na musicalização dos jovens cantores.

Regentes e preparadores vocais devem conhecer e utilizar os citados recursos de aprendizagem, porém, é importante mencionar que, no Brasil, capacitações profissionais e materiais de pedagogia coral e vocal infantil ainda são escassos. Isto influencia a qualidade artística dos trabalhos desenvolvidos, pois muitos profissionais não sabem muito bem como explorar as potencialidades da voz e da musicalidade de seus cantores, nem onde buscar estes conhecimentos. Assim, reforçamos a necessidade de se produzir e viabilizar novos materiais, pesquisas e formações profissionais.

Quanto às dificuldades que costumamos notar em cantores infantis, iniciantes e brasileiros, dentre outras, podemos destacar a ressonância, a dicção e a afinação. A voz infantil costuma ser médio-aguda e ter extensão e tessituras semelhantes entre meninos e meninas, já que ainda não passaram pela muda vocal. De acordo com os estudos de Phillips (1992), Carnassale (1995) e Gaborim-Moreira (2015), dos 06 aos 14 anos de idade, a extensão vocal pode variar de Sol 2<sup>2</sup> a Sol 4

e a tessitura vocal de Sib 2 a Ré 4, podendo algumas crianças terem o alcance de notas mais graves e mais agudas. Apesar das potencialidades vocais médio-agudas, em nossa experiência profissional, notamos que muitas crianças e pré-adolescentes têm dificuldade para cantar de forma ressonante e utilizando a voz de cabeça (registro agudo). Isto pode ser justificado pela falta de orientação técnico-vocal consistente e de referenciais sonoros infantis considerados ideias; pela dificuldade de transição da voz falada à cantada e pelos modelos vocais que tem sido seguidos e veiculados pela mídia.

Uma orientação técnico-vocal consistente pode envolver um vasto repertório de atividades e abordagens pedagógicas, bem como o sólido conhecimento das características, potencialidades e limites vocais de cada faixa etária. A voz de uma criança e seu aparelho fonatório estão em pleno desenvolvimento e formação, portanto, não podemos esperar que o timbre e o volume sejam os mesmos de um adulto. Através do aprimoramento da ressonância vocal é possível alcançar uma sonoridade infantil, saudável, artística e que não soe “gritada” ou demasiadamente “soprosa”, como muitas vezes escutamos em coros infantis brasileiros. Leck reforça que “crianças não são apenas ‘graciosas’, ‘fofas’ ou ‘precoces’. Elas podem ser verdadeiramente artísticas – muito mais do que a London Philharmonic ou o Metropolitan Opera”<sup>3</sup> (LECK, 2009, p. 6). Tal potencial artístico das crianças pode ser amplamente explorado através do preparo vocal.

A transição da voz falada à cantada se faz importante porque quando falamos o trato vocal se mantém mais estável e usamos menos ressoadores e articuladores do que quando cantamos. O uso da voz de cabeça (registro agudo) também costuma ser uma dificuldade encontrada em coros infantis, por diferenciar-se do padrão de fala usual do português brasileiro, o qual costuma ser mais grave do que o padrão de outros idiomas estrangeiros que priorizam a ressonância e colocação vocal agudas (por exemplo, o inglês). A voz de cabeça é mais saudável e otimiza o canto infantil, portanto, também deve ser trabalhada através da ampliação da extensão e da equalização dos registros vocais.

Em nosso país, cantores jovens têm contato com modelos vocais inapropriados, os quais são imitados e podem reforçar as citadas dificuldades de ressonância, articulação e afinação. Crianças costumam ser disciplinadas, por professores e familiares, através de gritos e abusos vocais. Na música veiculada pela mídia e consumida pela maior parte da população há uma série de modelos inadequados, como cantores que usam excessivos portamentos, vibrato e voz de peito, que são reproduzidos na prática coral. Proporcionar aos cantores a ampliação da escuta, do repertório e de referenciais vocais é bastante válido e deve ser uma preocupação do regente.

Segundo Phillips (1992), a dicção engloba a articulação, a enunciação e a pronúncia das palavras (PHILLIPS, 1992, p. 305). Em nossa prática docente, notamos algumas dificuldades referentes à dicção, como o fato de que muitas crianças brasileiras parecem ter preguiça e/ou certa timidez para abrir a boca para falar e cantar. Isto compromete a articulação e a enunciação, as quais Leck (2009) e Fernandes (2009) apontam que propiciam a precisão rítmica, a expressividade e a inteligibilidade do texto (LECK, 2009, p. 33; FERNANDES, 2009, p. 249). Em alguns coros infantis, também percebemos a pronúncia incorreta de palavras em outros idiomas. Nem todos os regentes são proficientes em idiomas estrangeiros ou têm familiaridade com o Alfabeto Fonético

Internacional (IPA) e com as normas de dicção cantada, assim, muitas vezes, aprendem pronúncias estrangeiras apenas com gravações audiovisuais e de forma incorreta. Recomendamos que o regente se capacite e forneça ao seu coro exercícios, pronúncias e traduções corretas do repertório internacional abordado.

Silvia Sobreira, em seus estudos sobre desafinação vocal, aponta que, dentre outros motivos, “cantar afinadamente envolve mecanismos ligados à percepção auditiva, ao controle motor (produção vocal), à compreensão dos esquemas da música tonal e à memória musical” (SOBREIRA, 2017, p. 72). O controle motor pode ser trabalhado no preparo vocal. Já a percepção auditiva, a compreensão musical e até mesmo a memória podem ser abordadas em diversas atividades de musicalização. A afinação imprecisa de alguns coros infantis que conhecemos pode se justificar pelas razões citadas por Sobreira e pelo precipitado canto em vozes. Acreditamos que um coro deve, primeiramente, alcançar a afinação em uníssono e a colocação vocal ideal, para, então, ousar o canto polifônico. Desta maneira, o desenvolvimento musical e vocal do coro é respeitado e a qualidade artística é preservada.

Refletindo sobre as mencionadas dificuldades vocais de coros infantis, amadores e brasileiros, a seguir, apresentamos algumas propostas pedagógicas de preparo vocal, as quais utilizamos com nossos coros infantis<sup>4</sup> e que integram e são amplamente discutidas em nossa tese de doutorado. Acreditamos que a motivação dos cantores é essencial para o desenvolvimento vocal de coros infantis, portanto, nestas propostas, buscamos dialogar com temáticas de interesse de crianças e pré-adolescentes, a fim de tonar o preparo vocal divertido, significativo e eficaz.

## 2. Propostas pedagógicas de preparo vocal para coros infantis

A ressonância pode ser abordada através explorações vocais (glissandos, imitação de sons cotidianos etc) e de vocalises de aquecimento vocal com vibrações de lábios e língua com os fonemas “Br”, “Tr” e “R” [br, tr, r]; com as consoantes fricativas sonoras “V”, “Z” e “J” [v, z, ʒ]; as consoantes nasais “Nh”, “N”, “M” e “Ng” [ɲ, n, m, ŋ]; e as vogais orais do português brasileiro “I” [i], “E” [e], “É” [ɛ], “A” [a] (cantado como [ɑ], para manter uma colocação vocal mais apropriada ao canto), “Ó” [ɔ], “O” [o] e “U” [u]. É importante frisar que, por objetivarmos o aquecimento vocal, nos primeiros vocalises devemos explorar tonalidades médio-agudas, sem a preocupação de alcançar os extremos graves e agudos. As tessituras dos exercícios devem conter, no máximo, uma 5ª Justa, e deve-se respeitar uma gradação de extensões dos vocalises e das modulações, no decorrer do preparo vocal.

Para exemplificar vocalises de ressonância, apresentamos quatro exercícios de nossa autoria, criados sob supervisão de nosso orientador, Angelo Fernandes, e cujos acompanhamentos foram compostos pelo pianista Otávio Piola. Todos os vocalises possuem transcrições fonéticas com base Alfabeta Fonético Internacional (IPA) e nas normas para pronúncia do português brasileiro no canto erudito (KAYAMA *et al.*, 2007). Em nossos coros todos os vocalises são aplicados com os recursos de aprendizagem citados, explorando a imaginação, criatividade e integração social

de nossos cantores.

O primeiro vocalise (figura 1) explora a vibração de língua do fonema “Tr” [tr], associando-o ao trilho do trem.

Figura 1: Vocalise de ressonância com vibração de língua.

O segundo vocalise (figura 2) explora a consoante fricativa sonora “Z” [z], imitando o zumbido de um mosquito.

Figura 2: Vocalise de ressonância com consoante fricativa “Z”.

O terceiro vocalise (figura 3), aborda as ressonâncias nasais “M”, “Nh” e “N” [m, ɲ, n], ao se cantar o saboroso nhoque da avó, chamada de “nonna” em italiano.

The musical score for Figure 3 consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics: "Humm [m] nho-que da non - na Humm [m] nho-que da non na!". Below the vocal line is a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics: "Humm [m] nho-que da non-na Humm [m] Mam-ma mi - a! Humm [m]". Below it is another piano accompaniment. Chord symbols E, B7, E, F, and F are placed above the vocal line in the second system.

Figura 3: Vocalise de ressonância com consoantes nasais “M”, “Nh” e “N”.

Por fim, no quarto vocalise (figura 4), trabalhamos as sete vogais orais do português brasileiro, da mais posterior [i] à mais anterior [u]. Vale ressaltar que a colocação das vogais propicia a uniformidade da sonoridade coral e a consideramos um dos objetivos primordiais a serem conquistados por um coro.

The musical score for Figure 4 consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics: "I E É I E É A Ó O A Ó O I E É A Ó O". Below the vocal line is a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics: "U I E É A Ó O U I E É...". Below it is another piano accompaniment. Chord symbols D, A/C#, Bm7, D/A, G7M, D/F#, G7M, D/F#, Em7, A7 are placed above the vocal line in the first system, and D, Bm7, G, A7sus, D, Bb7, Eb, Bb/D are placed above the vocal line in the second system.

Figura 4: Vocalise de ressonância com vogais orais.

A dicção em português e em outros idiomas pode ser trabalhada, por exemplo, por meio de trava-línguas, ditos populares, rimas e de palavras específicas que estimulem a prática de alguns fonemas e de dificuldades de pronúncia encontradas no repertório interpretado. Nos vocalises seguintes musicamos trava-línguas populares que propiciam a articulação e a ampliação da cultura nacional (figuras 5 e 6).

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm Ebm

Três pra-tos de tri-go pra três tris-tes ti - gres  
[tres 'pra-tuz dʒɪ 'tri gu pra tres'tris-tʃis 'tʃi - gris

Três pra-tos de  
tres 'pra-tuz dʒɪ

Figura 5: Vocalise de articulação com trava-línguas popular

E6 E F#m/E B/E E

Sa - bi-a que o sa - bi - á sa - bi - a as - so - bi - ar? O sa - bi -  
[sa - 'bi - ɐ kju sa - bi - 'a sa - 'bi - a - so - bi - 'ar ɔ sa - bi -

F#m B7 E6 B7 E6 C7

á sa - bi - a as - so - bi - ar Sa  
'a sa - 'bi - ɐ a - so - bi - 'ar sa]

Figura 6: Vocalise 2 de articulação com trava-línguas popular

Para trabalhar a pronúncia em idiomas estrangeiras, no vocalise que segue (figura 7) abordamos as palavras alemãs “ich”, “ach” e “auch”, as quais significam eu, ó (lamentação/ exclamação) e também, respectivamente. Estas palavras costumam ser difíceis de serem pronunciadas por crianças brasileiras, portanto, as associamos aos nomes e aos sons de animais para alcançar a dicção correta. Antes de vocalizar, pedimos para que as crianças imitem e explorem o som de um “gato bravo” [IC] e só então ensinamos as diferenças de ressonância e pronúncia de tais palavras. As vogais [I], [a] e [U] que antecedem os fonemas [C] e [x] são propositais e também auxiliam na dicção correta.

D D A<sup>7</sup> D D

A ga - ta Li - li faz *ich* A ga - ta La - la faz *ach* E o ca - chor - ro  
 [a 'ga - tɛ li - li fas iç a 'ga - tɛ la - la fas ax i u ka - ʃo - xu

D A<sup>7</sup> D B<sup>b</sup>sus E<sup>b</sup>

a - le - mão faz *auch,* *auch,* *auch* A ga - ta Li - li faz...  
 a - le - 'mɛ:u fas aox aox aox a 'ga - tɛ li - li fas]

Figura 7: Vocalise para pronúncia em alemão

Para trabalhar a afinação, apresentamos um exercício com extensão vocal e saltos melódicos mais amplos em mais um trava-língua popular musicado (figura 8) e um exercício que pode ser cantado com texto, nome de notas ou dos graus e pode, ainda, musicalizar e introduzir os conteúdos de escala maior e intervalos melódicos (figura 9).

C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup> Fdim<sup>7</sup> F F C<sup>7</sup>

Lu - i - za lus - tra - va o lus - tre lis - tra - do. O lus - tre lus -  
 [lu - 'i - zɛ lus - ʔtra - vɛ u 'lus - tri lis - ʔtra - do u 'lus - tri lus -

F C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup>

tra - do lu - zi - - a Lu  
 'tra - du lu - 'zi - - e lu]

Figura 8: Vocalise para afinação com trava-línguas popular.



C Dm/C C C<sup>7</sup> F/C C F/C G/C C

A ca-sa, a ru-a, a ci-da-de, o es-ta-do, o pa-ís, o con-ti-nen-te, o mun-do.  
[a 'ka-sɐ a 'xu-ɐ a si-da-dʒi u is-ta-du u pa-ís u kô-tʃi-nê-tʃi u 'mũ - du]

C G/C F/C C F/C C Dm/C C

O mun-do, o con-ti-nen-te, o pa-ís, o es-ta-do, a ci-da-de, a ru-a, a ca-sa.  
u 'mũ - du u kô-tʃi-nê-tʃi u pa-ís u is-ta-du a ci-da-dʒi a 'xu-ɐ a 'ka - sɐ]

Figura 9: Vocalise para afinação e musicalização

Os vocalises apresentados são apenas alguns exemplos de exercícios que podem auxiliar as dificuldades de ressonância, dicção e afinação que notamos em nossos estudos teóricos e vivências práticas. Esperamos que as propostas apresentadas sejam contributivas e que incentivem a produção de novos e tão necessários materiais sobre a temática. Finalizamos nosso texto reforçando a responsabilidade do regente com as vozes em formação que são confiadas a ele e a importância de capacitações profissionais constantes em pedagogia coral e vocal. Enfatizamos, também, o potencial vocal, musical e artístico de coros infantis brasileiros, os quais podem superar suas dificuldades e se aprimorar, cada vez mais, através de um preparo vocal consistente, eficaz, acessível e significativo.

### Referências:

BARTLE, Jean Ashworth. *Lifeline for children's choir directors*. Canada, Toronto: Alfred Music Publishing, 1993.

CARNASSALE, Gabriela Josias. *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. 1995. 183 f. Dissertação de mestrado em Artes – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CHEVITARESE, Maria José. Por um coro infantil onde todas as crianças possam ser trabalhadas e integradas. *Observatorio Coral Carioca*, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura, p. 1–25, 2017. Disponível em: <https://observatoriocoral.art.br/artigos>. Acesso em: 18 out. 2017.

COSTA, Patricia. *Afinal, coro infanto-juvenil, coro juvenil ou coro jovem?* Rio de Janeiro: Observatório Coral Carioca, 2017. Disponível em: <https://observatoriocoral.art.br/artigos/afinal-coro-infanto-juvenil-coro-juvenil-ou-coro-jovem>. Acesso em: 5 set. 2017.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Orientadora: Profa. Dra. Adriana Kayama. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. *Regência coral infanto-juvenil no contexto de extensão universitária: a experiência do PCIU*. 2015. 574 f. Tese de Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KAYAMA, Adriana *et al.* PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Revista Opus*, v. 13, n. 2, p. 16–38, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/300/287>. Acesso em: 20 nov. 2017.

LECK, Henry. *Creating artistry through choral excellence*. USA: Hal Leonard, 2009.

PHILLIPS, Kenneth H. *Teaching kids to sing*. New York, USA: Schirmer Books, 1992.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Administração Regional no Estado de São Paulo. *Canto, canção e cantoria: como montar um coral infantil*. 4. ed. São Paulo: Sesc, 1997.

SMITH, Brenda; SATALOFF, Robert T. *Choral Pedagogy*. 2nd. USA: Plural Publishing, 2006.

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Se você disser que eu desafino*. Rio de Janeiro: UNIRIO - Instituto Villa-Lobos, 2017.

### Notas

<sup>1</sup> Every children's choir rehearsal opens with a warm-up period, adjusting the use of the voice from speaking to singing and teaching the basics of singing. The order of the warm-up period activities is the same as with an adult choir: relaxation, posture, breathing, and resonance. The exercises and their duration are modified to meet the attention span and physical strength of the children in the choir. Exercises from children should be based in sounds already available through life experience such as laughing, giggling, sighing, and snoring. Story-telling that includes the imitation of barnyard animals or well-known imaginary characters will give the children a sense of confidence while exploring a variety of vocal sounds and colors. Selecting appropriate models is the secret to success in this approach. Using visual tools like puppets, ribbons, pictures, and banners enlivens the exercise period. (...) The spirit of play will make the learning fun and will extend the length of time the conductor can expend concentration from the choir (SMITH; SATALOFF, 2006, p. 142).

<sup>2</sup> Consideramos o Dó 3 como o Dó central do piano.

<sup>3</sup> Children are not just "pleasant", "cute" or "precocious". They can be truly artistic – even more than the London Philharmonic or the Metropolitan Opera (LECK, 2009, p. 6).

<sup>4</sup> Regemos os seguintes coros infantis: Grupo Infantojuvenil do Canarinhos da Terra de Campinas-SP; Projeto "Coral na Escola" (E.E. José Pedro de Oliveira), também do Canarinhos da Terra de Campinas; e Coral da Gente do Instituto Baccarelli de São Paulo-SP (Pré-corais A e C e Infantil I C).

# Processo criativo e movimento corporal como ferramentas pedagógicas no canto coral infantil

*Éderson Marques de Góes*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – edersonmarx@gmail.com*

*Valéria Lüders*

*Universidade Federal do Paraná – valeria.luders@gmail.com*

**Resumo:** A presente pesquisa estudou a aprendizagem musical no contexto de coral infantil, por meio do processo criativo aliado ao movimento corporal. Os objetivos foram: a) investigar a proposta do Sistema Laban para a prática coral infantil; b) estudar o processo de ensino e aprendizagem na perspectiva histórico-cultural de Lev S. Vigotski; e c) compreender a relação entre o processo criativo e os movimentos corporais na apropriação de conteúdos musicais. A ação pedagógica aconteceu em um grupo coral formado com crianças de 7 a 12 anos de idade, regularmente matriculadas em uma escola da Rede Municipal de Ensino de Curitiba/PR. Ao final do estudo, constatou-se que é possível aprendizagem dos conteúdos musicais afinação vocal, reprodução rítmica, identificação melódica e pulsação utilizando-se como ferramenta pedagógica o processo criativo associado ao movimento corporal em aulas de canto coral.

**Palavras-chave:** Processo criativo. Movimento corporal. Psicologia histórico-cultural. Prática coral infantil. Desenvolvimento musical.

## 1. Compreensão do objeto de estudo

Consideramos a música como um meio de linguagem que é produto da cultura e da história. Esta manifestação se vincula a outras esferas da vida humana, possuindo fundamentos de organização, por meio de regras e sentidos coletivamente partilhados, servindo como meio de interação, expressão e comunicação, propiciando a leitura do mundo e a apropriação da cultura (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011). Nesta perspectiva, a prática de canto coral se delinea como uma atividade ancestral percorrendo diversos caminhos na história humana.

O contexto cultural religioso europeu foi base para o desenvolvimento da cultura coral ocidental, da qual herdamos algumas concepções: a imagem de condução de vozes harmoniosas, melodia acompanhada, separação das vozes por naipes, a estética performática e a figura do regente na condução do grupo. Segundo Utsunomiya (2011),

Nos últimos séculos prevaleceu uma concepção do canto coral a partir da visão ocidental e este modelo encontrou guarida na grande gama de grupos sociais, atendendo a objetivos religiosos, artísticos educacionais e lúdicos propostos pela sociedade na qual estavam inseridos. (UTSUNOMIYA, 2011, p. 1)

O canto coral vem se assentando e sustentando nas alterações decorrentes do desenvolvimento da estética musical, nas mudanças educacionais e por meio do contexto histórico e cultural. Para Vertamatti (2008), “usando prioritariamente a voz como instrumento, a prática coral é um

recurso que aproxima as pessoas da música de maneira simples, espontânea e pouco dispendiosa” (VERTAMATTI, 2008, p. 25). A prática coral infantil incorporada nesta realidade adquire sua constituição por vários olhares: como proposta de processo musicalizador, por poder abranger um número considerável de crianças e trabalhar conceitos musicais; como busca por motivação pessoal e oportunidades de lazer ou divulgação de uma instituição.

A profissão de regente de coro infantil é uma tarefa de permanente exigência. Sua compreensão como profissional deve envolver a concepção de um músico capaz de abordar uma ampla gama de linguagens que possibilite a execução do repertório ao qual se propõe. A qualidade de um coro infantil é consequência de vários fatores. Na perspectiva do coro como grupo musical, o resultado depende de uma somatória de elementos em que, a consumação do trabalho do regente de coro compõe-se na função de corresponder ao propósito da transmissão da mensagem musical ao ouvinte. Schimiti (2003) assinala que “a atividade coral, principalmente quando direcionada à faixa etária infantil ou infanto-juvenil, requer um direcionamento do estudo, por parte do líder que estará à frente do grupo” (SCHIMITI, 2003, p. 2). Dentre as muitas tarefas de um regente, um dos aspectos específicos de sua função diante do grupo consiste em possuir profundos conhecimentos em música para abordar plenamente uma partitura. Como apontado por Grau (2005), é necessário ao regente,

[...] conhecimento dos vínculos que unem todos e cada um dos elementos sonoros – fonéticos –, sintáticos e semânticos de uma partitura, e igualmente o desenvolvimento de habilidades técnicas próprias de seu ofício que estão relacionados com a linguagem musical, com a transmissão ao grupo coral de seu pensamento, da comunicação ao público – através do coro – da mensagem escrita pelo autor e recriada por ele. (GRAU, 2005, p. 78)

Trabalhando prioritariamente com o instrumento fonador na faixa etária infantil, dispomos frequentemente de conteúdos conceituais que são temas abstratos. Neste sentido, concebemos a necessidade de incorporar no trabalho pedagógico do coro infantil abordagens concretas. Para Schimiti (2003) “sequências de notas ligadas poderão ser mais bem interpretadas e compreendidas, se associarmos com braços e mãos passeando dentro de uma piscina” (SCHIMITI, 2003, p. 7). Com tal característica, o regente de coro infantil necessita utilizar estratégias que promovam a compreensão do significado de tais conceitos por meio de referências concretas, para a melhor compreensão do indivíduo e execução musical do grupo coral.

Logo, o uso do corpo pode ser um instrumento facilitador no processo da elaboração pessoal do aluno à compreensão dos conteúdos, favorecendo o resultado musical a um produto mais satisfatório. No sistema de educação musical Dalcroziana, a prática corporal ocorre no processo da compreensão rítmica do aluno por treinar seu corpo a sentir conscientemente a sensação física no tempo e espaço (DAAL, 2009). Nesta proposta ao experimentar a sensação eurítmica, a criança conjuga mente e corpo, o que conduz a uma participação ativa de todos os seus sentidos, o sistema nervoso, o intelecto, os músculos, as emoções.

Para Schroeder e Schroeder (2011), o envolvimento da criança em atividades, sejam elas quais forem, passam impreterivelmente pela instituição corpórea por meio de movimentos

e gestos associados a outras dimensões. Na perspectiva desses autores “qualquer retenção de conhecimentos ou mesmo aquisição de habilidades musicais parece se dar na associação do corpo com várias dimensões da memória que entram em jogo nas atividades em que as crianças participam” (SCHROEDER; SCHROEDER, 2011, p. 63). Sob este ponto de vista, a ação corporal mediante gestos e movimentos pode se tornar uma das chaves para a apropriação de conteúdos musicais compactados culturalmente.

O objetivo geral deste trabalho foi estudar a aprendizagem musical no contexto de coral infantil, por meio do processo criativo aliado ao movimento corporal como recurso pedagógico. Especificamente os seguintes pontos: a) investigar a proposta do Sistema Laban para a prática coral infantil; b) estudar o processo de ensino e aprendizagem na perspectiva histórico-cultural de Lev S. Vigotski; c) compreender a relação entre o processo criativo e os movimentos corporais na apropriação de conteúdos musicais.

A hipótese para esse estudo foi que a aprendizagem dos conteúdos musicais: afinação vocal, reprodução rítmica, identificação melódica e pulsação é facilitada quando o foco do trabalho está nas práticas de movimentos corporais durante o processo criativo. A gênese do problema encontra-se na reflexão da aprendizagem musical mediante o binômio criação/movimento corporal na prática coral infantil.

Para a presente investigação, apresentamos como referenciais teóricos os estudos da psicologia histórico-cultural de Lev S. Vigotski (2002, 2010, 2014), no que se refere a aprendizagem humana como um processo de natureza histórica mediado semioticamente pela cultura e por outros indivíduos; as contribuições do pesquisador Rudolf Laban (1978, 1990), em relação aos estudos por ele desenvolvidos sobre movimento corporal. A união destes dois referenciais teóricos nos auxiliou na compreensão do processo criativo como elemento de expressão encontrado no desenvolvimento da criança.

O contexto de investigação desta pesquisa foi um grupo coral infantil na cidade de Curitiba no Paraná, composto por crianças de sete a doze anos de idade, regularmente matriculadas em uma Escola da Rede Municipal de Ensino.

Considerando as características norteadoras do coro infantil, na perspectiva de apropriação musical, desempenho performático e na promoção de interação social, torna-se evidente a complexidade deste contexto criança/coro infantil. Esta atividade artística coletiva pode possibilitar por meio dos encontros – ensaios – e em sua ação conjunta – sujeito, meio e mediação – um ambiente de aprendizagem de conteúdos musicais como: afinação, percepção rítmica, melódica e pulsação.

## **2. Referenciais teórico-metodológico**

O conceito de educação para Vigotski se delineia diante da organização de novas reações e elaboração de novas formas de comportamento em que as modificações ocorrem por meio das experiências do próprio ser, e o conhecimento passa pela experiência pessoal, exigindo do aluno

não só perceber, mas também reagir. O educador influencia diretamente na educação da criança por intermédio de mudanças correspondentes ao meio. Nesta compreensão, a importância da experiência do aluno no processo de aprendizagem relaciona-se ao papel de receber o conteúdo ativamente.

Vigotski (2014), compreende que a relevância pedagógica está na preparação e orientação dos comportamentos da criança para o amanhã, delegando à imaginação e, por conseguinte ao desenvolvimento e exercício da criatividade, a principal força no processo da concretização desse objetivo. A criatividade para Vigotski (2014), assume o lugar de atividade humana criadora de algo novo. O cérebro além de reproduzir e conservar as experiências passadas, também cria, combina e relaciona a partir de elementos dessas experiências vividas.

Consequentemente, tudo o que não faz parte do meio natural, ou seja, tudo que nos rodeia que é produto do nosso universo cultural, foi produzido pelo homem e é produto de sua imaginação. Diante disso, a criatividade não privilegia pessoas talentosas, autoras de grandes obras ou de importante aperfeiçoamento técnico. Quando é atribuída esta concepção à criatividade, é possível compreender que os processos criativos são constatados em toda a sua intensidade prontamente na infância.

A capacidade de criação na infância e o estímulo a essa capacidade, são as grandes questões para o desenvolvimento geral e maturação da criança. A brincadeira infantil é grande palco para esse encontro criativo, pois ao observarmos os personagens vividos pelas crianças neste ambiente, percebemos o mais legítimo processo criativo.

Com relação à atividade criativa, Vigotski (2014) compreende que ela não surge subitamente, mas lentamente e de forma gradual. Em sua perspectiva, em cada etapa do desenvolvimento há uma expressão particular, uma forma própria de criatividade. Desta maneira, os mecanismos da imaginação e da atividade criativa estão intimamente ligados por meio da vinculação entre fantasia e realidade.

A atividade imaginativa depende da experiência, das necessidades e interesses nos quais se origina. Para Vigotski (2014) as necessidades e os desejos tão somente já são capazes de produzir alguma coisa, considerados como estímulos e molas motores. A existência dessas condições coloca em movimento o processo imaginativo, revivendo as impressões das excitações nervosas proporcionando material para o seu funcionamento.

Associado aos estudos de processo criativo e de ensino/aprendizagem de Vigotski, apresentamos a proposta do coreógrafo Rudolf Laban, onde compreendia que a expressão externa era uma forma de manifestação de um esforço – effort –, em que, afloram impulsos, desejos, sensações e pressões internas. O referido autor fala de effort como origem ou aspecto interior do movimento, no qual, está destinado aos impulsos internos a partir dos quais se originam o movimento. Esses movimentos, segundo Laban (1978), são munidos de características naturais como fluência, tempo, espaço e peso. Com tal característica, o effort produz o movimento por meio da mecânica motora intrínseca ao movimento vivo.

O movimento em Laban é um elemento básico para a vida e encontra-se em todos nós.

Assim, para que possamos desfrutar toda a sua potência e estímulo, necessitamos adquirir a consciência de seu significado aprendendo a reconhecer seus princípios e experimentando todas as suas formas. Em qualquer ação corporal, o ato de mover-se acontece quando o corpo, ou parte dele, passa de uma posição espacial à outra. Para observar e compreender os detalhes motores do movimento, Laban estabelece um sistema composto pela combinação de quatro fatores básicos: peso, espaço, tempo e fluência.

Na ação do movimento, o peso inerente ao corpo – ou parte dele – permanece suspenso ou conduzido a um determinado espaço, dentro de um tempo com certo fluxo, que estabelecerá as qualidades do movimento. Para Laban, olhar para estas propriedades do movimento, por meio de atividades que visam vivências conscientes dessas ações, pode acarretar o desenvolvimento de atenção, intenção e decisão:

O domínio do movimento, por conseguinte, não tem valor apenas para o artista de palco, mas para todos nós, na medida em que todos nos vemos a braços, conscientes ou inconscientemente, com a percepção e com a expressão. O indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator esforço-peso tem Intenção; e quando a pessoa se ajustou no Tempo, tem Decisão. (LABAN, 1978, p. 131)

Após elucidarmos a proposta do Sistema Laban, é possível observar o processo como busca de elaboração de princípios para uma discussão criativa. Esses princípios procuram abrir o campo de estudo em vez de fechá-los em determinismos. Na tentativa de estabelecermos relações entre as experiências indivíduo/corpo e processo criativo, é possível verificar a abertura para outras possibilidades de percepção, compreensão, vivências e experimentações sejam elas espaciais, afetivas e sensoriais, dentre outras. Estes estudos baseados na proposta de Laban não buscam reduzir significados por meio de definições singulares de termos, já que a proposta do Sistema Laban pode ser capaz de possibilitar ferramentas para o aluno construir seu próprio caminho em direção a organização corpo/mente, auxiliando na construção de seu conhecimento.

### **3. Metodologia**

Na busca por respostas aos questionamentos provocados por esse estudo referente à apropriação de conteúdos musicais, por meio das ferramentas pedagógicas as quais chamamos de processo criativo e movimentação corporal, optamos pela abordagem qualitativa na modalidade pesquisa-ação por adequar-se à investigação que procuramos desenvolver.

Na perspectiva de Moreira e Caleffe (2008), o tratamento qualitativo explora características dos indivíduos e contextos que não podem ser facilmente descritos numericamente. A pesquisa qualitativa compreende a relação dinâmica entre o pesquisador e o mundo real, na inter-relação do mundo objetivo e a subjetividade do observador.

Quanto ao procedimento técnico por intermédio da pesquisa-ação, esta metodologia permitiu que o pesquisador em todo o processo da pesquisa desempenhasse papel ativo, passando pelo levantamento de problemas, desenvolvimento, acompanhamento, avaliação e conclusão da

pesquisa.

(...) a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (THIOLLENT, 2011, p. 20)

Assim, o procedimento investigativo ocorre simultaneamente por meio da educação e da ação, no qual, o conhecimento é gerado no momento em que os participantes atuam ativamente do processo de investigação. Portanto, a pesquisa-ação “pressupõe a integração dialética entre o sujeito e sua existência; entre fatos e valores; entre pensamento e ação; e entre pesquisador e pesquisado” (FRANCO, 2005, p. 488).

A intervenção pedagógica desenvolvida nesse estudo, ocorreu em uma escola pública de Curitiba/PR, localizada na região central da cidade. Os participantes da pesquisa foram crianças de 7 a 12 anos de idade, os quais participaram de uma avaliação inicial de conhecimentos musicais relativas às variáveis pulso, reprodução rítmica, resolução rítmica corporal, altura e afinação vocal, ao final do processo foi realizada a mesma avaliação musical para verificar a relação dos alunos com os conteúdos musicais.

As atividades de canto coral tiveram início na semana subsequente da aplicação da entrevista semiestruturada<sup>1</sup> individual e do instrumento de avaliação inicial do conhecimento musical. As atividades do coral foram realizadas em 13 aulas com a duração de uma hora e trinta minutos para cada encontro. A organização de cada intervenção pedagógica ocorreu no desenvolvimento do repertório coral infantil e nas adaptações do repertório para este grupo. Em cada encontro o pesquisador adequou a proposta dos quatro fatores do domínio do movimento do Sistema Laban (1978, 1990) para as atividades musicais. A estruturação das atividades de criações corporais ligadas à proposta do Sistema Laban foram construídas na perspectiva do processo criativo de Vigotski (2014). As atividades corporais propostas pelo pesquisador buscou envolver o corpo para subsidiar a atividade musical, e também abordou a atividade musical no auxílio da prática corporal. Toda a construção dos planos de aula foi delineada na perspectiva histórico-cultural de Vigotski (2010, 2014), referencial que auxiliou o pesquisador na compreensão do processo de ensino/aprendizagem, mediação dos conteúdos abordados, construção de atividades, que buscaram proporcionar novas vivências aos participantes, e compreensão das experiências prévias dos participantes para o processo criativo do grupo.

Na referida avaliação musical aplicada no início da intervenção e ao término verificou que a variável afinação vocal distinguiu-se positivamente dos outros resultados alcançados pelos participantes. A apropriação do conteúdo afinação vocal se deu mediante as vivências de atividades corporais associadas às atividades musicais. A comparação entre o conhecimento musical dos participantes, avaliado inicialmente, e o resultado apresentado por eles na avaliação ao final das intervenções pedagógicas apontou uma tendência maior à média de acerto em todas as atividades propostas.



#### 4. Considerações finais

Esta pesquisa estudou a aprendizagem musical de integrantes de um coral infantil, em um processo criativo associado ao trabalho de movimento corporal como recurso pedagógico na construção do repertório coral infantil. Consideramos o ser humano como ser histórico e culturalmente constituído e, nesse estudo, as características, as possibilidades vocais e corporais de cada participante, do grupo coral formado, foram percebidas em cada um deles como ser único.

Constatamos que os participantes deste estudo aprenderam o conteúdo musical organizado pelo pesquisador. Desse modo, puderam apreender os conteúdos musicais, além dos quatro fatores de domínio do movimento inseridos em contexto coral, considerando a individualidade de desenvolvimento, de expressão e de interação social dos indivíduos.

As interações entre os participantes e a qualidade de mediação eu/música/corpo/processo criativo impulsionaram o processo de apropriação dos conteúdos musicais dos participantes do grupo coral. Observamos que durante o desenvolvimento do trabalho, as relações sociais e de aprendizagem entre os participantes/pesquisador se fortaleceram.

Os estudos teóricos auxiliaram na compreensão do indivíduo no contexto do grupo coral. Nos estudos de Vigotski (2010, 2014), pudemos compreender a abordagem dialética do ambiente cultural e do meio social para a formação e educação do indivíduo proporcionando, mediante a interação com o coletivo, o desenvolvimento psicológico. Associado a essas contribuições, Laban nos proporcionou observar os movimentos e comportamentos corporais na busca de olhares compreensíveis e sem críticas. Nesse caminho, a perspectiva da Dança Educativa de Laban (1990), dos quatro fatores de domínio do movimento, propiciou a compreensão de que os mesmos componentes e combinações de movimentos estão presentes nos exercícios mental e físico.

Os dois teóricos foram referências para compreensão do processo criativo como recurso pedagógico nas atividades corporais do grupo coral. A perspectiva de Vigotski (2014) contribuiu para o entendimento de que, o processo criativo é produto do contexto histórico e cultural e ocorre considerando as experiências anteriores do indivíduo. Experiências apoiadas pelas possibilidades existentes no contexto social no qual o sujeito está inserido. Nenhum processo criativo acontece sem a existência de condições materiais e psicológicas necessárias para o seu desenvolvimento. Assim, os pressupostos da Dança Educativa de Laban nos auxiliaram na compreensão de que seria necessário promover experiências corporais e consecutivamente musicais, as quais, culminaram em performances expressas na construção e interpretação do repertório coral infantil.

A metodologia utilizada foi eficiente, para estudar o processo criativo de movimentos corporais, associada a execução do repertório coral. Possibilitou ao grupo coral maior expressão vocal e corporal na interpretação do repertório coral desenvolvido. As experiências corporais e musicais dos participantes, construídas na interação grupal, promoveram a capacidade de criação de sonoridades e movimentos corporais em distintas formas de expressões, ideias e sentimentos. A abordagem metodológica da pesquisa-ação proporcionou ao pesquisador e aos participantes, relações que estimularam a aprendizagem em vários contextos: musical, corporal, afetivo ou social.

No que se refere ao uso do corpo para adequação do repertório construído pelo grupo coral, observamos que o emprego do movimento corporal proporcionou aos participantes maior motivação e eficiência em seus esforços para a adaptação e resolução de problemas no repertório coral, levando-os a melhor execução de dinâmica, fraseado, pulso, interpretação vocal e clareza rítmica e melódica. Nesta perspectiva, a apropriação dos conteúdos musicais – afinação vocal, reprodução rítmica, identificação melódica e pulso –, por meio dos movimentos corporais – mediante os domínios de Peso, Tempo, Espaço e Fluxo –, se tornam eficazes por fundamentar-se em atividades corporais, criativas e musicais que valorizam os traços e características de movimento de cada participante.

Os resultados deste estudo apontaram que, o processo criativo e movimento corporal podem ser ferramentas pedagógicas na apropriação de conteúdos musicais por participantes de grupo coral. Cabe aqui ressaltar, a importância das conexões entre as várias linguagens artísticas envolvidas na atividade musical de canto coral infantil.

### Referências:

COSTA, Patrícia. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, p. 63–71, 2009.

DAAL, Pablo Javier Morales. *La euritmia como recurso pedagógico en la formación coral de niños y jóvenes en Venezuela*. 2009. Monografia (Graduação em Música) – Universidad Simón Bolívar – USB, Caracas, Venezuela, 2009.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da Pesquisa-ação. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483–502, set./dez. 2005.

GRAU, Alberto. *Dirección Coral: La forja del director*. 1. ed. Caracas, Venezuela: GGM Editores, 2005.

JARAMILLO, Alejandro Zuleta. *Programa básico de dirección de coros infantiles*. 1. ed. República de Colombia: Ministério de Cultura, 2004.

KEBACH, Fernanda Carmem. *Música é arte e o corpo faz parte: as relações entre movimento corporal e construção musical*. [S.l.: s.n.], 2005. Disponível em: <http://www.facos.edu.br/old/galeria/129072011032109.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2016.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Tradução: Maria da Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990. 128 p.

\_\_\_\_\_. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ulmann. São Paulo: Summus, 1978. 268 p.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 147–153, 2003.

- MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.
- MOTA, Julio. Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos. *Repertório*, Salvador, n. 18, p. 58–70, 2012. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/6404/4426>. Acesso em: 20 mar. 2016.
- MÜLLER, Cristiane. *O canto emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do Brasil*. 2013. 237 p. Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, SC, Brasil, 2013.
- SCHIMITI, Lucy Maurício. Regendo um coro Infantil... Reflexões, diretrizes e atividades. *Publicação oficial da Associação Brasileira de regentes de coros*, ano 2, n. 1, p. 15–18, 2003. Ano 2.
- SCHROEDER, Silvia Codeiro Nassif; SCHROEDER, Jorge Luiz. Apropriação da música por crianças pequenas: mediação, sentidos musicais e valores estéticos. In: SMOLKA, Ana Luiza Bustamante; NOGUEIRA, Ana Lúcia Horta (Org.). *Emoção, memória, imaginação: a constituição do desenvolvimento humano na história e na cultura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011. p. 57–83.
- SCHWARTZ, Gisele Maria; AMATO, Daniel Chris. O movimento no canto coral: estética ou necessidade? *Acta Científica*, Centro Universitário Adventista de São Paulo – Unasp, Engenheiro Coelho, v. 20, n. 3, p. 93–103, set/dez 2011.
- SEPÚLVEDA, Roberto Wolfgang Pfizenmaier. *Mi Patria es el Mundo, Bin Nam Ma, Magnificat, Funeral Ikos, Tocata para Coro, Evening Song y El Santiguao: Análisis Musical y de simbología de obras contemporáneas de los compositores Alberto Grau, John Tavener, Arvo Part, Jesús Pinzón, Zoltan Kodaly y Federico Ruiz*. 2009. Monografia de Graduação – Faculdade de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colômbia, 2009.
- SIMÕES, Thays Peneda. *O gesto corporal na performance coral: estudo de dois grupos corais*. 2012. 180 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, 2012. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/9630>. Acesso em: 29 mai. 2016.
- SOUZA, Fábio Pra da Silva; SANTOS, Miriam Conceição. O corpo na música, a música no corpo: a comunidade em um processo de integração. *EXTENSIO: Revista Eletrônica de Extensão*, ano 6, n. 7, Julho de 2009. ISSN 1807-0221. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/article/view/1807-0221.2009v6n7p110>. Acesso em: 28 abr. 2016.
- THIOLLENT, Michel. *Metodologia da Pesquisa-ação*. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: A Pesquisa Qualitativa em Educação*. São Paulo: Atlas S. A., 1987.
- UTSUNOMIYA, Miriam Megumi. *O regente de coro infantil de projetos sociais e as demandas por novas competências e habilidades*. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora UNESP e Funarte, 2008.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *A Formação Social da Mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. Tradução: José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto e Solange Castro Afeche. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002. 191 p.

\_\_\_\_\_. *Imaginação e criatividade na infância*. Tradução do russo: João Pedro Fróis; revisão técnica e da tradução: Solange Afeche. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 125 p.

\_\_\_\_\_. *Psicologia Pedagógica*. Tradução do russo: Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 561 p.

#### Notas

---

<sup>1</sup> O roteiro da entrevista foi composto por 12 perguntas. As 6 primeiras perguntas delinearão o contexto musical vivenciado pelo(a) aluno(a), a relação que o participante possuía com atividades musicais e a prática presente em seu contexto. As 6 perguntas restantes visou esclarecer a relação do participante com as atividades corporais e enriquecer as informações, dando suporte a análise qualitativa dos dados.

# Reflexões sobre a prática do coro cênico a partir do relato de experiência com o Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES)

*Hellem Pimentel Santos Figueiredo*  
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – hellempimentel@gmail.com

**Resumo:** Este artigo é um relato de experiência que tem por objetivo compartilhar o processo de desenvolvimento do Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) quanto à linguagem cênica inserida em seu trabalho, considerando alguns aspectos da prática do coro cênico a partir da trajetória de 12 anos deste grupo. Serão observadas questões como: o trabalho em parceria, o aperfeiçoamento da expressividade cênica, a *performance* sem regência, e a proporcionalidade das artes envolvidas na modalidade coro cênico.

**Palavras-chave:** Canto Coral. Coro Cênico. Teatro Musical.

## 1. Introdução

O Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), desde seu início, em maio de 2003, pesquisou formas de trabalhar em intercâmbio com a arte cênica, atuando na modalidade “coro cênico”. Composto por alunos e ex-alunos da faculdade e pessoas da comunidade, seus participantes encontraram nesse trabalho a oportunidade de ampliar seus conhecimentos, entrando em contato com manifestações musicais e culturais diversas. O grupo atuou por 12 anos, suspendendo suas atividades em 2015.

Apesar de ser um termo controverso, este artigo irá compreender “coro cênico” como uma linguagem em desenvolvimento que visa a integração do canto coral com a arte cênica, resultando em um processo e um produto diferenciado, híbrido – essa prática apresenta-se como um excelente recurso para desenvolver a criatividade, a musicalidade e o interesse no canto coral, além de promover o enriquecimento da comunicação entre cantor e plateia. Com o objetivo de contribuir com as discussões sobre tal abordagem, este trabalho se propõe a compartilhar alguns aspectos observados no Coro Jovem da FAMES ao longo de sua existência, dialogando com outros autores que também trabalham e pesquisam nessa área, como Costa (2009) e Bucci (2007, 2010).

## 2. Como tudo começou

Segundo Oliveira (1999), um novo pensamento coral foi impulsionado a partir de movimentos artísticos como a Bossa Nova, a Tropicália, a abordagem teatral de Boal e o Concretismo, que propiciaram a exploração de aspectos musicais e não-musicais e a experimentação da linguagem cênica. A introdução da música popular no repertório coral também estimulou uma postura diferente, com maior liberdade de movimentação corporal. Dessa forma, exercícios e jogos

utilizados no teatro para relaxamento e soltura tornaram-se parte do aquecimento de grupos corais, principalmente na década de 1980:

Embora não se soubesse precisar à época, constatamos que tais exercícios eram na sua maioria jogos e exercícios teatrais advindos do diretor Augusto Boal, que por sua vez se utilizava de exercícios de Stanislavsky e Brecht. Esses jogos e exercícios foram adaptados e utilizados por Marcos Leite - um dos regentes mais reconhecidos no Brasil pela atividade coral cênica - nos seus ensaios e oficinas. (OLIVEIRA, 1999, p. 2)

Marcos Leite, uma das maiores referências do canto coral no Brasil, é autor de inúmeros arranjos que apresentam uma estética “brasileira” em sua construção e sugerem a experimentação cênica. Um momento marcante de seu trabalho dentro dessa abordagem foi a apresentação do Coral da Cultura Inglesa<sup>1</sup> no festival de MPB Shell, em 1981, transmitido ao vivo pela Rede Globo. Na ocasião, o grupo levou o prêmio de “melhor trabalho criativo do MPB Shell 81” – importante reconhecimento da mídia para a música coral.

Citar o nome de Marcos Leite torna-se ainda mais relevante porque foi a partir de seus arranjos que a história do Coro Jovem da FAMES com a linguagem cênica se estabeleceu. Quando o grupo foi formado não havia uma intenção clara de se trabalhar com elementos cênicos, mas sim de realizar o repertório popular com qualidade e “jovialidade” (o nome “jovem”, inclusive, refere-se ao “espírito” do grupo, e não à idade dos participantes).

Ao interpretarmos o cancionário brasileiro, principalmente as músicas mais ritmadas, sentimos a necessidade do movimento corporal. Nossa primeira experiência aconteceu na música *Qui nem jiló*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com arranjo vocal de Eduardo Dias Carvalho. Na execução do trecho inicial (“laiá, laiá, laiá...”), foi ensaiado um passo coreográfico simples, com os pés se movimentando para frente e para trás. No decorrer da música, a voz que cantava a melodia se destacava do grupo, ficando à frente dos outros cantores – gerando um movimento constante entre vozes masculinas e femininas. Além disso, a letra deveria ser interpretada pelos cantores através de expressões faciais e corporais livres. Tudo era feito de maneira simples e intuitiva, sem maiores reflexões estéticas e com sugestões dos próprios coristas.

Logo depois do início do trabalho, Isabella Masiero, que na época era estagiária no setor de marketing da faculdade e fazia parte de um grupo de teatro, ofereceu-se para compartilhar alguns exercícios e jogos cênicos com o coro. Nesse período, começamos a ensaiar alguns arranjos de Marcos Leite, como *Lata D'água* (Luiz Antônio e Jota Júnior) e *Vatapá* (Dorival Caymmi), e observamos que a própria concepção e distribuição das vozes sugeriam uma interpretação cênica. Concordamos, então, que havia a necessidade de que os elementos cênicos no repertório do coro fossem elaborados conjuntamente pela direção musical e cênica. O trabalho com a linguagem teatral enriqueceu em muito o projeto de canto coral, desde o envolvimento dos próprios integrantes do grupo até o retorno do público.

### 3. Os musicais

Conforme o Coro Jovem da FAMES foi desenvolvendo sua proposta artística, a concepção do que é ser coro e cênico também amadureceram, promovendo uma busca constante pelo aprimoramento e equilíbrio de ambas as linguagens artísticas. Como resultado, optou-se por trabalhar com a montagem de musicais que abordassem temas relacionados à música popular. Cada espetáculo contou com um diretor cênico diferente, pois o grupo, até o ano de 2012, não possuía um profissional da área para um trabalho contínuo.

Em 2008 foi produzido o musical *No Tom da Mangueira – Homenagem a Cartola*, com roteiro e direção cênica de Dori Sant’Ana. O coro trabalhou em parceria com o grupo de teatro Virundangas, que ficou responsável pela encenação propriamente dita, enquanto os cantores participaram compondo algumas cenas. Essa foi a solução encontrada devido ao pouco tempo que tínhamos para montar o espetáculo, levando-se em consideração que os ensaios aconteciam apenas uma vez por semana e que a maioria dos componentes do coro, apesar de terem algum conhecimento de leitura musical, não eram músicos e nem atores profissionais.

No ano seguinte, foi proposto ao grupo montar um musical em homenagem aos 50 anos de carreira do cantor e compositor Roberto Carlos, justificado pelo fato de ser um artista nascido no estado do Espírito Santo, na cidade de Cachoeiro de Itapemirim. Não houve uma aceitação imediata dos coristas, que consideravam o repertório piegas, demonstrando uma postura de rejeição para com o tema sugerido. Porém, no decorrer dos ensaios, o grupo foi conhecendo a história e se envolvendo com o roteiro. Foi necessário escrever a maioria dos arranjos, pensados exclusivamente para a sonoridade do Coro Jovem da FAMES - esse aspecto foi fundamental para o “convencimento” do grupo, pois houve uma identificação imediata com a estética dos arranjos em detrimento da falta de familiaridade com o repertório. O musical foi intitulado *Coro Jovem em Ritmo de Aventura – Homenagem a Roberto Carlos*, e contou com a direção cênica de Luiz Gobbi – artista capixaba de grande notoriedade no estado. Aqui, trabalhamos com um figurino confeccionado especialmente para o musical e com um cenário projetado em vídeo (*vídeo mapping*).

No ensejo das comemorações dos 50 anos dos Beatles, o coro montou o espetáculo *Beatles, Because All We Need is Love*, em 2010, com direção cênica de Celso Branco – ex-integrante do grupo vocal Garganta Profunda<sup>2</sup>. Como Branco morava no Rio de Janeiro, o roteiro foi trabalhado em quatro finais de semana – um encontro por mês. Nesse musical, o coro vivenciou uma preparação cênica maior, com jogos teatrais e exercícios de construção de personagem (o que não ocorreu nos musicais anteriores), resultando numa *performance* mais consciente e coesa. O figurino utilizado compreendia, basicamente, uma roupa preta com aplicação de renda feita pelos próprios coristas e um sobretudo cinza semelhante à roupa dos Beatles na capa do CD *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. O musical continuou a ser apresentado em 2011, e fez parte da programação do XX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), realizado em Vitória – ES.

No ano de 2012, o professor de expressão corporal da FAMES, Marcelo Ferreira, foi

convidado para trabalhar de forma contínua com o grupo e ser o diretor cênico do musical *Na Terra de Luiz Gonzaga*, que homenageou o cantor e compositor em virtude da comemoração do seu centenário. Para montagem do roteiro e concepção cênica, Ferreira se baseou nas pinturas de Cândido Portinari da série “Os Retirantes”. Na preparação do coro, foram trabalhados exercícios de expressão corporal visando oferecer ao grupo um vocabulário gestual para compor as cenas, além de conteúdos do teatro, como a memória afetiva e a fé cênica<sup>3</sup>. O figurino foi dividido em dois momentos: um direcionado à caracterização dos retirantes (com tons pastéis, ocre, bege, marrom); e o outro representativo da festa nordestina (tons mais coloridos e estampados). Não havia cenário, e a iluminação exerceu um papel fundamental para a ambientação das cenas. Esse musical ficou em cartaz por três anos, sendo apresentado em diversos teatros do Espírito Santo, em festivais de música, além de fazer parte da programação do 31º Congresso Mundial da ISME, realizado em Porto Alegre – RS, no ano de 2014.

Em 2013, para comemorar os seus dez anos de existência, o Coro Jovem da FAMES criou um espetáculo baseado no repertório e nos musicais que fizeram parte de sua história, nomeado *FESTA!*. O musical foi apresentado durante os anos de 2013 e 2014, e contou mais uma vez com um cenário projetado e com adereços para compor o figurino. Foram três os supervisores cênicos desse projeto: Margareth Galvão, Marcelo Ferreira e Carla Van Den Bergen – profissionais ativos e muito conceituados na área do teatro.

Estive à frente da direção musical de todos os espetáculos supracitados, sendo regente-fundadora do grupo e respondendo por sua estruturação, desde sua concepção, coordenação, trabalho vocal, à confecção dos arranjos.

#### **4. Algumas considerações sobre o trabalho com um coro cênico**

##### **4.1. Trabalho em parceria**

Ao se ampliar as possibilidades artísticas de um coro, o regente irá recorrer a outras áreas de conhecimento que, muitas vezes, não fazem parte de sua formação. O trabalho com profissionais especializados torna-se necessário para um resultado consistente. Alguns equívocos nesse sentido produzem resultados cênicos superficiais, ressaltando sempre elementos óbvios na interpretação da letra ou movimentações que atrapalham a comunicação com a plateia.

Magno Bucci, diretor teatral do Coro Cênico Bossa Nossa<sup>4</sup>, considera que a integração entre música e teatro no trabalho coral é uma escolha consciente que deve levar em conta, sobretudo, a apropriação das linguagens selecionadas:

Isso é fundamental: a apropriação da linguagem com a qual se vai trabalhar. Não posso criar sobre aquilo que não tenho noção de como funciona. Não posso aventurar-me em técnicas que desconheço. Não devo apoiar-me em “dicas”. Não é real construir através de palpites. (BUCCI, 2010)

Dessa forma, para que a linguagem teatral não seja deficitária, faz-se necessária a parceria entre o regente, o diretor cênico e outros profissionais que a proposta artística demandar, tais como



o iluminador, o cenógrafo, o produtor etc. Nesse tipo de produção coletiva, a criação nunca é solitária, mas sim compartilhada e pensada a partir da interface com as linguagens envolvidas. O trabalho teatral requer grande sensibilidade para a construção da cena e o seu relacionamento com a sonoridade. O diretor cênico não deve almejar transformar seus cantores em atores profissionais, estando atento ao produto diferenciado que é o coro cênico.

Em seu depoimento no livro *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira* (2006), Nestor de Hollanda Cavalcanti conta o episódio acontecido em 1985 entre o grupo “Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda” e o seu então diretor cênico Moacyr Góes. Esse grupo, criado por Marcos Leite em 1984 com o objetivo de ser um coro profissional, trazia a proposta musical e cênica já experimentada no Coral da Cultura Inglesa, e tinha Cavalcanti como seu diretor musical. Segundo ele, os integrantes do grupo não estavam satisfeitos com a abordagem de Góes porque eram exigidos como se fossem atores, e não cantores. Essa divergência na compreensão sobre a forma de desenvolver o trabalho cênico no coral resultou na saída de Góes (por escolha dele próprio), fazendo com que Cavalcanti assumisse também a direção teatral. Contudo, ele fez um trabalho “exclusivamente musical”, criando “posições cênicas diferentes para o coro no palco conforme cada música era apresentada”, com objetivo de sanar possíveis problemas acústicos presentes no espaço onde o grupo se apresentaria, e não devido à necessidade de ser criativo ou original (CAVALCANTI, 2006, p. 83).

Ao longo da trajetória do Coro Jovem da FAMES, também vivenciamos algumas dificuldades em relação à abordagem da direção cênica e à recepção desta pelos cantores. Durante a montagem do musical *No Tom da Mangueira - Homenagem a Cartola* (2008), por exemplo, foi necessário conversar com o diretor cênico sobre a resistência do grupo em aceitar os exercícios propostos por ele. O desenvolvimento da linguagem teatral envolveu a repetição exaustiva de movimentos lentos e curtos durante vários encontros, exigindo uma postura introspectiva que o coro não estava preparado para compreender. Em 2013, durante a montagem de *FESTA!*, precisei intervir drasticamente na concepção cênica, pois, além do grupo não se identificar com os direcionamentos propostos, estes prejudicavam a sonoridade e a compreensão do texto. Como consequência, convidei outro diretor cênico para trabalhar em parceria, o que redundou na reformulação de diversas cenas. Por outro lado, quando o grupo trabalhou com Celso Branco na montagem de *Beatles, Because All We Need is Love* (2010), o seu desenvolvimento foi notável. Devido à experiência de longa data com grupos corais, Branco aplicou exercícios dinâmicos nos quais o grupo se reconheceu enquanto coro e assimilou rapidamente o seu objetivo. Assim, os integrantes do coro estavam sempre bem dispostos para os intensos finais de semana, que envolveram, em média, oito horas diárias de trabalho.

Considerando que o coro cênico possui uma dinâmica particular e diferenciada de um grupo de teatro, Bucci observa a prevalência da linguagem musical nessa modalidade, e a necessidade da criação teatral (seus métodos e técnicas) ser “estudada, pesquisada e projetada ESPECIALMENTE para esse ‘casamento’. O ‘fazer teatral’ dever ser específico, particularizado, construído especificamente para aplicação coral” (BUCCI, 2010).

#### 4.2. Desenvolvimento da expressividade artística

O desenvolvimento da expressão cênica de um coro pode se dar de diversas maneiras, como, por exemplo, a utilização de jogos cênicos, o trabalho de construção de personagem, a criação de um vocabulário gestual por meio de exercícios de expressão corporal, entre outros. No caso do Coro Jovem da FAMES, observa-se que todas essas atividades promoveram a interação entre os participantes do grupo de forma lúdica, além de desenvolverem a sua criatividade e fortalecerem a sua confiança interna, deixando-os mais livres para criar e experimentar; tais atividades também aproximaram os participantes uns dos outros, criando novos laços de amizade e proporcionando momentos extremamente prazerosos.

A regente Patrícia Costa, em seu artigo para a revista *Per Musi* (2009), também destaca os benefícios que o processo de desenvolvimento da expressão cênica apresenta para a *performance* do cantor, possibilitando maior conhecimento de seu corpo e de suas potencialidades, aumentando sua autoconfiança e trabalhando a timidez, o que tende a melhorar o desempenho vocal. Podemos, ainda, argumentar que a atividade coral se torna mais atraente com a utilização da expressão cênica, principalmente para o público adolescente e jovem, que muitas vezes possui uma visão preconceituosa do canto coral. Muitas são as descobertas e mudanças nessa faixa etária, e cantar em coro, fazer parte de um grupo e trabalhar a expressão dos sentimentos tornam-se caminhos importantes para o desenvolvimento do adolescente.

Estando o cantor (não ator) estimulado pelo jogo cênico - encarado, neste caso, como um “faz-de-conta” - ou ainda pela construção de um personagem, mesmo que isto se dê de forma rudimentar devido à pouca instrumentalização do não ator, a sensação de distanciamento advinda da consciência da diferença entre a ação do cantor e a ação do personagem beneficia, em muito, a naturalidade e a disponibilidade de criação do leigo. Uma vez compreendido o jogo teatral, o comprometimento com a atuação se altera, deixando o caminho livre para que as ações sejam assumidas não mais pelo cantor e sim pelo personagem construído, resultando muitas vezes no desbravamento de patamares jamais cogitados pelo indivíduo. (COSTA, 2009, p. 67)

A vivência corporal auxilia o cantor na compreensão e realização musical. Junta-se a isso o fato de o trabalho ocorrer em conjunto: todos juntos em prol de um único objetivo, cada qual com particularidades que se somam para o resultado final. Não há anulação nem exposição excessiva. Mas é importante salientar que “nem todo o cantor tem interesse ou disponibilidade emocional para lidar com o palco no que tange à expressão cênica. Isso requer muito tato para que algumas inibições sejam vencidas sem traumatizar o cantor” (COSTA, 2009, p. 66).

Essa também foi uma questão observada no Coro Jovem da FAMES. Para a entrada de novos integrantes, o grupo realizava audições e entrevistas. Um dos itens da entrevista buscava explicar sobre a disponibilidade do cantor em desenvolver sua expressividade corporal, deixando bem claro que essa era a proposta do coro. Em geral, as pessoas que vinham participar do processo seletivo conheciam o trabalho do grupo e se identificavam com ele. Porém, durante os seus 12 anos de atividades, passaram pelo coro cantores que não se sentiam à vontade com o trabalho de expressão teatral. Alguns optaram pela não continuidade no grupo, enquanto outros se esforçaram

para sobrepujar suas dificuldades, tornando-se exemplos de disciplina e superação para os demais integrantes.

#### 4.3. *Performance sem regente*

Observa-se na história do Coro Jovem da FAMES a busca pelo conhecimento da linguagem cênica dentro do canto coral, inicialmente de forma intuitiva e experimental e, posteriormente, com maior consciência, procurando trabalhar em parceria com profissionais especializados. Nessa trajetória, o grupo precisou aprender a realizar sua *performance* sem regência para que a comunicação cênica fosse mais efetiva. O que parecia ser um problema num primeiro momento reverteu-se em grandes benefícios, e a nossa experiência vai ao encontro da fala de Costa:

Os cantores se veem na responsabilidade de conhecer profunda e detalhadamente a peça para poder realizá-la, ficando mais concentrados e sintonizados entre si. O senso de autonomia também é estimulado gerando, inclusive, uma maior sensação de compromisso com o grupo. (COSTA, 2009, p. 69)

No processo de desenvolvimento do Coro Jovem da FAMES, diversos exercícios foram aplicados para que a sintonia na interpretação musical e cênica acontecesse sem a regência, como, por exemplo: atividades que enfatizavam a concentração e a comunicação pelo olhar, a observação da respiração uns dos outros, o controle do ritmo interno e coletivo, o preenchimento do espaço cênico, entre outros. Na maioria das vezes, os exercícios eram realizados através de jogos cênicos ou empregados a partir do repertório.

Desde o segundo espetáculo montado pelo grupo, *Coro Jovem em Ritmo de Aventura – Homenagem a Roberto Carlos* (2009), o formato “musical” estabeleceu-se como uma linguagem a ser perseguida e desenvolvida em suas especificidades para a configuração “canto coral”, e a construção da *performance* sem regência passou a ser fundamental para este trabalho. Apesar da correspondência direta com o gênero “teatro-musical”, tínhamos sempre em mente que éramos um grupo coral, com uma história e uma dinâmica coletivas, e um repertório e uma sonoridade específicos. Assim, os musicais eram sempre pensados a partir da nossa produção enquanto grupo vocal, valorizando a harmonia entre as vozes e selecionando arranjos que pudessem realçar as características sonoras. Por isso, em diversos momentos, foi necessário escrever arranjos específicos para o coro no contexto dos musicais, para que o equilíbrio entre a proposta musical e cênica se concretizasse. É interessante notar que o regente Sérgio Oliveira<sup>5</sup> considera o conceito de “coro cênico” como uma protolinguagem do gênero teatro-musical, “porque ainda não é uma linguagem estabelecida, já que para isso necessita de muitos elementos, tais como prática, dramaturgia, composições, arranjos específicos [...]” (OLIVEIRA apud MULLER; FIAMINGHI, 2013, p. 171).

Em setembro de 2012, participei como regente no *masterclass* de regência coral, ministrado pelo professor Carlos Alberto Figueiredo<sup>6</sup> durante o V Fórum RioAcappella de Música Vocal<sup>7</sup>. Naquela ocasião, pude ouvi-lo explicar sobre sua concepção de que “a função de um regente é ensaiar”, pois, no momento da apresentação, pouco ou nada se pode fazer além daquilo que já foi preparado nos ensaios. Ao se pensar na dinâmica do coro cênico, essa afirmação se torna ainda

mais evidente, considerando que o regente muitas vezes não estará à frente do coro no momento da *performance*.

Mas o que fazer quando não se está regendo o coro? Em minha experiência com o Coro Jovem da FAMES experimentei assisti-los da coxia (ou fora do espaço cênico); participei como instrumentista, fazendo parte da banda como pianista; e também atuei como integrante do coro, fazendo parte de toda a encenação e cantando junto ao naipe de soprano. Neste último caso, quando o regente se torna parte do *cast*, é necessário que se tenha bem definido qual o papel exercido por ele naquele momento. A escolha de participar como corista em alguns dos musicais que fizemos nem sempre foi uma experiência tranquila para mim, já que em diversos momentos me senti dividida entre cantar, conduzir e produzir. Por outro lado, experimentar esse processo me fez compreender melhor a dinâmica de ser uma cantora de coro cênico, com todas as exigências musicais acrescentadas das demandas de expressividade corporal, e essa experiência contribuiu para a orientação da maneira de se trabalhar com essa modalidade.

#### 4.4. Coro cênico: uma modalidade híbrida

O nome “coro cênico” é controverso entre regentes e músicos da área. No artigo *Coro cênico como arte integrada*, apresentado no Congresso da ANPPOM em 2014, faço uma breve (brevíssima) discussão sobre a concepção desse termo<sup>8</sup>, trazendo a fala dos regentes Marcos Leite, Samuel Kerr e Eduardo Fernandes<sup>9</sup>, que concebem todo o coro como cênico, visto que estão “em cena” (SANTOS, 2014, p. 3–4). O termo “coro cênico”, portanto, seria uma redundância. Aspectos como o clima, a condição social e as características da nossa música popular são apontados como motivadores para uma postura diferente no canto coral brasileiro, que o distanciam da cena “tradicional” de grupos com “pesadas togas, coros imobilizados em estrados bem construídos, numa acústica favorável [...]” (KERR apud KOHLER, 1997, p. 61).

Partindo da perspectiva teatral, Magno Bucci (2007, 2010) contrapõe esse pensamento, considerando tal definição do que é cênico equivocada:

Não é pelo simples fato de se estar no “espaço de representação” que qualquer manifestação é cênica. Não bastam noções de “marcação” no espaço cênico para que a atividade seja assim considerada. Não se pode atribuir a classificação “cênica” à movimentação no palco - ou em qualquer espaço tornado cênico - que ostente um figurino ou se utilize de equipamentos técnicos disponíveis. Essas “explicitações do cênico” são equivocadas. Contra interpretações dessa natureza opõe-se o peso da história do teatro. (BUCCI, 2007)

Bucci afirma que para toda a “expressão que tenha interface com o teatro [...] entre outras exigências é necessário que haja ação dramática”, e não somente uma “ilustração da canção” promovida por movimentos e atos – é necessário que ambas as artes, música e teatro, sejam “dimensionadas por igual”. Dessa forma, Bucci compreende o coro cênico como a “imbricação de duas linguagens – uma hibridização – onde teatro e canto coral compõem-se com equivalências iguais, sem predomínio de uma sobre a outra”, porém considerando que “a música é o ponto de convergência” (BUCCI, 2007). No produto híbrido que é o coro cênico, “a música deve ter

precedência e prevalência”. Essa afirmação, que parece contradizer a anterior, é justificada por Bucci: “Todavia primazia não significa sobrepujamento. Coro cênico é obra por inteiro, elaborada através do peso das duas linguagens, com direito a uma ‘semiologia própria’” (BUCCI, 2010). Assim, compreendemos que ambas as linguagens devem ocorrer de forma que a ação aconteça sem prejuízo da sonoridade, e sem a utilização do “cênico” como mero adereço. Em coro cênico, as áreas da música e teatro dialogam entre si, sugerem, influenciam uma a outra, modificam-se.

A preocupação com esse equilíbrio foi se tornando cada vez mais presente no trabalho do Coro Jovem da FAMES. Como já relatado acima, todas as cenas eram construídas através da parceria entre a direção musical e cênica, e quando observávamos que havia algum prejuízo sonoro, intervínhamos na movimentação do coro. Do mesmo modo, em diversos momentos, os arranjos vocais foram escolhidos com base na concepção teatral, pois muitas vezes abrimos mão de um arranjo mais complexo em prol da possibilidade de se realizar movimentos mais elaborados cenicamente. Nesse processo, foi necessária a confecção de arranjos específicos, pensados exclusivamente para determinadas cenas. Podemos citar como exemplo o arranjo da música *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, escrito para o musical *Na Terra de Luiz Gonzaga* (2012): para se adequar à proposta cênica do primeiro ato, que envolvia a representação da seca (um cenário desolador), modifiquei a tonalidade da música para lá dórico; no lugar do baião, optei por um andamento bem lento, sem pulsação rítmica definida; adicionei uma nota pedal para as vozes masculinas que se mantém quase ininterrupta do início ao fim da peça; para a finalização do arranjo, utilizei escalas cromáticas descendentes, uma alusão à agonia e à vertigem provocadas pelo sol e pela sede.

## 5. Considerações Finais

Como foi possível observar, o termo “coro cênico” é divergente entre os profissionais envolvidos com grupos corais que trabalham com a linguagem cênica. Porém, ao dar nome ao evento, podemos focá-lo, analisá-lo, compreendê-lo, significá-lo; e, ao fazer isso, direcionamos nossa percepção e nossas ações. Dessa forma, vemos a proposta de Bucci como a busca por compreender o conceito “cênico” pelo viés teatral e considerar que a sua junção com o canto coral resulta num produto diferenciado do coro tradicional, apontando para uma nova modalidade: o coro cênico.

Se nos anos 1980 a inserção da linguagem teatral no trabalho coral não foi pensada como uma categoria específica, mas foi a consequência de um conjunto de fatores (acústicos, climáticos, sociais, estético-musicais, etc.), sua posterior análise pode mostrar o desenvolvimento de um sistema diferenciado não apenas como produto, mas também (e principalmente) como processo. Assim, ao considerarmos o coro cênico como uma modalidade do canto coral, é necessário apontar para um trabalho e uma consciência contínuos sobre o equilíbrio das linguagens envolvidas. Somente o fato de lançar mão de elementos cênicos ou de utilizar a linguagem teatral para uma determinada *performance* não classificaria o coro como cênico. O hibridismo entre a música e o teatro, em coro cênico, deve trazer uma nova maneira de se pensar sobre o tema.

A interdisciplinaridade e o equilíbrio entre as linguagens no coro cênico tornou-se objeto constante da nossa pesquisa, reconhecendo que esse formato coral oferece caminhos extremamente proveitosos para um trabalho artístico integral. Assim, este relato de experiência objetivou compartilhar o processo de desenvolvimento do Coro Jovem da FAMES quanto à linguagem cênica inserida no canto coral, buscando o trabalho em parceria com profissionais especializados; exercitando a expressividade cênica através de métodos e procedimentos advindos do teatro; incentivando a criatividade e a criação coletiva; investindo na linguagem dos musicais e utilizando recursos técnicos teatrais; aprimorando a *performance* sem regência e a proporcionalidade das artes envolvidas na modalidade coro cênico; priorizando a qualidade sonora e a profundidade cênica, colocando as duas linguagens em constante diálogo para que se obtenha um produto inteiro, consistente, híbrido.

### Referências:

BUCCI, Magno. Coro cênico: breves reflexões a partir de uma prática. *Coro Cênico Bossa Nova*, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>. Acesso em: 10 set. 2018.

\_\_\_\_\_. Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico: Breves reflexões a partir de uma prática II. *Coro Cênico Bossa Nova*, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>. Acesso em: 10 set. 2018.

CAVALCANTI, Nestor. Às Voltas com o Canto Coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006. Disponível em: [http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wpcontent/uploads/2012/07/LivroEnsaio\\_Ebook\\_28-08.pdf](http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wpcontent/uploads/2012/07/LivroEnsaio_Ebook_28-08.pdf). Acesso em: 10 set. 2018.

COSTA, Patrícia. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, p. 63–71, 2009.

FERREIRA, Marcelo. *Entrevista concedida a Hellem Pimentel Santos Figueiredo em julho de 2013*. Vitória – ES: [s.n.], jul. 2013. Tipo de registro: áudio.

KOHLER, Eusébio. *Contracultura e Movimento Coral Brasileiro*. 1997. Monografia (Pós-Graduação em Música) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 1997.

MULLER, Cristiane; FIAMINGHI, Luiz Henrique. Coro Cênico: conceito e discussões. *DAPesquisa*, v. 1, p. 167–181, 2013.

OLIVEIRA, Sérgio. Coro cênico: uma nova poética coral no Brasil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 12. *Anais [...]*. Salvador: [s.n.], 1999. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/OLIVEIRA.PDF](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/OLIVEIRA.PDF). Acesso em: 10 set. 2018.

SANTOS, Hellem. Coro cênico como arte integrada: relato da elaboração do musical Na terra de Luiz Gonzaga com o Coro Jovem da FAMES. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 24. *Anais [...]*. São Paulo: ANPPOM,

2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3281>. Acesso em: 10 set. 2018.

## Notas

<sup>1</sup> O Coral da Cultura Inglesa, depois chamado de Cobra Coral, foi criado em 1976 no Rio de Janeiro por Marcos Leite. O grupo se desfez em 1983, deixando o LP *Cobra Coral Ao(s) Vivo(s)*.

<sup>2</sup> Formado em 1984 por Marcos Leite como Orquestra de Vozes A Garganta Profunda.

<sup>3</sup> Em entrevista concedida a esta pesquisadora em 2013, Ferreira ressalta que a memória afetiva, dentro do conteúdo do teatro, é “lembrar de fatos da sua vida e trazer essa emoção para a cena, e a fé cênica é acreditar que o que você está fazendo é real, é verdadeiro, para não ficar algo estereotipado, falso” (FERREIRA, 2013).

<sup>4</sup> Criado em 1991 e sediado em Ribeirão Preto – SP. Idealizador do Encontro Brasileiro de Coro Cênico, tendo sua 6ª e última edição (até o momento) realizada foi em 2015.

<sup>5</sup> Regente do Coral da USP de Ribeirão Preto - SP.

<sup>6</sup> Regente do Coro de Câmera Pro-Arte, professor da UNIRIO e dos Seminários de Música Pró-Arte.

<sup>7</sup> Realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro entre os dias 7 e 23 de setembro de 2012. Além das oficinas oferecidas, contou com a participação de diversos grupos vocais cariocas e internacionais.

<sup>8</sup> O termo “coro cênico” também foi discutido no artigo de Muller e Fiaminghi (2013), citado nas referências.

<sup>9</sup> Marcos Leite, como já ressaltado, foi uma das grandes referências da linguagem coral unida à teatral no Brasil, movimentando principalmente a cena coral carioca. Samuel Kerr é apontado por vários autores como precursor da modalidade em São Paulo. Eduardo Fernandes é regente do coral da UNIFESP, grupo que se propõe a trabalhar com a expressão cênica e com montagem de musicais.





# Tom Jobim e Banda Nova: arranjos vocais e suas semelhanças com arranjos corais de MPB

Naara Santana

USP - Universidade de São Paulo – naarasantana@outlook.com

**Resumo:** Este artigo é derivado do Trabalho de conclusão de curso “Processos Criativos e Vocalidades a partir de arranjos vocais de Tom Jobim”<sup>1</sup>, que consistiu em uma análise dos aspectos vocais e elementos estruturais dos arranjos no repertório gravado pela Banda Nova e em propostas e atividades para coro baseadas na análise feita. Apresentamos neste artigo partes da análise explanada no primeiro capítulo do trabalho que tivessem semelhanças com estruturas usadas em arranjos corais da MPB, usando como método para a análise: a escuta, a comparação com a partitura e com arranjos corais, e trabalhos sobre as estruturas usadas nesses arranjos. A necessidade de relatar praticamente toda a análise feita reitera as semelhanças afirmando possíveis contribuições para as escolhas interpretativas no processo de unificação vocal em arranjos corais da MPB.

**Palavras-chave:** Tom Jobim, Banda Nova, Análise, Arranjos corais, Arranjos vocais.

## 1. A Banda e os Arranjos

A Banda Nova, ou Nova Banda, foi um grupo criado por Tom Jobim em 1984, para acompanhá-lo em suas gravações e shows. A formação oficial se concretizou em 1985 com Jaques Morelenbaum no violoncelo, Tião Neto no baixo, Paulo Braga na bateria, Paulo Jobim no violão e voz, Danilo Caymmi na flauta e voz, Paula Morelenbaum, Maucha Adnet, Ana Jobim, Elizabeth Jobim e Simone Caymmi no quinteto vocal feminino. O que difere essa Banda de outros grupos que o acompanharam, é que esse grupo foi criado por ele a partir da junção dos amigos e familiares músicos mais chegados. Em uma fase muito madura de Tom nos anos 80, com muitos convites para turnê, a Banda nova se apresenta em diversos shows com Tom, entre 1984 e 1994, e grava 6 CDs (INSTITUTO..., 2017).

No trabalho, cujo este artigo é derivado, analisamos 5 dos 6 álbuns gravados pela Banda. “O tempo e o vento”, que não foi analisado, é um álbum feito para trilha sonora da novela com mesmo nome e o primeiro disco dos 6. Nele só tem uma música com a participação do vocal, “Passarim”, ela está presente em 2 dos outros 5 álbuns analisados e é título do segundo disco gravado pela Banda. Além de “Passarim”, analisamos “INÉDITO”, “Rio Revisited”, “Amazonas – Família Jobim” e “Antônio Brasileiro”. Segue abaixo uma pequena descrição de cada álbum com aspectos relevantes para a análise feita.

- (a) Passarim: O terceiro de uma trilogia de discos de Tom com nome de pássaro (Matita Perê e Urubu são os outros dois) e o primeiro com a banda nova. O LP e o CD são ambos de 1987 e contém 11 faixas. Nesse álbum temos a participação de Chico Buarque na música “Anos Dourados” e a estreia de “Borzeguim” e “Chansong” com letra original em inglês.

Foi lançado em também em inglês, afirmando essa relação constante em seus arranjos e canções: a adaptação ou o uso desse idioma.

- (b) Tom Jobim Inédito: O Disco é de 1987 também, um pouco depois de “Passarim”. Foi lançado em comemoração aos 60 anos de Tom Jobim por iniciativa de Vera Alencar. É um disco que explora cada integrante da banda individualmente, com mais canções do que arranjos para grupo vocal, focando mostrar a produção de Tom (por isso a quantidade de músicas excede a média dos outros álbuns: 25 faixas). O álbum em CD foi relançado em 1995 e depois em 2005, pela Biscoito Fino.
- (c) Rio Revisited: Dos CDs analisados esse é o único gravado ao vivo. A Banda Nova fez muitos shows e foi importante para esta pesquisa explorar a diferença entre e a gravação e o “ao vivo” no que tange ao caráter improvisatório que é criado por Tom Jobim quando está no palco. As faixas trazem o mesmo arranjo já apresentado em outro álbum, mas carregam esse caráter nas participações de Tom Jobim. O álbum foi gravado em 1987, em Los Angeles, Califórnia, com participação especial de Gal Costa e com adaptação de várias músicas ao idioma inglês. Das 12 faixas, 7 são músicas já gravadas em álbuns anteriores com o mesmo arranjo, e duas das três músicas que não foram gravadas anteriormente são solos de Gal Costa com Jobim ao piano e contraponto vocal. Somente “Água de beber” é arranjo inédito da Banda, por isso, é um ótimo CD para comparar as variações improvisatórias de um show ao vivo com um arranjo já gravado.
- (d) Amazonas-Família Jobim: Esse é o único dos álbuns em que Tom Jobim não participa como intérprete, apenas como arranjador. E juntamente com o álbum “Passarim”, é um dos que mais destaca os arranjos para a formação da Banda. Esse LP data de 1989 e o CD de 1991. Mais uma vez a natureza e a riqueza brasileira ganham destaque em suas composições e nos arranjos das 10 faixas gravadas.
- (e) Antonio Brasileiro: Lançado em 1994 um pouco antes da sua morte, esse disco carrega nostalgia e transmite a maturidade de Tom, com temas do passado muito conhecidos, homenagens a nomes que o inspiraram, e um recorde de amigos e familiares à sua volta: participação de Caymmi, Sting, seus dois filhos, Maria Luiza com 7 anos e Daniel com 21, além dos integrantes da Banda Nova. Com fotos de Ana Jobim e objetos de Tom na capa e uma epígrafe de Antoine de Saint-Exupéry: “*L'essentiel est -invisible. On ne voit qu'avec le cœur*” (O essencial é invisível. Nós só vemos com o coração) complementada por uma citação de Guimarães Rosa “O resto era o calado das pedras, das plantas bravas que crescem tão demorosas, e do céu e do chão, em seus lugares”, o álbum encerra os lançamentos de Tom em vida, negando musicalmente algumas afirmações que o enclausuraram dentro de um universo bossa-novista. Pollyana Niehues afirma: “Tom é jazz, é samba, é música clássica francesa, é valsa, é choro, é bolero, é samba-canção, é bossa nova, mas nem sempre” (NIEHUES, 2017).

Os arranjos feitos pela banda propunham uma releitura de músicas já conhecidas, mantendo a característica principal delas, como canção, música instrumental, ou relação texto-música por exemplo. Para analisar nos utilizamos da gravação e das partituras que pudemos encontrar, para algumas músicas encontramos apenas a escrita da melodia com cifra, que seria uma partitura de *songbook*, elas não detalham o arranjo e foram usadas apenas como guia. Para outras músicas encontramos muitas partituras no cancionário de Tom Jobim que continham alguns detalhes dos arranjos vocais da Banda Nova, mas não todos e foram de muita utilidade. Para outras que se destacam por não ser exclusivamente melodia acompanhada encontramos o arranjo completo. A dificuldade com o acesso às partituras detalhadas não foi um problema já que a análise começou de forma auditiva para entender os elementos não escritos da interpretação da MPB em arranjos vocais, como a articulação, swing, respiração, efeitos vocais. Posteriormente ao compararmos as gravações e as partituras que tínhamos, pudemos perceber o encontro dos saberes eruditos e populares de Tom Jobim e o quanto isso poderia contribuir para a prática vocal coletiva de arranjos da MPB. Durante a análise então, dividimos em quatro categorias que abarcassem os elementos principais usados por Tom Jobim: **Divisão vocal, Relação instrumental-vocal, Relação texto-música e Efeitos vocais do estilo**, com subcategorias dentro de cada uma. Foram feitas 5 tabelas de cada uma dessas categorias para cada álbum analisado que não serão apresentadas aqui, mas que podem ser encontradas no trabalho de conclusão de curso.

## 2. Os arranjos corais de MPB e a análise

Durante a análise, percebemos o quanto o pensamento composicional de Jobim demonstra conhecimento musical de diferentes áreas e é clara a influência do estilo composicional de músicos eruditos ao seu estilo de músico popular. Gilberto Mendes fala sobre essa mescla do modo de pensar a composição elogiando, entre os compositores citados, Tom Jobim: “(...) as vezes me sinto como um compositor popular que decidiu fazer música erudita. Assim como sinto que Jerome Kern, Tom Jobim, Gilberto Gil, e, de certo modo, Chico Buarque são compositores eruditos que decidiram fazer música popular” (MENDES apud CAMARGO, 2010, p. 60).

Liliana Harb Bollos, em seu artigo sobre “Canção do amor demais” de Jobim, faz o seguinte comentário sobre a pergunta do crítico José da Veiga Oliveira, ao ouvir essa canção na voz de Elizete Cardoso em seu período de estreia: “É música popular ou erudita?”

Acreditamos que essa música popular nada mais é do que uma nova tradição da música popular brasileira com características eruditas, dentro de um âmbito particularmente envolvido com questões de mercado e cultura de massa, cujo principal representante é Tom Jobim. (BOLLOS, 2010, p. 87)

Essa característica fica ainda mais clara quando percebemos diversas semelhanças na escrita do arranjo vocal para um octeto (três homens e cinco mulheres) comparada a um arranjo para grupo coral. Jobim mesmo, afirma<sup>2</sup> se inspirar no estilo coral para o seu grupo vocal. Veremos com mais detalhe algumas semelhanças durante uma breve explanação da análise feita. Obviamente,

as características que serão levantadas aqui neste artigo são as mais aparentes e usuais e precisaríamos de um espaço muito maior para dissertar sobre todas as exceções ou desdobramentos de suas ideias.

Após a escuta de todos os álbuns organizamos a forma como Jobim arranja a aparição do vocal nas seguintes subcategorias da **divisão vocal**: *Participação do vocal*, *Uníssono*, *Divisão homofônica*, *Contrapontos* e *Cânones*. Refere-se à organização textural das oito vozes. Na primeira subcategoria, *Participação do vocal*, temos a escolha de qual parte do vocal terá participação em um determinado trecho. Essa escolha parece ser feita a partir de características timbrísticas que contribuem para a forma musical (se um grupo canta na parte A, outro grupo, com outra característica cantará na parte B ajudando no contraste entre as partes, por exemplo), e, principalmente, para o estabelecimento de funções dadas por Jobim frequentemente separadas da seguinte forma: Tom Jobim como solista, o vocal masculino com a função de sustentar harmonicamente ou contrapor, e o vocal feminino como grupo homofônico responsável pela melodia principal, como aparece nas figuras 1 e 2. Temos assim, a primeira estruturação musical semelhante à de muitos arranjos corais de MPB.

A subcategoria *Uníssono* é uma das mais ocorrentes em nossa análise e teríamos muito a falar sobre essa subcategoria. Ela abarca não somente o simples fato de ouvirmos um grupo de cinco vozes femininas cantarem uma única voz, mas também como isso é feito. O processo de unificação de uma linha melódica de uma canção popular abrange respiração, articulação, acentuação, escrita, imitação, swing. O processo implica muitas escolhas e é feito com maestria pelo grupo. O uníssono é feito pelo octeto, pelo quinteto mais alguma voz masculina, pelo grupo masculino (com menos frequência do que pelo grupo feminino), por alguma voz mais um instrumento, por dois ou mais instrumentos, sempre muito ocorrente nos arranjos da Banda Nova, e em maior frequência pelo grupo feminino.

Apesar do *uníssono* ser um elemento pouco explorado em arranjos corais, ele tem um potencial educativo musical muito grande. Geralmente é aplicado em trabalho com coros iniciantes, mas deixado de lado quando ele pode justamente mostrar todo esse potencial.

Outra estruturação usada por Jobim semelhante a arranjos corais é a *Divisão homofônica*. Na pesquisa categorizamos dois tipos de divisão, a homofônica paralela e a livre que Rogério Carvalho, ao resumir alguns estudos sobre arranjos vocais de música popular chama de *solí*:

(...) podemos destacar dois tipos mais comuns de *solí* na escrita dos arranjadores vocais brasileiros. O primeiro tipo seria o *solí* com predomínio do movimento direto entre as vozes. Observamos que de Damiano Cozzella para cá, os arranjadores vocais que surgiram, vinham de dois ambientes diferentes, tinham os de formação erudita [...] esses, devido ao intenso contato com tradição coral erudita, que é de textura tipicamente polifônica, desenvolveram uma escrita que privilegia a independência das vozes, caracterizado pelo movimento contrário e oblíquo entre as vozes. (...) Já os arranjadores de formação popular (...) possuem preferência pela movimentação direta entre as vozes, por estar mais próxima da realização harmônica popular (...). (CARVALHO, 2013, p. 4)

São esses dois tipos de *Solí* que estamos chamando aqui de divisão paralela e divisão livre e aparecem com frequência nos arranjos da Banda Nova. Segundo Ian Guest no seu livro *Arranjo - método prático* (1996), “os termos *solí* ou bloco podem ser empregados quando duas ou mais vozes

executam melodias diferentes em ritmo igual” (GUEST, 1996 apud CARVALHO, 2013, p. 3).

Nos arranjos da Banda Nova podemos ver esses *solis* sendo aplicados com várias funções diferentes, às vezes para criação de uma massa sonora, às vezes para imitação instrumental, efeito regional ou destaque do texto, por exemplo, cada uma dessas funções tem uma característica harmônica estrutural diferente.

Com uma mistura entre linguagem e idiomática instrumental e vocal, os *contrapontos* usados com muita frequência em arranjos vocais da Banda Nova são outra semelhança entre estes e arranjos corais da MPB. Divisões vocais que não são homofônicas e que trazem elementos contrapontísticos, seja para criação de uma nova textura e/ou complementaridade e/ou sobreposição. Como última subcategoria, temos os *cânones* que não são muito usados nos arranjos da Banda Nova, mas quando utilizados têm grande relevância para a estrutura formal.

The image shows a musical score for the song 'Passarim'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The lyrics are: "vo - ou Por - queo ti - ro par - tiu mas não pe - gou pas - sa - ri - nho me con - taen - tã me diz". Above the staff, there are chord symbols: A7(4)(9) G7(4)(9), Gm7M Gm7, G7M(#5) F7M E7M, and Eb7M. The bottom staff is the piano accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. It features a single note "Ah" on a long line.

Figura 1: Música Passarim/Álbum Passarim: Enquanto a melodia é revezada entre o solo de Tom Jobim e o vocal feminino em uníssono ou dividido de forma homofônica, Danilo Caymmi tem um contraponto *cama*<sup>3</sup> (fig.1 do compasso 3 ao 6), um uníssono com o grupo feminino (compasso 9 -18) e uma frase solo em contraponto complementar (Fig.2)

The image shows a musical score for the song 'Passarim', focusing on a solo phrase. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The lyrics are: "vou say (Pas - sa - rim quis pou - sar, não deu, vo - ou) (Lit - tle bird on a tree you bet - ter fly)". Above the staff, there are chord symbols: D(omit3), Eb, Em7(b5), and A7(b13). The bottom staff is the piano accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "(Pas - sa - rim quis pou - sar, não deu, vo - ou) (Lit - tle bird on a tree you bet - ter fly)". The score is annotated with orange and green boxes highlighting specific parts. The orange boxes highlight the vocal line and the piano accompaniment in the first two measures. The green boxes highlight the piano accompaniment in the last two measures.

Figura 2: Frase solo em contraponto complementar do compasso 33 ao 41. Uníssono do vocal feminino em laranja, contraponto do vocal masculino com Danilo Caymmi em verde

Na **relação instrumental-vocal**, onde analisamos a parte instrumental que influenciava diretamente os arranjos vocais percebemos como o vocal e instrumental se equiparam em relevância e importância para a produção do resultado sonoro na construção musical dos arranjos de Jobim. A primeira subcategoria é *funções instrumentais*, ali analisamos as diferentes funções do instrumental como elemento acompanhador, ou contrapontístico, e depois, como Jobim troca as funções instrumentais com as vocais na subcategoria *troca de funções*: o vocal passa acompanhar

imitando o instrumental e o instrumental “canta” a melodia como podemos ver no exemplo da figura 3. A terceira subcategoria chamamos de *dobramento* instrumental que seria os uníssonos entre instrumental quando este é melodia. Essa subcategoria ainda se encaixa com a *troca de funções*. Temos muitos arranjos corais de MPB, e cada vez mais arranjos têm surgido em que o instrumental ou a sua idiomática é trabalhada dessa forma: trocando as funções ou imitando-as.

Como última subcategoria temos a *contribuição formal* onde analisamos a importância da imensa variedade timbrística que o instrumental pode trazer: variação de cor, densidade, textura e paisagem sonora na construção musical, por exemplo, tudo isso pode ser trabalhado vocalmente, mas com um instrumental temos outra infinidade de possibilidades.

Figura 3: Linha melódica na música “Garota de Ipanema” feita pela flauta enquanto o vocal feminino faz o contraponto que chamamos de *cama*.

A letra, a melodia e o instrumental se relacionam colaborando mutuamente para a construção final do arranjo, por isso na categoria **relação texto-música** dividimos em três subcategorias. A primeira é *instrumentação e texto* onde analisamos as principais letras e sílabas usadas para quando o texto é guiado por propostas instrumentais. O uso dessas sílabas se aproxima da ideia de *Scat Singing*<sup>4</sup> trazida pelo *jazz*, no entanto, na Banda Nova elas não são usadas em solos de improvisos tradicionais (com um solista e a criação instantânea), mas em grupo e em forma de improviso escrito, às vezes mais próxima de um *scat* em imitação instrumental do que de um *scat* em exploração vocal. Muitas vezes, nem em improviso elas são usadas, mas para contrapor ou imitar uma função instrumental. Somente na música “Inútil Paisagem” do álbum INÉDITO ocorre um solo de improviso feminino mais próximo da ideia de *Scat Singing* tradicional.

Na segunda subcategoria *Gênero e estilo em favor do texto* analisamos o uso da metalinguagem nos arranjos do grupo. Este recurso é muito utilizado tanto em arranjos corais, como em Tom Jobim ou outros compositores e arranjadores, temos o exemplo na música “Canção do amor demais” que aparece na figura 4. O uso da metalinguagem é característico da canção, popular ou

Bm 7(b5) Bbm 6 A 7 D7(#5)/F# F#dim 7 Gm F#dim 7 Dm/F E 7

an - da per - di - do de\_a - mor Cho - ra flau - ta, cho - ra pi - nho Cho - ro eu o teu can - tor Cho - ra

Ebmaj7 D7 Gm Gm/F E dim Cm 6/Eb D7 D#dim

man - so, bem bai - xi - nho Nes - se cho - ro fa - lan - do de\_a - mor

Figura 4: Na música “Falando de amor”, uma canção em forma de choro, afirmada na letra da música como um “choro-canção”. Quando o texto fala: “Chora flauta”, Danilo Caymmi responde com uma linha melódica na flauta; “Chora pinho”, Paulo Jobim responde com o violão como se os instrumentos estivessem declarando também esse amor.

não. Por último, foi necessário criar uma subcategoria para a *contribuição formal* do texto já que Jobim se utiliza da poesia para criar partes da música como introdução ou partes C em músicas que originalmente são têm parte A e B.

Como última categoria temos **Efeitos vocais do estilo** que foca na análise dos elementos não escritos (pelo menos não explicitamente escritos) como essenciais para entender características gerais da música popular cantada, e como Jobim os usa em seus arranjos para a Banda Nova. Na primeira subcategoria temos uma relação dos *gêneros e estilos* gravados. A análise deles nos fez perceber que cada gênero e estilo carrega características não escritas específicas, *swings*, *acentuações*, *glissandos* e *articulações* diferentes. Essas duas últimas se tornaram as outras subcategorias e foram analisadas à parte. Uma das maiores dificuldades ao se trabalhar arranjos corais de música popular é polir esses efeitos vocais que não estão escritos (feitos frequentemente por solistas), mas que fazem uma diferença grande na interpretação (Ver exemplo na figura 5 e 6). Muitas vezes em um grupo coral nós até ficamos em dúvida se é possível trazer essas características de intérpretes solistas da música popular para uma unificação em grupo que funcione bem, e uma das conclusões desta pesquisa nos leva aceitar essa possibilidade e trabalhá-la como processo educativo musical que implica o aprimoramento da consciência corporal, teórico-musical, e principalmente a percepção auditiva do coro.

Ao analisarmos todas essas semelhanças entre o trabalho vocal dos arranjos para a Banda Nova com o trabalho coral, percebemos que elas podem ser de grande utilidade no processo de ensaio, propostas interpretativas e propostas pedagógicas com repertório da MPB para coro, já

Figura 5: Partitura original

Figura 6: Unificação de articulação, acentuação e glissandos a partir de uma interpretação solista/Música Águas de Março/Álbum Inédito. Essa música é um dueto entre Tom Jobim e o grupo feminino. Algumas articulações cantadas pelo grupo em uníssono baseiam-se na própria articulação de Jobim feita anteriormente, ou foi tirada pelo compositor de interpretações anteriores de outros cantores. Nessa gravação percebe-se uma memória interpretativa da gravação de Elis Regina com Tom, de 1975<sup>5</sup>.

que uma das principais necessidades envolvidas em questão é a mescla dos saberes erudito e popular, e ela está explicitamente envolvida nos processos de criação dos arranjos deste grupo.

A principal motivação desta pesquisa se deu pela dificuldade que encontramos ao trabalhar esse tipo de repertório, principalmente quando nos referimos ao que não vem escrito na partitura. A busca pelo swing, efeitos vocais, o que combina com aquele gênero ou estilo, por exemplo, e como aplicá-los em um grupo com 20 vozes para enriquecimento da interpretação. Os arranjos de Jobim para a Banda Nova mostram que um uníssono pode ser riquíssimo em detalhes que destacam o swing, ou podemos ter um acorde em 10 vozes, polifonia, contraponto, cânones sem fugir do estilo da MPB. O trabalho de ajustar, escolher articulação, acrescentar alguns tipos de *glissandos* ou portamentos, é minucioso e detalhista, mas muito bem trabalhado nos arranjos do grupo e um ótimo exemplo a ser seguido.

## Referências:

AMAZONAS Família Jobim. Tom Jobim, Chico Buarque, Jararaca (José Luiz Rodrigues Calazans), Luiz Bonfá, Dolores Duran, Paulo César Pinheiro (compositores); Banda Nova (intérprete), Eveline Hecker (intérprete, coro), Gilson Peranzetta (intérprete, piano), Marcelo Costa (intérprete, percussão), Papete (José de Ribamar Viana) (intérprete, percussão). [S.l.]: BMG-Ariola/Som Livre, 1989. LP de 1989, CD de 1991.



ANTONIO Brasileiro. Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Paulo Jobim, Dorival Caymmi, Lô Borges, Ronaldo Bastos, Manuel Bandeira (compositores); Tom Jobim (intérprete, piano e voz), Banda Nova (intérprete), Daniel Jobim (intérprete, teclados), Doduka da Fonseca (intérprete, percussão), Márcio Montarroyos (intérprete, trompete, fliscorne), Raul de Souza (intérprete, trombone), Zdenek Svab (intérprete, trompa), Aizik Meilach Geller (intérprete, violino), Alfredo Vidal (intérprete, violino), Arlindo Figueiredo Penteado (intérprete, viola de arco), Bernardo Bessler (intérprete, violino), João Daltro de Almeida (intérprete, violino), Jorge Kundert Ranevsky (Iura) (intérprete, violino), José Alves da Silva (intérprete, violino), Marie Christine Springuel (intérprete, viola de arco), Michel Bessler (intérprete, violino), Paschoal Perrota (intérprete, violino), Walter Hack, (intérprete, violino). [S.l.]: Globo/Columbia, 1994.

BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 22, p. 83–89, 2010.

CAMARGO, Cristina Moura Emboada da Costa Juilão de. *Criação e Arranjo: Modelos de repertório para o Canto Coral no Brasil*. 2010. Mestrado em Artes – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARVALHO, Rogério. A textura no arranjo vocal de música popular brasileira. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2174/432>. Acesso em: 20 out. 2017.

INSTITUTO Antonio Carlos Jobim. Disponível em: <http://portal.jobim.org/>. Acesso em: 3 ago. 2017.

JOBIM, Antonio Carlos. *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. Partitura.

NIEHUES, Pollyana. Indeterminável Tom Jobim. Disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom5/polly/polly.htm>. Acesso em: 12 dez. 2017.

PASSARIM. Tom Jobim, Chico Buarque, Gil Goldstein, Ira Gershwin, George Gershwin, Paulo Jobim, Ronaldo Bastos, Danilo Cayimi, Paulo César Pinheiro (compositores); Tom Jobim (intérprete, piano e voz), Banda Nova (intérprete), Aizik Meilach Geller (intérprete, violino), Alceu de Almeida Reis (intérprete, violoncelo), Alfredo Vidal (intérprete, violino), Bernardo Bessler (intérprete, violino), Carlos Eduardo Hack (intérprete, violino), Dener de Castro Campolina (intérprete, contrabaixo), Eduardo Roberto Pereira (intérprete, viola de arco), Frederick Stephany (intérprete, viola de arco), Giancarlo Pareschi (intérprete, violino), Hindemburgo Vitoriano Borges Pereira (intérprete, viola de arco), Jesuína Noronha Passaroto (intérprete, viola de arco), João Daltro de Almeida (intérprete, violino), João Jerônimo de Menezes Filho (intérprete, violino) Jorge Faini (intérprete, violino), Jorge Kundert Ranevsky (Iura) (intérprete, violoncelo), José Alves da Silva (intérprete, violino), Luiz Carlos Campos Marques (intérprete, violino) Luiz Fernando Zamith (intérprete, violoncelo), Márcio Eymard Mallard (intérprete, violoncelo), Michel Bessler (intérprete, violino), Paschoal Perrota (intérprete, violino), Walter Gomes de Souza (intérprete, violino), Walter Hack (intérprete, violino), Antônio Cândido Sobrinho (intérprete, trompa), Luiz Cândido da Costa (intérprete, trompa), Eduardo Morelenbaum (intérprete, clarineta), Lúcia Morelenbaum Gjørup (intérprete, clarineta), Ohana (Rubem Ohana de Miranda) (intérprete, percussão). [S.l.]: Verve/PolyGram/Phillips, 1987. LP e CD.

RIO Revisited. Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinicius de Moraes, Aloysio de Oliveira, Paulo Jobim, Ronaldo Bastos, Chico Buarque (compositores); Tom Jobim (intérprete, piano e voz), Gal

Costa (intérprete, voz), Banda Nova (intérprete). Los Angeles: Verve/Polygram/Philips, 1987. Gravado ao vivo.

SANTOS, Naara Santana dos. *Processos Criativos e Vocalidades a partir de arranjos vocais de Tom Jobim*. 2017. 115 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira: os anos 1950/60*. 2011. Doutorado em História Social – Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOM Jobim Inédito. Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Heitor Villa Lobos, Manuel Bandeira, Dolores Duran, Marino Pinto, Aloysio de Oliveira, Newton Mendonça (compositores); Tom Jobim (intérprete, piano e voz), Banda Nova (intérprete), David Sack (intérprete, trombone), Aizik Meilach Geller (intérprete, violino), Alceu de Almeida Reis (intérprete, violoncelo), Arlindo Figueiredo Penteado (intérprete, viola de arco), Bernardo Bessler (intérprete, violino), Carlos Eduardo Hack (intérprete, violino), Frederick Stephany (intérprete, viola de arco), Giancarlo Pareschi (intérprete, violino), José Alves da Silva (intérprete, violino), Márcio Eymard Mallard (intérprete, violoncelo), Sandrino Santoro (intérprete, contrabaixo), Walter Hack (intérprete, violino). [S.l.]: CBPO/BMG-Ariola/Jobim Biscoito Fino, 1987. LP de 1987, CD de 1995.

WHAT is Scat Singing? Disponível em: <https://academy.jazz.org/what-is-scat-singing/>. Acesso em: 20 dez. 2017.

## Notas

<sup>1</sup> Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música no Departamento de Música da ECA-USP, realizado em 2017 sob orientação de Susana Cecília Igayara-Souza.

<sup>2</sup> “Qualis - Você já tinha usado um naipe de vocais femininos em Passarim...”

Tom - Eu não gosto, por exemplo, de ficar sozinho, cantando sozinho. Não gosto de ficar em pé num palco com vinte mil pessoas me olhando. Acho essa situação muito desagradável. O vocal nas vozes é justamente o que cria a harmonia, que cria tudo. O coral é uma coisa sinfônica. Mas eu acho que o pessoal fala negócio de mulher, não sei o quê, é por outros motivos. (rindo). Eles estão com a cabeça em outras coisas.

Qualis - Motivos menos musicais.

Tom - É, motivos menos musicais. Essa leitura é estranha, né. E você vê, a Paulinha Morelenbaum canta muito bem, já gravou o disco dela. A Maucha canta muito bem. Esse disco você vai ver no exterior como eles vão elogiar as garotas. (...)” (SUZIGAN, 2011, p. 163–164).

<sup>3</sup> O termo *cama*, utilizado neste trabalho, abarca o que Carlos Almada chama de background melódico e harmônico. Segundo ele, o “background melódico pode ser definido como aquele em que a melodia principal é acompanhada por outra, que lhe é subordinada nos aspectos intervalar, rítmico e motivico” (ALMADA, 2000 apud CARVALHO, 2013, p. 5–6).

<sup>4</sup> Segundo o site da enciclopédia Britânica, o *scat* ou o *scat singing* é um estilo de improvisação melódica vocal que usa sílabas sem sentido e/ou onomatopaicas. Esse estilo de improviso se tornou popular a partir do trompetista e cantor Louis Armstrong (Cf. <https://www.britannica.com/art/scat-music>). O site Jazz Academy afirma que o uso dessas sílabas permitiu aos cantores imitações de solos de instrumentos e uma exploração das suas capacidades vocais (WHAT..., 2017).

<sup>5</sup> Encontrada em <<https://www.youtube.com/watch?v=E1tOV7y94DY>>

# Três arranjos corais da canção *Vamos fugir*: a partitura como texto musical

Carolina Andrade Oliveira<sup>1</sup>

USP - Universidade de São Paulo – carol\_spm@yahoo.com.br

Susana Cecilia Igayara-Souza<sup>2</sup>

USP - Universidade de São Paulo – susanaiga@usp.br

**Resumo:** Este trabalho propõe-se a discutir diferentes escolhas de notação musical tomando como exemplo três arranjos corais da canção *Vamos fugir*. Utilizando conceitos de Boorman (1999), analisamos a partitura enquanto texto musical, bem como a sua transmissão. Para investigar se essas partituras carregam o mínimo necessário de informação para uma performance, recorremos também a conceitos de Bakhtin (2016) e Beard e Gloag (2005), tratando o arranjo coral como um dos enunciados de um discurso musical, buscando entender os dialogismos e as intertextualidades presentes.

**Palavras-chave:** Arranjo coral. Notação musical. Texto musical. Discurso musical. Práticas interpretativas.

## 1. Introdução

Na área do canto coral, principalmente em coros amadores no Brasil, a maior parte do repertório executado é de arranjos, muitas vezes criados pelos próprios regentes desses coros, que assumem o papel de regentes-arranjadores. O tema tem sido tratado em pesquisas recentes sobre a atividade coral.

(...) a performance de arranjos tem sido quantitativamente superior em comparação ao uso de composições originais para coro. Estes dados puderam ser apurados ao longo dos anos de prática no universo da música coral brasileira, por meio da participação sistemática em encontros de coros – com grupos oriundos de todo o país – debates e colóquios com colegas regentes e troca de material entre grupos, esta última uma constante em meio coral. (SOBOLL, 2007, p. 9)

Em pesquisa de mestrado recentemente concluída (OLIVEIRA, 2017), através da revisão bibliográfica, pudemos observar que outros autores, como Menezes Júnior (2016), Pereira (s.d.), Soares (2013) e Souza (2003), também relatam não só a presença, mas também a predominância de arranjos sobre as composições originais nos repertórios dos coros.

Nos últimos 40 anos, a prática de interpretar arranjos vocais de Música Popular Brasileira se estabeleceu de maneira definitiva no canto coral brasileiro. Atualmente, é praticamente impossível imaginar um Festival ou Encontro de Corais, sem que haja pelo menos um arranjo de MPB inserido no repertório. [...] O que constatamos é que não só a interpretação de arranjos é numericamente maior ao compararmos com as composições, como houve um aumento no número de cursos em que a abordagem desse assunto tornou-se obrigatória. (PEREIRA, s.d., p. 1)

Percebe-se também, a partir da revisão bibliográfica, que muitos dos trabalhos acadêmicos sobre arranjos corais foram realizados por pós-graduandos vindos da atividade prática em canto

coral, como no depoimento abaixo.

A motivação inicial para a realização desta pesquisa surgiu a partir da minha trajetória musical, atuando na maior parte do tempo na direção de corais e grupos vocais amadores. Ao longo desses anos, pela necessidade da atividade profissional, tive a oportunidade de trabalhar não somente como diretor e regente desses grupos, mas também como arranjador, tendo em vista a necessidade constante de um repertório adequado não somente às questões temáticas, mas também à faixa etária e ao nível técnico dos participantes dos grupos. (SOARES, 2013, p. 1)

Buscando desnaturalizar este fato, em nossa dissertação optamos por realizar uma análise de programas de concerto de onze encontros corais, no período de 1984 a 1994, fazendo uma análise quantitativa, identificando a porcentagem de arranjos em relação à de composições, e também separando músicas brasileiras e músicas internacionais. Identificamos e mensuramos os produtores dos arranjos de músicas brasileiras presentes nos repertórios dos grupos (se é o próprio regente ou outro arranjador). Separamos a análise em três períodos, cada um referente a uma série de encontros selecionados: Semana do Canto Coral; Encontro de corais do CCSP; e Mostra Vocal. Toda esta análise comprovou a massiva presença de arranjos de música brasileira no repertório coral brasileiro do período e dos festivais estudados, e ainda atestou o regente-arranjador como principal produtor destes arranjos, com ampla circulação deste repertório entre os grupos.

O processo de criação do arranjo, a partir do momento em que a canção já está escolhida, pode diferir bastante de um arranjador para outro. Isto pode ser observado desde as fontes tomadas como referência (gravação, *songbook*, memória), até as técnicas e procedimentos utilizados para transformar a canção em um arranjo coral. Por exemplo, podemos observar a forma como o regente-arranjador Roberto Rodrigues relata o início do seu processo de criação:

Quando eu vou fazer um arranjo, eu inclusive evito de ouvir muito a música, pra não ser influenciado por ela. Antigamente a gente tinha pouco acesso às gravações, a gente fazia as coisas de memória, pode ver que tem muito arranjo com letra trocada, porque as pessoas não tinham disco, não tinham nem fita cassete daquilo, era de memória. Então tem alguns erros, como se fosse tradição, né? Então quando eu vou fazer um arranjo, eu ouço uma vez, duas vezes, pego a melodia, e eu fabrico de novo a música do jeito que eu quero (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017, p. 143).

Este processo de reelaboração, considerando essas variáveis, pode levar a diferentes resultados, gerando diferentes textos musicais. A fim de discutir e analisar algumas dessas diferenças, trazemos como exemplo três arranjos de uma mesma canção, *Vamos fugir*, de Gilberto Gil e Liminha, feitos por três arranjadores diferentes: Jean Beckman, Márcio Medeiros e Patricia Costa.

## 2. Partitura de arranjo coral como texto musical

Em seu artigo *The Musical Text*, Stanley Boorman (1999) discute a função da notação e do texto musical, bem como sua transmissão, considerando que o “texto musical” pode ser tanto escrito (uma partitura, por exemplo) quanto sonoro (gravações, performances etc.). Para nossa análise, partiremos das três partituras dos arranjos, como textos musicais, e recorreremos a possíveis fontes

utilizadas pelos arranjadores, como gravações e *songbook*, para comparar escolhas de escrita.

Um arranjo ou uma composição, quando escritos, nunca reproduzem exatamente o que estava no projeto de seu criador, há uma conexão tênue entre a notação e o som. “Obviamente, um texto, como notado, não é realmente a obra musical: a música existe como som”<sup>3</sup> (BOORMAN, 1999, p. 405), isto é, a partitura não representa inteiramente a obra musical, pois há elementos vagos, como dinâmica, tempo, articulação, além de transformações tidas como óbvias em determinadas comunidades de leitura, como ornamentação, adição de partes, alterações rítmicas, improvisação de acompanhamentos, mudanças de andamento etc.

Outro ponto importante é que, diferentemente de uma composição, a criação de um arranjo parte necessariamente de um material pré-existente. E no caso do nosso exemplo, *Vamos fugir*, embora os arranjadores possam ter utilizado outras fontes como referência de material pré-existente, é muito provável que os três tenham tido conhecimento da gravação de Gilberto Gil (1984) durante o processo. Essa hipótese pode ser constatada pelo fato de os três utilizarem um texto (letra) e material motivico presentes apenas na versão de Gil: “*Give me/gime your love*”, o que pode ser observado logo nos primeiros compassos dos arranjos (Fig. 1, 2 e 3).

**VAMOS FUGIR**  
Gilberto Gil

Arquivo de: Jean Beckman Arranjo e Adap: Jean Beckman

Sopranos  
Contraltos  
Tenores  
Baixos

Gui-me your love des-se lu-gar tchu-ru-ru gui-me gui-me  
Va-mos fu-gir Gui-me your love tchu-ru-ru gui-me gui-me  
Gui-me your love Gui-me your love tchu-ru-ru gui-me gui-me  
Gui-me your love Ba-by gui-me your love va-mos fu-gir

Figura 1: Arranjo de Jean Beckman (JB), comp.1-6.

## VAMOS FUGIR

De: Gilberto Gil  
Arr. Vocal: Márcio Medeiros

Figura 2: Arranjo de Márcio Medeiros (MM), comp.1-4.

## VAMOS FUGIR

Gilberto Gil

Para vozes mistas, adaptável a três vozes iguais.

Arranjo: Patricia Costa

Figura 3: Arranjo de Patricia Costa (PC), comp.1-5.

Comparando somente esses primeiros compassos (Fig. 1, 2 e 3) já podemos listar muitas diferenças. Não estamos nos referindo à escolha de tonalidade, quantidade de vozes (formação coral), qual naipe está com a melodia principal, porque essas escolhas podem diferir mais corriqueiramente dependendo do processo de elaboração, da necessidade e/ou das escolhas criativas de cada arranjador. O que chama a atenção, e que é o foco de nossa análise, são as diferentes decisões de notação musical para colocar no papel o ritmo da melodia e, ao mesmo tempo, o swing do intérprete da canção, isto é, transformar uma possível referência sonora (gravação) de uma performance em um arranjo coral escrito numa partitura.

JB utiliza *alla breve* (2/2) com um ritmo sincopado com grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias predominantemente (Fig. 1) e MM recorre ao 6/8 e a ligaduras de valor (Fig. 2), ambos buscando escrever o swing. Já PC (Fig. 3) opta por um 4/4 com grupos de duas colcheias

e não dá nenhuma indicação de interpretação estilística (que pressuporia o swing do reggae), como mostra a Figura 4, talvez já contando com um prévio conhecimento do leitor.

É muito comum encontrar partituras estrangeiras de *shuffle*, *swing*, *jazz*, *be-bop* e *blues* escritas no compasso 4/4, com predominância de grupos de duas colcheias para cada tempo, mas que devem ser interpretadas com subdivisões ternárias (três colcheias por tempo). Nesses gêneros musicais, a escrita de quiálteras de três colcheias (tercinas) é substituída por grupos de duas colcheias para simplificar a notação. Ao interpretar as duas colcheias, deve-se atribuir à primeira, o valor de duas subdivisões ternárias e à segunda, uma subdivisão ternária. (ALVES, 2005, p. 103, grifo nosso)

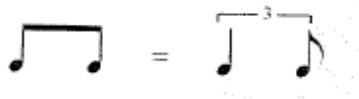


Figura 4: Indicação de interpretação com swing.

Tentando fazer um estudo da transmissão do texto musical (BOORMAN, 1999) da canção *Vamos fugir*, vemos que os três arranjadores, como já salientamos, possivelmente têm conhecimento da gravação de Gilberto Gil (1984) e isto pode ser também observado na tentativa dos arranjadores, cada um à sua maneira, de notar o swing do reggae ali presente – visto que em outras gravações conhecidas a canção foi interpretada em outros estilos, como a do grupo Skank (MULTISHOW..., 2010) e da dupla Victor & Leo (VAMOS..., 2018). Vale ressaltar que PC (Fig. 3) escreve de uma maneira muito semelhante à escrita apresentada no *songbook* (CHEDIAK, 1992, p. 176–177), o que nos faz supor que a arranjadora também utilizou essa fonte como referência.

Boorman (1999, p. 406) afirma que em uma composição “o texto carrega não mais do que o mínimo necessário de informação para uma nova performance”<sup>4</sup>, mas no caso de um arranjo coral: qual é esse mínimo necessário? Que elementos os arranjadores consideram suficientes para reconstruir uma nova performance?

Pelas diferenças constatadas nas três partituras dos arranjos analisados, talvez a melhor resposta seja: depende! Pois é preciso considerar para que leitores essas partituras foram escritas, e um possível caminho de análise é considerar esse leitores como destinatários e esses arranjos como parte de um discurso.

### 3. Arranjo coral como parte de um discurso musical

Bakhtin (2016) afirma que “discurso é a língua *in actu*. É inadmissível contrapor língua e discurso em qualquer que seja a forma. O discurso é tão social como a língua. As formas de enunciado também são sociais e, como a língua, são igualmente determinadas pela comunicação” (BAKHTIN, 2016, p. 117). Se trouxermos esse conceito para o contexto musical, podemos dizer que, embora a música possa ser entendida como tal apenas quando é executada – considerando que música é som, o discurso musical começa no momento da criação dessa música e vai até a sua escuta por parte de um ouvinte. Sendo assim, cada parte desse processo poderia ser concebida

como um “enunciado” que, segundo Bakhtin, é a real unidade da comunicação discursiva.

Todo enunciado - da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico - tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. (BAKHTIN, 2016, p. 29)

No caso dos discursos musicais dos arranjos corais aqui analisados, vários enunciados poderiam ser elencados, como: a gravação de Gilberto Gil (1984), as gravações de outros intérpretes, o *songbook* de Almir Chediak (1992), as partituras dos arranjos corais, possíveis execuções/gravações desses arranjos, entre outros. Cada um desses enunciados tem autor e destinatário, bem como uma função. Analisando as partituras dos arranjos como enunciados, temos os arranjadores como prováveis autores<sup>5</sup>, e a função das partituras é a de ser uma representação escrita da criação (uma reelaboração musical de canção para linguagem coral) de seus arranjadores. Contudo, inicialmente não fica muito claro quem são os destinatários dessas partituras.

Voltando à questão supracitada do mínimo necessário de informação para uma performance, só poderemos saber se estas partituras têm esse mínimo necessário, se considerarmos quem são seus destinatários. Pensando num grupo de coralistas (ou num regente de coro amador) que possua leitura musical, mas não conheça a canção e nem tenha acesso a informações sobre ela (como exemplo, o seu estilo), poderíamos concluir que as partituras de JB e MM trazem as informações rítmicas de modo direto. Porém, se algum desses coralistas (ou regentes) tiver mais contato e vivência com escrita de música popular, talvez logo vá desconfiar que a partitura de PC deva ser executada com swing, mesmo que ela esteja sem indicação (Fig. 4). Neste ponto, a partitura de PC já possui o mínimo necessário se consideramos que a arranjadora, seguindo o estilo da canção, adotou uma escrita que é um consenso principalmente no ambiente popular<sup>6</sup>.

A dinâmica de consumo da música popular sempre pressupôs uma atualidade em primeiro lugar. A ideia do que é ou não conhecido pelo público costuma ser atrelada ao convívio. Ao fazermos arranjos corais de canções que já não são o lançamento do último ano, precisamos considerar que dentro do universo de intérpretes desses arranjos há aqueles não necessariamente convivem (ou conviveram) com a canção, pois o consumo desta estará subordinado a sua veiculação midiática. Neste contexto, quando há uma distância temporal entre o lançamento da canção (sua veiculação e consumo) e a criação do arranjo coral, a notação musical do “mínimo necessário” na partitura deve suprir esta falta de convívio por parte dos intérpretes do arranjo com a canção.

Porém, outro aspecto que devemos considerar está associado à cultura contemporânea. Pois, em tempos de internet, o “antigo” e o “novo” estão iguados no que se refere ao acesso. Trazendo para o nosso exemplo: é possível acessar e ouvir tanto o Gilberto Gil, quanto o Skank, Vitor & Leo e tantos outros, colocando em discussão o quanto a referência original (Gil) é mais legítima que as outras, na medida em que está tudo disponível.



A chamada revolução digital tem possibilitado uma nova forma de consumo da produção musical, sem intermediários, direto e bem mais barato, muitas vezes gratuito. O novo paradigma da relação compositor, público e produto, têm ocasionado alterações severas no funcionamento da estrutura de mercado, consumo e produção da obra musical. A internet e a tecnologia digital transformam o mercado da indústria cultural. Agora o consumidor atua dentro de um espaço coletivo virtual e plural. No entanto, bastante singular e individual no momento das escolhas musicais pessoais. (SALDANHA, 2013, p. 9)

Sendo assim, devemos considerar que estes novos intérpretes não terão contato apenas com a partitura do arranjo, mas também com a canção original, provavelmente através de uma gravação ou de várias. O que também é observado por Bakhtin através do “princípio dialógico” (BRAIT, 2005), em que a significação é construída dialogicamente, entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos. Isto é, arranjadores, regentes e coralistas “dialogam” entre si e com diversos textos musicais (partituras, gravações, performances etc.) para produzir um novo texto musical, a performance do arranjo. Podemos explicar essa presença de múltiplas referências pela noção da intertextualidade, em que “qualquer texto é definido através de sua relação com outros textos”<sup>7</sup> (BEARD; GLOAG, 2005, p. 71).

No caso dos três arranjos, há diferentes escolhas de tonalidades e de quais naipes estão com a melodia principal. Há uma adição de parte no arranjo de JB, que cria um trecho não presente nos outros arranjos, talvez em substituição a um trecho instrumental da referência provavelmente utilizada, o que faz com que este arranjo seja maior em duração comparado aos outros dois (MM e PC). Por outro lado, dois arranjadores (JB e MM) usam sílabas onomatopaicas para emular instrumentos musicais, pressupondo talvez uma interpretação *a cappella*. E todos utilizam o procedimento de pergunta e resposta entre os naipes, aludindo presumivelmente à versão de Gilberto Gil (1984). Apesar de que as semelhantes escolhas possam estar relacionadas aos arranjadores terem acesso às mesmas referências, é possível que algum deles tenha tomado conhecimento (e também usado como referência) outros arranjos corais da canção, o que seria mais uma manifestação da presença da intertextualidade.

#### 4. Considerações finais

Consideramos que as partituras de arranjos corais, mesmo trazendo notações diferentes, carregam, de acordo com a análise de Boorman (1999), o mínimo necessário de informação para uma nova performance, de acordo com a visão de cada um de seus arranjadores e para as distintas situações de uso da partitura.

Podemos considerar também que seus autores (provavelmente os próprios arranjadores, eventualmente com alterações feitas por algum copista) assumem que outros sujeitos desse diálogo discursivo (regentes e coralistas) possuem conhecimentos prévios e compartilham as mesmas estratégias de leitura (por participarem da prática coral), o que também inclui ter outras referências de textos musicais para a realização de uma nova performance.

A ausência de algumas informações na partitura, como indicação de andamento, de

dinâmica e de swing, por exemplo, é facilmente suprida pela presença de intertextualidades e dialogismos que são inerentes ao ambiente do canto coral, especialmente o amador.

As práticas de leitura comuns à maioria dos participantes do canto coral poderiam, portanto, explicar porque as partituras de arranjos, embora possam estar bem detalhadas com relação a alguns aspectos (ritmo, texto), podem ser totalmente abertas em relação a outros (dinâmicas, andamentos, ou mesmo o texto). A construção da performance a partir da partitura mostra-se diretamente atrelada a elementos externos a essa mesma partitura, sejam as referências, sejam as experiências dos próprios leitores.

### Referências:

ALVES, Luciano. *Teoria musical: lições essenciais: sessenta e três lições com questionários, exercícios e pequenos solfejos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Org, trad, prefácio, posfácio e notas. Paulo Bezerra. SP: editora 34, 2016.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. [S.l.]: Routledge, 2005.

BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Everist (Ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 403–423.

BRAIT, Beth. dialogismo e construção do sentido. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

CHEDIAK, Almir. *Gilberto Gil Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992. v. 1.

GIL, Gilberto; LIMINHA. *Vamos fugir*. Arranjadora: Patricia Costa. [S.l.: s.n.]. Partitura. Coral (SAB). Disponível em: <http://coral.procergs.com.br/uploads/Main/Vamos-Fugir..pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Arranjador: Márcio Medeiros. [S.l.: s.n.]. Partitura. Coral (SATB). Disponível em: <http://www.festivaldecorais.com.br/wp-content/uploads/fic/arranjos/Vamos%20Fugir.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Arranjador: Jean Beckman. [S.l.: s.n.]. Partitura. Coral (SATB). Disponível em: <http://www.superpartituras.com.br/jean-beckman/vamos-fugir>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GILBERTOGIL.COM.BR. [S.l.: s.n.], 14 jul. 2018. Gilberto Gil. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/>.

IRMÃOS: Victor & Leo. Intérpretes: Victor & Leo. São Paulo: Som Livre, 2015. DVD.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. *Os elementos composicionais do clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. 2016. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MULTISHOW Ao Vivo - Skank no Mineirão. Intérprete: Skank. Belo Horizonte: Sony Music, 2010. DVD.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. *O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros*. 2017. 194 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PEREIRA, André Protasio. *Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica*. Dissertação de mestrado – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

RAÇA humana. Intérprete: Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1984. LP.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Música & mídia – a música popular brasileira na indústria cultural*. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013. *Anais...* Ouro Preto, Minas Gerais: UFOP, 2013.

SOARES, Lineu Formighieri. *A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite*. 2013. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOBOLL, Renate Stephanes. *Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

SOUZA, Sandra Mendes Sampaio de. *O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Est. Paulista Júlio Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2003.

VAMOS Fugir. Intérprete: Victor & Leo. Compositor: Gilberto Gil. [S.l.: s.n.]. Álbum “Irmãos”. Veiculado em: 12 jun. 2015. Dur: 2m59s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qIC04cBqC4U>. Acesso em: 14 jul. 2018.

VAMOS Fugir. Intérprete: Skank. [S.l.: s.n.]. Veiculado em: 8 out. 2011. Dur: 3m59s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=I7\\_-RqxQRG0](https://www.youtube.com/watch?v=I7_-RqxQRG0). Acesso em: 10 jul. 2018.

VAMOS Fugir. Compositor e intérprete: Gilberto Gil. [S.l.: s.n.]. Veiculado em: 12 dez. 2008. Dur: 4m41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxmjMwmC8Us>. Acesso em: 10 jul. 2018.

## Notas

<sup>1</sup> Doutorado em andamento em Processos de Criação Musical (Questões Interpretativas) na Escola de Comunicações e Artes da USP, iniciado em 2018. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Orientadora plena do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP.

<sup>3</sup> “Obviously a text, as notated, is not actually the musical work: music exists as sound”.

<sup>4</sup> “the text carries no more than the minimal necessary information for a new performance”.

<sup>5</sup> Dizemos “prováveis” porque as editorações das partituras podem ter sido feitas por outros copistas que não os arranjadores. Embora a noção de autoria esteja ligado à criação do arranjo, uma mudança na editoração da partitura (intencional ou não) poderá alterar o conteúdo do arranjo e, conseqüentemente, sua performance.

<sup>6</sup> O ambiente coral pode ser considerado um território fronteiro entre o universo popular e erudito. Não há dúvida, por exemplo, de que a indicação de swing (Fig. 4) não é necessária na partitura do *songbook*, pois esta pertence ao universo popular.

<sup>7</sup> “any text is defined through its relation to other texts”.



## Uma pequena análise da peça *Memória* de Jocy de Oliveira para coro de vozes femininas

Alexandre Guilherme Montes Silva

USP - Universidade de São Paulo/ECA – ale\_guilherme@usp.br

**Resumo:** Nesse pequeno artigo é realizada uma análise sobre a peça *Memória* de Jocy de Oliveira para coro de vozes femininas (versão de 2001). É feita primeiramente uma contextualização sumária sobre o trabalho da compositora e sobre algumas de suas principais influências estéticas e ideológicas e posteriormente uma análise dos procedimentos utilizados na construção desta versão da obra. A análise é feita tomando como referência a gravação realizada pelo Coro Feminino de la PUCV de Valparaíso, Chile.

**Palavras-chave:** Jocy de Oliveira. *Memória*. Coro feminino.

### 1. A compositora e as memórias do feminino

A compositora curitibana Jocy de Oliveira (1936) está entre aqueles artistas brasileiros que ainda são desconhecidos por um público mais amplo. O meu próprio interesse pelo trabalho desta compositora partiu, em um primeiro momento, do fato de eu ter me surpreendido por nunca ter tido contato com seu nome ou sua obra até o momento da pós-graduação em música (a primeira vez que ouvi falar de seu trabalho foi em um verbete no livro *Música clássica brasileira hoje* de Sidney Molina; MOLINA, 2010). A partir deste primeiro encontro a obra que emerge é a de uma artista de múltiplas linguagens e meios de expressão, uma musicista que construiu ativamente a música do séc. XX atuando como intérprete de consagrados compositores como Igor Stravinsky, Luciano Berio, Olivier Messiaen, dentre outros (OLIVEIRA, 2014), além de ser também criadora de uma obra musical diversa e que transita por diferentes linguagens. O seu catálogo de obras mais atualizado apresenta: 9 *Óperas Multimídia* (conceito adotado por Jocy para enfatizar o uso de recursos tecnológicos na montagem de suas óperas); 3 versões em formato *pocket-ópera*; 2 peças para orquestra; diversas composições para vozes, instrumentos e sons eletrônicos; um conjunto de instalações sonoras; uma série de intervenções urbanas em diferentes cidades e contextos; 2 peças de teatro; 5 livros publicados (o último deles, *Diálogo com Cartas*, em três idiomas distintos); 8 das óperas estão registradas em vídeo (classificado pela compositora como *Video Ópera*); um conjunto de peças denominado pela compositora como *Video-Música* (peças que integram as duas linguagens); além de 4 LPs e 8 CDs lançados com obras suas (OLIVEIRA, 2018).

Jocy de Oliveira realizou uma carreira de grande destaque como pianista, privilegiando sempre a execução da música de seu tempo. A partir da década de 70 começa a empenhar-se cada vez mais na composição musical, e pouco a pouco deixa as atividades de intérprete de lado para dedicar-se integralmente às suas próprias criações. Em seu livro *Diálogo com cartas* Jocy

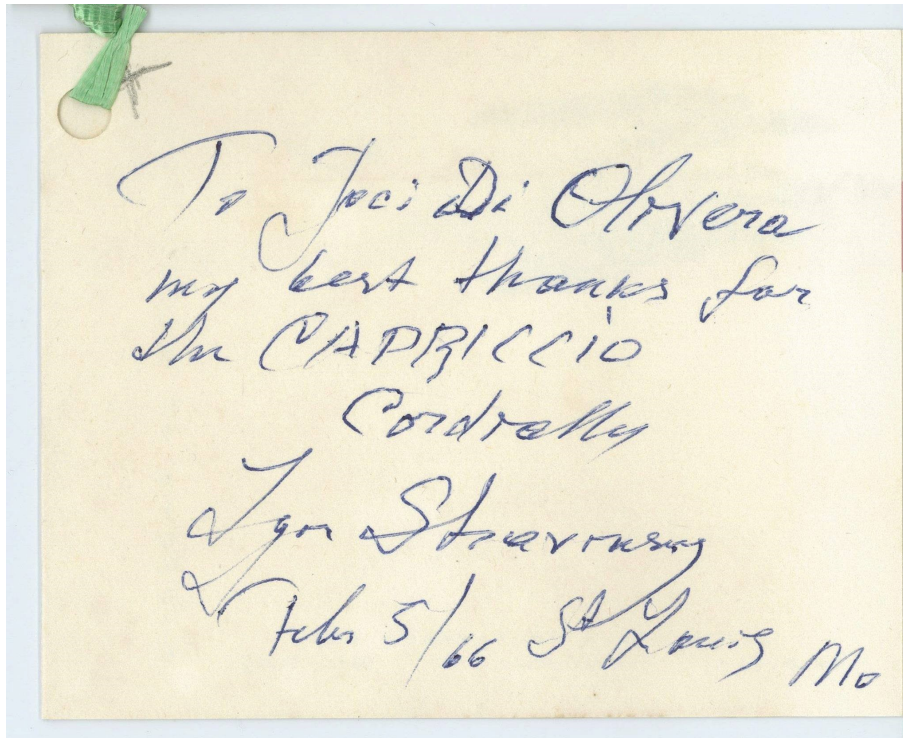


Figura 1: Agradecimento de Igor Stravinsky à Jocy pela interpretação de seu *Capriccio* (OLIVEIRA, 2014).

fala sobre uma conversa que teve com o compositor americano Lukas Foss e que lhe despertou a consciência para esse novo momento em sua carreira:

Lembro-me bem de que naquela tarde Lukas Foss me disse: *You have been the muse of all of us.*

Essa frase me fez pensar na pergunta de Robert Craft, anos antes: *What do you really want from life?* E me dei conta de que pouco a pouco a prioridade em minha vida se tornaria criativa em lugar da interpretativa. (OLIVEIRA, 2014, p. 374).

E com esse novo rumo voltado à criação e composição de obras que transitam por diferentes linguagens (ópera, teatro, intervenções, instalações sonoras, etc.) Jocy vem criando sua obra, explorando sonoridades e construindo sua poética interdisciplinar e contemporânea.

Uma das principais temáticas de seu trabalho é a questão do feminino: suas particularidades na sociedade, seus temas míticos, sua conexão com a Terra e com o equilíbrio cósmico (COELHO, 2005; OLIVEIRA, 2015; LAGO, 2015). A este respeito Jocy nos fala:

Eu sempre usei. Eu acho que eu comecei a usar talvez de uma maneira até meio inconsciente porque eu comecei muito cedo. Não sei se eu era muito consciente assim dessa questão do feminino, porque isso era nos anos 60. A gente era, mas eu estava muito nos Estados Unidos, eu sempre vivi muito um pouco aqui, um pouco fora, e claro, a visão do feminismo nos anos 60 era muito da competição, e isso não me agradava muito. Eu sempre entendi que são coisas diferentes e que a mulher tem que ser aceita como um ser diferente, e que tem que ser respeitada dessa maneira, ela não tem que competir com o homem porque não é o caso de competir, é uma complementaridade. Então eu não sei, mas isso foi tomando assim um curso natural, digamos, naquilo que eu fazia. E aí elas nunca se tornaram panfletárias, nenhuma delas. Mas os temas foram sempre marcantes do ponto de vista dos valores do feminino, de resgatar esses valores. Principalmente através da atemporalidade dos mitos, isso eu acho um recurso muito rico que eu encontro

desde os tempos de que Deus era mulher (Entrevista concedida ao autor no dia 18 de julho de 2017 em seu apartamento no Leblon, Rio de Janeiro).

Neste contexto do universo feminino talvez possamos relacionar também a peça *Memória* de 1985, originalmente composta para duas vozes femininas e *delays* digitais e posteriormente reescrita unicamente para coro de vozes femininas (2000). Trata-se de uma obra em um único movimento, com duração razoável para uma peça coral desse tipo (aproximadamente 11 minutos) e que trabalha de maneira muito rica com diversas texturas sonoras e diferentes variações timbrísticas. Esta peça, em sua primeira versão, faz parte originalmente da ópera *Fata Morgana* do ano de 1987, sendo o segundo segmento desta ópera, composta por cinco partes: *O contar de uma raga*, *Memória*, *Ritual*, *Onírico*, e *Estória* (OLIVEIRA, 2008).



Figura 2: Cena da ópera *Fata Morgana* de 1987 (OLIVEIRA, 2008).

Para a análise da peça foi utilizada uma interpretação de referência gravada ao vivo pelo Coro Feminino de la PUCV de Valparaíso, Chile, disponível na conta pessoal da compositora no *YouTube* (MEMÓRIA..., 2016). Partes da partitura original se encontram publicadas também no livro *Diálogo com cartas* (OLIVEIRA, 2014), e a partitura na íntegra pode ser conseguida junto à compositora, que é, via de regra, uma pessoa bastante acessível e disposta a dialogar com pesquisadores (sua obra vem sendo estudada academicamente com maior intensidade nos últimos anos, vide o livro recém lançado pela editora do SESI-SP *Leituras de Jocy* e outros trabalhos recentemente publicados sobre a sua obra) (VELLOSO; LAGO, 2018; RAHMEIER, 2014).

Devido às dificuldades de acesso à partitura integral da obra (uma vez que a mesma

não se encontra ainda publicada), e também por conta do próprio tratamento que a compositora emprega nas vozes e do tipo de escrita coral utilizada, optou-se por uma análise a partir do processo de minutagem da gravação de referência, pois pareceu-nos que desta forma os procedimentos utilizados pela autora tornar-se-ão mais claros e a sua apreensão geral mais nítida.

**Memória** (version 2000 for female choir) Jocy de Oliveira

*Instructions to the conductor : the choir is to use these vocal sounds freely for 40\"*  
*creating dense and empty moments*

*While the choir continues to use these vocal sounds for 1',*  
*distribute the solo parts between two or three singers, casing them at your discretion*

*Observe the general sequence . Divide choir in three groups.*  
*Distribute this material among them and use for 50\"*, *creating loops, repeting and / or alternating it.*

Figura 3: Visão geral da primeira página da partitura original (OLIVEIRA, 2014).

***ppp***

***Instructions to the conductor : the choir is to use these vocal sounds freely for 40\"***  
***creating dense and empty moments***

Figura 4: Observamos a indicação para o regente de que o coro deve realizar estes sons vocais de forma livre por 40 segundos, procurando criar momentos mais e menos densos.

A peça inicia aos 0'38 (0 minutos e 38 segundos) do vídeo de referência. Despontam sons



que lembram pássaros e florestas (especialmente a noite), e que na partitura são grafados como pequenos riscos que lembram a forma de um grupo de pássaros voando no céu.

Na bula ao final da partitura Jocy esclarece os tipos de sons aos quais cada gráfico faz referência. O ambiente “florestal” e “ecológico” torna-se claro a partir da leitura destas indicações.

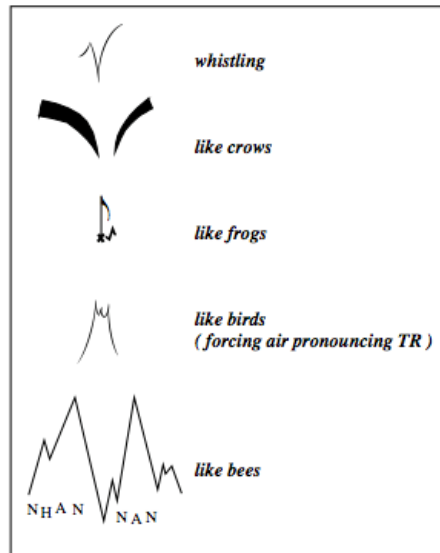


Figura 5: De cima para baixo: assobio; como (imitando o som de) corvos; como sapos; como pássaros; como abelhas.

Aos 1’25 soma-se a esta primeira textura inicial (dos pássaros) um primeiro solo, *uma única nota sustentada* (Sib 3<sup>1</sup>).

Em 2’00 outros solos vão surgindo e se tornando mais frequentes e elaborados. Há novamente um processo de soma de camadas sonoras.

Quando o vídeo atinge 2’12 na gravação de referência pode-se ouvir *uma primeira frase solo* que apresenta muita semelhança ao canto de um pássaro. De fato, a sensação tanto analisando a escrita como a sonoridade desse novo solo é a de que a compositora está buscando mimetizar o canto de um pássaro (uma provável influência da obra do compositor francês Olivier Messiaen, à qual Jocy se dedicou com muito afincio quando pianista intérprete).

## II. LE LORIOT

(*oriolus oriolus*)



Figura 6: Exemplo de mimetização do canto de pássaros, Le Loriot (Papa-figos), MESSIAEN, 2010.



Figura 7: Exemplo de mimetização do canto de pássaros empregado por Jocy.

Aos 2'20 surge uma nota pedal (Ré 3). É importante notar que as texturas anteriores não somem a cada novo evento sonoro, elas vão se amalgamando de modo contínuo ao longo do tempo.

Em 2'54 faz uso de diversas fonemas (S, C, T, etc.), também claramente indicadas na partitura escrita.

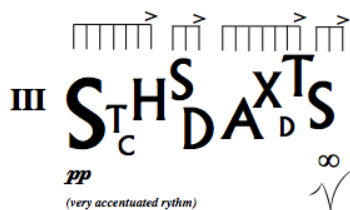


Figura 8: Indicação de que os fonemas aconteçam em um ritmo acentuado (densidade sonora).

No instante 3'21 forma-se um intervalo de quarta justa com aquela nota pedal que havia surgido anteriormente. Surge uma certa harmonia mutável, não temperada, mas que ainda assim sugere um ambiente modal reconhecível.

Em 3'38 retornam os fonemas em ritmo acentuado.

E finalmente em 3'54 há uma grande somatória das texturas anteriormente apresentadas. A uma só vez escutam-se os fonemas acelerados, a nota pedal sugerindo uma harmonia e os solos de “pássaros” citados anteriormente.

Já em 4'50 ocorre um novo evento bastante característico, tem início um ostinato agudo e defasado entre as vozes femininas que cria um certo efeito caleidoscópico (provável influência de procedimentos minimalistas de defasagem de um determinado material).

Following the general suggested sequence .  
Use this material for 2'30" creating loops, delays and dynamic variation.

Figura 9: A autora pede que estes materiais sejam utilizados para a criação de loops (repetições contantes), delays (material repetido com atraso curto) e variações de dinâmica.

Aos 5'07 somam-se pequenos solos a estes ostinatos.

E aos 5'37 um segundo ostinato soma-se aos solos e ao primeiro ostinato defasado. A textura se torna bastante mais densa. Novamente é claro aqui o processo de soma de camadas texturais empreendido pela compositora.

Em 6'47 o volume dos ostinatos e da textura resultante como um todo já está consideravelmente menor e surge então um solo de contralto sobre ele.

No instante 7'09 soma-se um solo de *mezzo soprano* à textura e ao solo de contralto que, por sua vez, se funde delicadamente à textura geral. Este novo solo utiliza vogais (entre A e O) e é o solo de maior destaque da peça.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'II' and contains a melodic line with lyrics 'PA-I-NHAMA PA I NHA MA PA I NHA NHA'. The bottom staff is labeled 'I' and contains a melodic line with lyrics 'LA - RA - LA - RI - LA - RA ...'. A vertical line marks the time 7'. Below the score, there is a section labeled '(Tutti)' with lyrics 'NHAN MAN I NHAM NHAN I NHAM'. A jagged line graph is overlaid on the lyrics, showing pitch contours. At the bottom, there is a note: 'observing the written sequence , use this material for circa 4''.

Figura 10: Respostas dos coralistas sobre a fusão das vozes na Sala 14A

Em 9'14 termina o solo e mantém-se a textura, cada vez mais amalgamada.

Aos 9'31 a textura se reduz e surge uma nota pedal grave (Sib 2). Nesta nota a compositora faz uso de harmônicos conseguidos por meio de um modo particular de emissão vocal (algo como o canto tradicional Tuvano<sup>2</sup>).

No instante 9'48 surge um novo e delicado solo de soprano sobre a nota pedal com ressonância de harmônicos. Uma melodia de caráter quase lamentoso, sobre uma escala não temperada que remete à chamada escala maior cigana.

Em 11'02 termina o solo de soprano e continua a nota pedal com harmônicos numa dinâmica decrescente. O coro realiza um longo e delicado decrescendo.

Aos 11'37 termina a peça.

Como já ressaltado, é bastante provável a influência de Olivier Messiaen nas sonoridades de pássaros que a peça sugere. Em especial do *Catalogue d'Oiseaux* (catálogo de pássaros) que Jocy conhece bastante bem por tê-lo gravado enquanto pianista<sup>3</sup>.

A compositora consegue nesta obra *Memória* uma sonoridade muito rica e peculiar para o coro feminino. Particularmente me recorda algo das peças corais de Murray Schafer (Canadá, 1933), não propriamente por conta de sua sonoridade mas sim em relação ao tipo de abordagem coral empregada. Infelizmente esta é a única peça coral que a compositora possui em seu catálogo de obras. A julgar pela riqueza expressa nesta composição fica o meu desejo de que a compositora possa vir a criar novas peças para esta importantíssima forma de manifestação musical: o canto coral.

The image shows a musical score for three voices, labeled I, II, and III. Voice I has a melodic line with dynamic markings *mf* and *p*, and performance instructions for 'Solo 1' and 'Solo 2'. Voice II is marked *mp* and '(multifônico)'. Voice III is marked '(multifônico)'. The score ends with the instruction 'circa 11'.

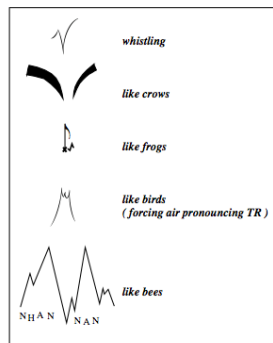


Figura 11: Última página da partitura original (Jocy de Oliveira, acervo pessoal).

### Referências:

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medéia: metamorfoses do gênero. *Letras Clássicas*, n. 9, p. 157–178, 2005.

LAGO, Manoel Corrêa do. Jocy de Oliveira: “Diálogo com cartas”. *Debates*, UNIRIO, n. 15, p. 23–32, nov. 2015.

MEMÓRIA. Peça para coro feminino (2000) de Jocy de Oliveira. Gravada ao vivo pelo Coro Feminino de La PUCV. Valparaíso, Chile: [s.n.], 2016. Duração: 12 minutos e 19 segundos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5l0jn4TEAhY>. Acesso em: jun. 2017.

MESSIAEN, Olivier. *Catalogue d’ Oiseaux* (ciclo completo). 1987 Selo: Philips / Polygram, Brasil, 2010 - Selo: NAXOS Records.

MOLINA, Sidney. *Música clássica brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2010.

OLIVEIRA, Jocy de. Acrescentando algumas reflexões sobre meu livro “Diálogo com cartas”. *Debates*, UNIRIO, p. 3–22, nov. 2015.

\_\_\_\_\_. *Coleção Jocy de Oliveira*. [S.l.]: Tratore, 2008. 4 DVDs.

\_\_\_\_\_. *Days and Routes Though Maps and Scores*. EUA: Editora Record, Brasil e Lingua Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *Diálogo com Cartas*. São Paulo: Editora SESI SP, 2014.

\_\_\_\_\_. Obras. Disponível em: [www.jocydeoliveira.com](http://www.jocydeoliveira.com). Acesso em: 20 set. 2018.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *ARS*, v. 8, n. 15, p. 75–91, 2010.

RAHMEIER, Lazlo. *A poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira*. 18 fev. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

VELLOSO, Rodrigo Cicchelli; LAGO, Manuel Aranha Corrêa do. *Leituras de Jocy*. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

#### Notas

---

<sup>1</sup> Considerando o Dó central como Dó 3.

<sup>2</sup> Canto difônico (dois ou mais sons) ou canto harmônico, natural de povos da Ásia Central.

<sup>3</sup> Conferir os exemplos apresentados na página 7 de um gesto mimético de Olivier Messiaen e de um gesto assemelhado empregado pela compositora.



**Projetos ou relatos de experiências  
ligadas ao Canto Coral**





## ***A briga no galinheiro: fábula infantil e colagem musical***

*Cíntia Maria Annichino Pinotti*

*Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” – cinpinotti@gmail.com*

O espetáculo tem um leão narrador e é cantado e representado pelo Coral com acompanhamento de piano. A peça relata a vida no “Galinheiro da Dona Thereza que é uma beleza”, que tem galos (baixos), galinhas (contraltos), pintinhos (sopranos), patos (tenores), peru, coruja, azulão, cachorrinho e muitos outros habitantes. Eles tomam sol no terreiro, comem ração saudável, recebem visitantes, fazem festa, cacarejam e dormem. Enfim, uma vida boa e sossegada que um belo dia é interrompida pela chegada de um gavião malvado. A Galinha Cocó pede socorro ao Galo Cocorocó que prontamente enfrenta o Gavião numa briga bem agitada e salva o Galinheiro da Dona Thereza.

O objetivo deste trabalho foi o de motivar os integrantes do Coral a realizarem uma colagem musical, tendo como base uma fábula musical infantil da Coleção Disquinho, de onde foram utilizadas as melodias e arrançadas para coral e piano. Nessa fábula foram inseridos textos e obras do repertório do grupo como *Cachorrinho* (arr. Ernst Mahle), *Bandinha da roça* (Fabiano Lozano), *Música, por quê?* (arr. Samuel Kerr), *Azulão* (Jaime Ovalle/M. Bandeira), *Cio da Terra* (Milton Nascimento/Chico Buarque), *Maracangalha* (Péricles Cavalcanti), *Tiro ao Álvaro* (Adoniran Barbosa/Oswaldo Molles), *Meu limão* (J.C. Burle), *Galinha d'Angola* (Vinicius de Moraes), *Trenzinho* (Carlos Alberto Pinto Fonseca), *Grande Artista* (Flávio Venturini/Valdecir Lima). O grupo (50 integrantes de 17 a 79 anos) teve oficinas de movimentação de palco, coreografia, maquiagem e preparação dos personagens individuais. A Dona Thereza (Maestrina Cíntia Pinotti) dirigiu o galinheiro e o coro. O acompanhamento de piano foi realizado pela Profa. Adelina Pinotti.

O Coral com esse trabalho, adquiriu maior confiança vocal e espacial, ampliou seu repertório musical, interagiu com os naipes, personagens e público. Em diversos momentos da peça se diz: “*Dona Thereza tem um galinheiro que é uma beleza!*” e o coro, reage na hora fazendo ruídos das aves que representam. As apresentações gratuitas aconteceram em local de fácil acesso e foram convidadas creches, pré escolas e comunidade em geral. O público recebeu um programa com figuras alusivas ao galinheiro para pintar em casa e ao final do espetáculo, teve a oportunidade de tirar fotos com as suas personagens preferidas. A TV USP fez um programa especial – A Briga no Galinheiro, que pode ser encontrado no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=JHd7aYdOvA8>

**Palavras-chave:** Coral. Colagem musical. Galinheiro

### **Referências:**

ALLDAHL, Per-Gunnar. *Choral Intonation*. Stockholm: Gehrmans Musik Verlag, 1990.

COLEÇÃO Disquinho 2002: briga no galinheiro / o macaquinho e o totó. João de Barro (Compositor). Radamés Gnattali (Orquestrador). Elenco Teatro Disquinho, Sônia Barreto (Intérpretes). [S.l.]: Continental, 2002. Disco de vinil. Lado A.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. *Do repertório à construção do programa*. 1988. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

SCHERCHEN, Hermann. *Handbook of conducting*. Inglaterra: Oxford Universit Press, 1989.

SCHMIDT, Maria Junqueira. *Educar pela recreação*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

## A música coral como intervenção na aprendizagem sociocognitiva do idoso

*Daiana Maciel da Silva*

*Sesc - Serviço Social do Comércio. Unidade Salvador/BA – daianamaciel.mm@gmail.com*

Para Altenmüller e Gruhn a audição de uma música é também uma tarefa extremamente complexa, já que engloba diferentes padrões, associações, emoções, expectativas, entre outras coisas (Altenmüller e Gruhn, 2002).

A cada dia vemos em redes sociais, propagandas televisivas, outdoor e diversos meios de comunicação, campanhas e apelos que trazem uma conscientização à sociedade quanto ao respeito e valorização do idoso assim como os direitos e deveres daqueles que chegaram à terceira idade. Manter o idoso em uma atividade que o faz ter o mesmo “vigor” da juventude é uma das melhores formas de combater algumas dessas doenças e afastar o sentimento de “inutilidade” que os acometem na idade mais avançada. Atividades lúdicas e artísticas como a dança, o teatro e a música são armas poderosas no combate da depressão, ansiedade, Alzheimer e mau humor.

O relato aqui apresentado é sobre nossa experiência com coros da terceira idade, sobretudo, o coro “Fonte de Vida” do SESC da Rua Chile na cidade de Salvador/Bahia, uma experiência encantadora que nos fez ver a importância de se viver a vida com intensidade, independentemente da idade ou fase que passamos.

Durante o trabalho, atuamos na realização de: dinâmicas de grupo, técnicas de respiração, aquecimentos vocais (vocalizes), além do aperfeiçoamento musical com os ensaios; repetições de frases e trava línguas em forma de vocalizes para desenvolver a memória, assim como, uso de sílabas estimulando a interpretação e ao mesmo tempo criando um ambiente descontraído e interação social, a exemplo, a sílaba “Rá”, simulando uma risada:

*Rá rá rá rá..... (ha, ha, ha, ha)*

Os resultados eram notórios principalmente fora do contexto de ensaios e aulas, onde os coristas relatavam suas experiências que traziam à memória devido a algumas atividades. Atividades com a música desenvolvem a percepção e sensibilidade auditiva bem como a elevação do humor, boa sensações e muitas vezes boas lembranças. Por diversas vezes presenciamos alguns coristas chegarem aos ensaios preocupados, cansados ou entristecidos e saírem com humor elevado, forças renovadas simplesmente por estarem ali, cantando; sem falar que ao trabalhar a letra das canções a memória era ativada. “O som fica direcionado no cérebro para a área onde estiver existindo núcleo mental em atividade. Uns mais outros menos, estes núcleos que estão ativados, porque tiveram química, aumentam a emotividade à medida que falamos mais ou ouvimos sobre um mesmo conteúdo.” (STRALIOTTO, 2001, p. 15).

A experiência com o coro nos trouxe na prática a relação: música e fala; música e cognição; música e afetos; música e interação social; música e vida!

**Palavras-chave:** Coro; idoso; cognição.

**Referências:**

ALTENMÜLLER, E.; GRUHN, W. Brain mechanisms. In: PARNNCURT, R.; MCPHERSON, G. (Ed.). *The science and psychology of music performance*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 63–81.

ANDRADE, Vitor. *Diálogo entre a psicanálise e a neurociência*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.

ARGIMON, Irani I. de Lima. Aspectos cognitivos em idosos. *Aval. psicol.*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 243–245, dez. 2006. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-04712006000200015](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-04712006000200015). Acesso em: 28 jul. 2018.

LA ROSA, J. *Psicologia e educação: o significado do aprender*. Porto Alegre: EDiPUCR, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução: Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STRALIOTTO, João. *Cérebro e música - segredos desta relação*. Blumenau, SC: Odorizzi, 2001.

## Arranjo coral de *Garota de Ipanema*

Walter Pellici Rodrigues

USP - Universidade de São Paulo – walterpellici@gmail.com

O arranjo de “Garota de Ipanema” nasceu de um exercício para desenvolvimento do ouvido harmônico, criado e aplicado por mim frente ao coral universitário (formado por alunos do curso de música, em sua maioria, instrumentistas), do qual sou regente-assistente, o Coral da ECA-USP. Como parte da minha investigação iniciada enquanto aluno da graduação e em andamento atualmente na pós-graduação, o arranjo e o exercício que o originou são parte de uma pesquisa-ação que busca, a partir do embasamento teórico e da aplicação de conceitos e noções, conscientizar a escuta harmônica e a sua possível influência e contribuição para questões práticas de ensaio e ensino.

Como principais referenciais teóricos, contextualizando-o sob o prisma da escuta coral, apoiei-me sobre o educador Edgar Willems e sua proposta de divisão da escuta sob três aspectos (sensorial, afetivo e mental), dentre os quais, especialmente, o terceiro modo de escuta, denominado “inteligência auditiva”, que consiste na compreensão do que se ouve mentalmente, a partir da síntese do 1º e 2º modos de escuta. Como método referencial de análise utilizamos Ramos (2003), e quanto aos conteúdos musicais e atitudinais perante o coro, Costa (2005). Como resultado desse processo pudemos desenvolver algumas atividades que nos ajudaram na solução de certas necessidades de aprendizagem momentâneas desse grupo, e também na formatação deste arranjo.

A ideia do arranjo surgiu em um dos ensaios, cujo intuito era aprimorarmos a percepção de intervalos de 6ª, 7ª, 9ª, 11ª etc., dentro do âmbito do jazz e da bossa nova. Criamos, sem que percebessem, a priori, um encadeamento de acordes que lembrava a harmonização da parte inicial de “Garota de Ipanema”. A partir daí, seguindo minhas coordenadas de manutenção da nota ou movimentação cromática, num exercício de quebra-cabeça de tons e semitons, fomos montando as relações intervalares e estruturando os acordes, sempre de maneira a priorizarmos a escuta consciente de cada nota e sua função harmônica. Após duas repetições e a memorização da progressão, sentei ao piano e toquei a melodia principal da canção sob os acordes (a 5 vezes) que o coro cantava. Posteriormente, aplicamos às demais partes do arranjo o mesmo padrão de escrita: a parte harmônica realizada somente pelas vozes, e a melodia principal da canção feita de maneira intercalada por diversos instrumentistas de dentro do próprio coro. Como parte do processo de criação, acrescentamos um *chorus* para improviso e uma passagem modulatória na seção final.

**Palavras-chave:** Ouvido harmônico. Exercícios para escuta harmônica. Garota de Ipanema.

**Referências:**

COSTA, Paulo Rubens Moraes. *Diagnose em Canto Coral: parâmetros para análise e ferramentas para avaliação*. 2005. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. 2003. Tese (Livre Docência) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

WILLEMS, Edgar. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1961.

## ***Bate Boca: abordagens para adaptação do arranjo de Magro Waghabi para coro***

*Luíza Pereira de Freitas*

*UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – luiza11\_pereira@hotmail.com*

*Carlos Fernando Fiorini*

*UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas – fiorini.carlos@gmail.com*

O arranjo da música *Bate Boca*, feito para grupo vocal a oito vozes por Antônio José Waghabi Filho (1943-2012), conhecido por Magro, especialmente para o grupo Quarteto em Cy e o grupo MPB4, foi inspirado na primeira versão da música *Bate Boca* de Tom Jobim (1927-1994) e Chico Buarque (1944). A melodia de Tom Jobim, composta ao piano, recebeu o título e iria ganhar a letra por Chico Buarque. Entretanto, com o falecimento de Jobim, Chico decidiu por não colocar letra na música, deixando a composição apenas no piano. Segundo Inahíá Castro, em *As meninas do Cy: vida e música do quarteto em Cy*, Chico Buarque teria até escrito a letra, mas sem nenhuma confirmação oficial. (CASTRO, 2012). Baseando-se em uma gravação caseira do próprio Tom Jobim executando a música ao piano, Magro, integrante do MPB4, fez o arranjo da música para grupo vocal utilizando apenas sílabas como “dom”, “tom”, “lalaia”, “thururu”. A versão para grupo vocal realizada pelo MPB4 e Quarteto em Cy integra e dá nome ao o álbum de 1997 (Polygram, Rio de Janeiro – 1997) no qual os dois grupos vocais gravaram juntos apenas músicas de Tom Jobim e Chico Buarque. O arranjo em questão foi escrito para oito vozes solistas, sendo quatro vozes femininas e quatro vozes masculinas. A partir dessa gravação, foram elaboradas possibilidades de realização do arranjo com coro de câmara, possuindo mais de um cantor por linha melódica, e os respectivos resultados. Esse procedimento foi realizado no segundo semestre de 2017 com o Madrigal do Departamento de Música da UNICAMP.

Em alguns trechos da partitura, a melodia da música é fragmentada em mais de uma voz. Quando realizado com coro, a diferença timbrística entre um naipe e outro fazem com que a passagem da melodia de uma voz para outra se evidencie e que não se escute a melodia como um todo. Para que seja possível que tais trechos sejam realizados sem que haja quebra na fluidez da música, sugere-se que a voz que tem o primeiro fragmento da melodia cante as notas iniciais da continuação da mesma na outra voz, ou vice-versa. Esse recurso fará com que a passagem da melodia de uma voz para outra seja suave e gradual, fazendo com que esta seja ouvida de maneira homogênea. Também existem passagens no arranjo original para grupo vocal nas quais a tessitura utilizada em algumas das vozes não corresponde à tessitura dos naipes do coro, já foi escrito para vozes solistas específicos. Para que seja possível a realização desses trechos com coro, uma das sugestões possíveis é que cantores de outros naipes que estejam dentro da tessitura auxiliem na realização das linhas melódicas em questão.

O resultado obtido na realização de tais adaptações com o Madrigal do Departamento de Música da UNICAMP foi satisfatório e possibilitou com que o arranjo original de Magro Waghabi

fosse realizado por coro, mantendo as características essenciais da música.

**Palavras-chave:** Bate Boca. MPB4 e Quarteto em Cy. Adaptação para coro.

**Referências:**

BATE Boca. Chico Buarque, Tom Jobim, Vinicius de Moraes (Compositores). Quarteto em Cy e MPB4 (Interpretes e arranjadores). Rio de Janeiro: Polygram, 1997.

CASTRO, Inahíá. *As meninas do Cy: Vida e música do Quarteto em Cy*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

WAGHABI, Antônio José. *Bate Boca*. Rio de Janeiro: partitura digitalizada, 1997. Partitura manuscrita.



## **Cantar para libertar: a atividade coral utilizada como recurso para a construção da identidade social**

*Rodolfo Jonasson de Conti Medeiros*  
*Universidade Santo Amaro – rodolfojonasson@gmail.com*

O presente trabalho refere-se a um relato de experiência vivenciado no contexto de um programa de Educação Musical na cidade de São Paulo, que tem como missão a educação musical e a inclusão sociocultural de crianças e adolescentes entre seis e dezoito anos. Para atingir estes objetivos, acredita-se na capacidade do ser humano em resolver desafios oferecendo meios para que os estudantes desenvolvam-se de maneira progressiva e alcancem seu lugar na sociedade. A responsabilidade social e a prática musical são recursos utilizados para o desenvolvimento humano, já a valorização dos processos sociopedagógicos, é a premissa para a transformação social. A atividade relatada ocorreu em um polo de ensino da referida instituição na zona leste da cidade de São Paulo, na região de São Miguel Paulista, considerada uma região de alta vulnerabilidade social, entre fevereiro de 2016 e junho de 2018, na disciplina canto-coral, planejada e dirigida por equipe formada por assistente social, regente e pianista. O assistente social observou demandas coletivas que considerou importantes, e desta forma estruturou junto aos professores um projeto socioeducativo a longo prazo, com o objetivo de fomentar a análise crítica dos estudantes sobre assuntos presentes na sociedade pós-moderna, e relevantes no contexto escolar. Utilizando-se a metodologia interdisciplinar como paradigma para o planejamento das atividades, estruturou-se encontros intercalados em quatro etapas: (a) entre toda equipe, com a finalidade de realizar sondagem de questões eminentemente sociais, e para isso, foram realizadas dinâmicas sociopedagógicas, que por meio da análise de conteúdo, elencou-se quatro assuntos proeminentes: protagonismo, violência, preconceito e identidade; (b) entre assistente social e professores, com o objetivo de planejar as atividades sociopedagógico-musicais e realizar o levantamento de repertório que abordasse as questões advindas da análise de conteúdo da etapa a; (c) entre assistente social e estudantes, com propósito de debater as questões levantadas no item a, efetuando dinâmicas de grupo, e quando necessário, atendimento individualizado, com o objetivo de debater os conceitos suscitados no item a; (d) entre professores e estudantes, sendo esta etapa representada pelas aulas-ensaio do repertório selecionado. Os assuntos e repertório seguiram o seguinte cronograma: (a) em 2016 trabalhou-se o conceito de protagonismo, em um projeto intitulado “Amizade”, na qual desenvolveu-se o musical ‘Saltimbancos’, de Chico Buarque; (b) em 2017, abordou-se a concepção de preconceito e violência, com uma proposta de trabalho chamada “É preciso denunciar”. Nesta etapa, escolheu-se o repertório: ‘Disk Denúncia’, de Nina de Oliveira, ‘Envergo mas não quebro’, de Lenine, e ‘Dia Especial’, de Tiago Iorc; (c) no primeiro semestre de 2018 discorreu-se sobre a construção da identidade, com o projeto denominado “Quem sou eu?”. Nesta fase foram desenvolvidas as canções ‘Máscara’, de Pitty e ‘Salão de Beleza’, de Zeca Baleiro. Dentre os resultados, além do produto musical, fomentou-se a

análise crítica a respeito de protagonismo, violência, preconceito e identidade. Transversalmente, variadas práticas sociopedagógico-musicais foram desenvolvidas visando a conscientização sobre os direitos sociais e civis como aporte para a construção identitária, característica importante para a emancipação individual e necessária para a superação da subordinação social e da soberania política.

**Palavras-chave:** Canto Coral. Inclusão Social. Identidade.

### **Referências:**

GLAT, Rosana; ANTUNES, Kátiuscia C. Vargas. A Metodologia de História de Vida na Pesquisa em Educação Especial: a Escuta dos Sujeitos. In: NUNES, Leila Regina d'Oliveira de Paula (Org.). *Novas trilhas no modo de fazer pesquisa em educação especial*. São Carlos: Marquezine & Manzini : ABPEE, 2014.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

RODRIGUES, David (Org.). *Inclusão e educação: Doze olhares sobre a educação inclusiva*. São Paulo: Summus, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo: Unesp, 2008.

## **Canto coral como ferramenta de musicalização para adultos: um relato de experiência na Casa da Cultura de Itupeva/SP**

*Juliana Freires Oliveira Silva*

*UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas/IA – julianaFREOS7@gmail.com*

Ao longo das últimas décadas, especialmente a partir da segunda metade do século XX, a prática do canto coral tem crescido no Brasil, principalmente o coral chamado “amador”, aquele cuja composição é formada por pessoas que sentem-se atraídas pelo prazer de cantar e não são remuneradas para tal função. Cada vez mais os setores público, privado e não governamental têm percebido os benefícios que a prática do canto coral tem desempenhado na sociedade. Neste cenário, em abril de 2017 a Casa da Cultura do município de Itupeva/SP, abriu inscrições gratuitas à população para a oficina de canto coral nas modalidades adulto e infantil, algo inédito, até então, na cidade.

Este trabalho tem por objetivo relatar a implementação da prática do canto coral no município de Itupeva na modalidade adulto, bem como estudar seus avanços ao longo dos meses sob olhar da educação musical. Para atingir tais objetivos serão analisados os registros manuscritos, audiovisuais e observações feitos por esta autora, que também é a professora regente, e os depoimentos colhidos dos próprios alunos, participantes ativos da ação.

No início do projeto não houve processo de seleção vocal, apenas uma breve classificação para ter uma noção de como desenvolver o trabalho. Feito isso pode-se observar maior musicalidade nas vozes masculinas, o que permitiu a divisão imediata dos naipes baixo e tenor. As vozes femininas, por serem maioria, tiveram mais dificuldade em timbrar, algumas até em afinar, mas dentro de poucas aulas também foi possível a divisão dos naipes soprano e contralto. O número de inscritos no início foi de 32 alunos na faixa etária de 16 a 70 anos. As aulas com duração de 1 hora e meia acontecem uma vez por semana, estendendo-se a 2 horas dependendo da necessidade. A regente também é a pianista acompanhadora e desenvolve o trabalho de técnica vocal, visto que a prefeitura não dispõe de recursos financeiros para ampliar o quadro dos profissionais envolvidos.

A cada semestre a Casa da Cultura abre novas inscrições e a partir do 2º semestre de 2017, o ingresso na oficina do coral adulto se deu a partir de seleção vocal, visto que o trabalho já havia se consolidado e os integrantes atingido um nível mais homogêneo de musicalidade. Neste momento apenas os alunos realmente interessados permaneceram com frequência regular e satisfatória. A partir do comprometimento do grupo que permaneceu o trabalho tomou um novo rumo. Os quatro naipes (soprano, contralto, tenor e baixo) estavam bem equilibrados e o repertório, em sua totalidade de músicas folclóricas e populares brasileiras, estavam bem interpretado pelo grupo.

O coral encerrou o ano de 2017 se apresentando em diversos eventos na cidade de Itupeva, tendo grande reconhecimento e aprovação da população, bem como em apresentações em municípios vizinhos, tais como Jundiá e Vinhedo.

Em 2018 pode-se observar uma crescente na identidade do grupo não apenas no âmbito musical, mas também como comunidade que vem criando, a cada aula/ensaio, apresentação, etc., senso de empoderamento e pertencimento através da prática do canto coral e das suas implicações.

**Palavras-chave:** Canto coral adulto. Musicalização de adultos. Educação musical.

### **Referências:**

JUNKER, David B. *Técnica e estética*: Coleção Panoramas da Regência Coral. Brasília: Escritório de Histórias, 2013.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. *Canto: uma expressão – princípios básicos de técnica vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinando a Escola*. Brasília: Musimed, 2013.

## **Canto coral da escola de belas artes**

*Ana Claudia Reis*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – claussreis@gmail.com*

*Danielly Souza*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – daniellysouza@hotmail.com*

Este relato refere-se à experiência de duas professoras de Regência Coral da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ao lecionar a disciplina Canto Coral para os alunos da Escola de Belas Artes (EBA) desta mesma instituição. A disciplina Canto Coral, consta da grade do curso de licenciatura em educação artística (habilitação desenho e artes visuais) como disciplina obrigatória durante um período e tem como objetivos a aplicação da técnica vocal ao conjunto coral, uniformização da emissão vocal de cada naípe e do coro como um todo, de acordo com o estilo de cada obra; estudo e prática do repertório coral de diversos gêneros e períodos da história da música com ênfase em arranjos de música tradicional folclórica e popular.

Métodos e procedimentos utilizados: as aulas são ofertadas geralmente uma vez por semana e tem carga horária de quatro horas, seguindo assim o padrão das aulas realizadas na faculdade de educação. As aulas são organizadas em duas partes sendo uma para o ensaio e outra para aulas de musicalização. A necessidade dessa organização surgiu devido à carga horária extensa para realização do ensaio coral e das dificuldades dos licenciandos com leitura musical. Esses alunos têm como disciplina obrigatória dois períodos de musicalização básica, mas a maioria não adquire habilidade de leitura musical fluente para a atividade coral. Antes dos ensaios são realizados exercícios de alongamento corporal, exercícios respiratórios e vocalizes. Grande parte dos alunos não possui experiência em cantar e tem dificuldade de afinação, principalmente na divisão de vozes. Iniciamos o trabalho partindo da percepção auditiva, com imitação e repetição, fazendo com que o coro consiga cantar em uníssono, depois com cânones e posteriormente trabalhamos peças a duas e três vozes. Todos os cantores possuem partitura, algumas obras são trabalhadas a partir da notação; momento em que aproveitamos para musicalizar através do repertório. Os alunos realizam duas avaliações durante o período; a primeira consta de uma apresentação de trabalho em grupo onde os alunos ministram aulas para a turma associando conteúdos de música com seu respectivo curso e a segunda é uma apresentação pública do repertório estudado durante o período.

Principais resultados alcançados: Observamos que ao iniciar a disciplina, os alunos possuem muitas dúvidas em relação às questões musicais e ao uso de suas próprias vozes, demonstram timidez e insegurança para cantar. No decorrer do período verificamos que esse medo diminui e eles passam a expressar gosto pela prática do canto coletivo, conseguem cantar com divisão de vozes, com boa entonação e emissão vocal agradável. A disciplina é obrigatória um único período, mas geralmente os alunos se inscrevem novamente como disciplina optativa, isso evidencia o interesse pela disciplina. Ao final do período, os alunos participam de um encontro de coros onde têm a

oportunidade de apresentar um repertório composto por músicas populares e folclóricas. Ministrando essa disciplina é uma experiência intensa de trocas e apesar dos muitos desafios temos obtido como recompensa os avanços de cada aluno.

**Palavras-chave:** Canto coral. Musicalização. Técnica vocal.

### **Referências:**

COELHO, Helena Wöhl. *Técnica vocal para coros*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006. p. 3–28.

FUCCI-AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e Competências na Prática da Regência Coral: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 15–26, mar. 2008.

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.

## **Coral da Associação Brasil Parkinson: há 20 anos cantando para viver melhor**

*Denise Castilho de Oliveira Cocareli*  
*Associação Brasil Parkinson / Universidade de São Paulo – denise.musica@gmail.com*

A Associação Brasil Parkinson (ABP) é uma entidade privada, sem fins lucrativos. Localizada na capital paulista, foi fundada em 1985, constituindo a primeira associação de parkinsonianos da América Latina. A instituição se mantém através da contribuição de seus associados, atendendo cerca de 400 pacientes por semana. De acordo com seu estatuto social, a ABP tem como parte de seus objetivos agregar pessoas portadoras da síndrome de Parkinson, bem como desenvolver atividades e serviços de assistência aos seus associados. Dentre os serviços prestados pela entidade, destacam-se os trabalhos nas áreas de fisioterapia, fonoaudiologia, psicologia, dança sênior, educação física, massoterapia, artes plásticas e canto coral. Tais serviços têm, também, como objetivo o desenvolvimento de pesquisa, com parceria de profissionais da USP e Unifesp.

A Doença de Parkinson é uma enfermidade degenerativa que afeta o sistema nervoso, com incidência em indivíduos de todas as faixas etárias, sendo mais comum a partir dos 50 anos. Dentre os sintomas mais característicos da doença, destacam-se a lentidão para realizar os movimentos, rigidez muscular, tremor nas situações de repouso e desequilíbrio. Como ressalta Silveira e Brasolotto (2005), os pacientes também apresentam disfunções na voz e na fala, tais como: monotonia; redução da intensidade da voz - que ocorre devido à falta de fechamento correto das pregas vocais, causando também rouquidão e sopro; imprecisão na articulação e distúrbios de ritmo - acelerando ou diminuindo o ritmo da fala, dificultando sua compreensão.

O coral da APB constituiu o primeiro grupo do Brasil formado por parkinsonianos. Iniciou suas atividades em 1998, por iniciativa da equipe de fonoaudiologia, que viam nessa prática uma terapia complementar ao tratamento fonoaudiológico. Atualmente, o trabalho é realizado por especialistas da área coral, tendo orientação técnica da equipe de fonoaudiologia da instituição. Tomando por base Corte e Neto (2008), temos por objetivo possibilitar aos pacientes uma vivência musical coletiva, que desenvolva diferentes habilidades, além de constituir um espaço de socialização e de melhora da autoestima. Pensamos, essencialmente, em um trabalho educativo-musical vinculado e adaptado às necessidades dos coralistas. O grupo realiza ensaios semanais regulares, que têm como foco o desenvolvimento técnico e interpretativo. As atividades relacionadas ao desenvolvimento técnico ocorrem por meio de exercícios de aquecimento específicos, voltados principalmente ao fortalecimento vocal dos pacientes, bem como ao desenvolvimento musical, com atividades relacionadas a ritmo, afinação, articulação no canto e na fala e sonoridade coral. O repertório é composto majoritariamente por arranjos de canções populares brasileiras, adaptados às necessidades do grupo. Em muitos desses arranjos são exploradas diferentes sonoridades como chiados, alturas indeterminadas, voz falada e intervenções com percussão corporal, mostrando aos coralistas outras possibilidades do fazer musical. Como parte dos resultados do trabalho, o

Coral da ABP realiza apresentações regulares, que abrangem atividades internas da associação e apresentações externas, participando da abertura de importantes congressos da área da saúde, cursos de especialização em fonoaudiologia do Centro de Estudos da Voz (CEV), bem como eventos de divulgação da instituição. Como registro do trabalho realizado ao longo de seus 20 anos, o grupo possui três CD's gravados.

**Palavras-chave:** Canto Coral. Doença de Parkinson. Música e Parkinson.

### **Referências:**

CÔRTE, Beltrina; LODOVICI NETO, Pedro. A musicoterapia na doença de Parkinson. *Ciênc. Saúde coletiva*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 6, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v14n6/38.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

SILVEIRA, Denise Navarro; BRASOLOTTO, Alcione Ghedini. Reabilitação vocal em pacientes com doença de Parkinson: fatores interferentes. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, Barueri (SP), v. 17, n. 2, p. 241–250, maio-ago. 2005.



## **Coro Juvenil UNIRIO: um espaço para educação musical, produção de arranjos e composições, pesquisa e prática profissionalizante**

Julio Moretzsohn

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – julio.moretzsohn@unirio.br

O projeto de extensão Coro Juvenil UNIRIO é desenvolvido desde setembro de 2013, estabelecendo um espaço para a educação musical de excelência e atraindo um novo público para experiência de integração universitária. O Coro Juvenil UNIRIO é composto por dois grupos: um coro aberto à comunidade, formado por jovens de 13 a 21 anos e complementado por alunos dos cursos de música da UNIRIO, e um segundo coro formado por crianças de 9 e 10 anos de idade, alunos do Centro Educacional Pequena Cruzada (RJ). Nos ensaios, que são semanais, pratica-se o canto a várias vozes, a introdução ao solfejo, a percepção musical e a técnica vocal. O repertório reúne peças corais de diversas épocas e estilos, assim como para diferentes formações: *a capella*, com acompanhamento de orquestra ou pequenos grupos instrumentais. Como conteúdo estão as informações musicais propriamente ditas, a experiência com diferentes idiomas e as dimensões culturais, sociais e históricas de cada composição. Os integrantes do grupo tem a oportunidade de escrever composições e arranjos corais que são incluídos no repertório do coro e apresentados em nossos concertos. Através deste projeto foi elaborada a Coletânea de Composições e Arranjos Corais do Professor Helio Sena, por ocasião das comemorações dos 50 anos do Instituto Villa-Lobos – Escola de Música da UNIRIO. O repertório contido neste volume foi produzido pelo Professor Helio Sena para as aulas de música de câmara, disciplina que ministrou por décadas no Instituto Villa-Lobos. É uma contribuição artística e didática importante, que proporciona, a muitos grupos corais, a oportunidade de aproximação de uma rica vertente da cultura brasileira. São cantos provenientes de tradições populares disseminadas, em sua maioria, somente por tradição oral.

O Coro Juvenil UNIRIO abre ainda espaço para pesquisas desenvolvidas por alunos do curso de Licenciatura em Música da UNIRIO, onde realizam seus trabalhos de conclusão de curso a partir de sua experiência dentro do projeto, sob orientação de seu coordenador. Como exemplo, podemos citar: “*O canto coral como instrumento de musicalização: o universo infanto-juvenil*” de Mariane Thomaz Candido, “*O Projeto Coro Juvenil UNIRIO como facilitador do ingresso de jovens na graduação em música*” de Nina Cardoso, “*Prática do canto coral infantil e o processo de educação musical: levantamento e diálogo de referências*” de Leila Telles, “*A classificação das vozes em muda no coro juvenil: revisão da literatura*” de Carolina Ferreira e “*O aquecimento corporal como facilitador da técnica vocal*” de Lethícia Telles.

Os grupos corais deste projeto criam um espaço profissionalizante para que os alunos dos cursos de música da UNIRIO possam atuar como regentes, professores de técnica vocal e instrumentistas acompanhadores, colocando, assim, em prática o conteúdo adquirido nas de

diversas disciplinas de seus cursos. Os grupos acolhem também alunos de outras instituições como o Conservatório Brasileiro de Música (RJ) e da Escola de Música da UFRJ que, assim como os alunos da UNIRIO, realizam ali seus estágios e horas de atividade complementar, necessários para a conclusão de seus cursos de graduação.

**Palavras-chave:** Educação musical. Coro juvenil. Canto coral

### **Referências:**

BREWER, Mike. *Kick-Start you choir*. London: Faber Music Ltda, 1997.

DALEY, Caron. *Moved to Learn: Dalcroze Applications to Choral Pedagogy and Practice*. 2013. 257 f. Doctor of Musical Artes – Faculty of Music, University of Toronto, Toronto, 2013.

SCHAEFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinando a Escola*. Brasília: Musimed, 2013.

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

## **Desenvolvimento de habilidades musicais a partir da prática de canto coral: Coral UFMA**

*Angélica Vieira da Silva Marques<sup>1</sup>*

*Universidade Federal do Maranhão – angelicavsm@me.com*

*Jonhathan da Silva Souza*

*Universidade Federal do Maranhão – jonhlohan@gmail.com*

*Elisson de Jesus dos Santos Soares*

*Universidade Federal do Maranhão – elissoninstrumentista@hotmail.com*

Este trabalho é fruto das práticas realizadas junto ao Coral da Universidade Federal do Maranhão, que este ano conta com a participação de dois estagiários. Temos por objetivo relatar às práticas vivenciadas no tocante ao desenvolvimento de habilidades musicais dos coristas e dos estagiários envolvidos. A metodologia utilizada nos ensaios respeita o cronograma anual de apresentações, tendo apoio nos métodos ativos e abordagens dos séculos 20 e 21 que exploram o canto, movimento e ritmo, pois ao serem inseridas contextualizadas são recursos catalisadores na aprendizagem musical (MATEIRO; ILARI, 2011). Os resultados foram obtidos a partir das observações e do relato pessoal dos estagiários. Durante o desenvolvimento deste trabalho notamos que as vivências na prática de canto coletivo possibilitaram aprendizagens por meio da imitação e da compreensão de conceitos musicais básicos: uníssono, cânone, símbolos musicais, timbre, etc. Nesse sentido, o uso de partitura e o contato com instrumentos musicais polifônicos, nomeadamente teclado e violão, estimulam a aprendizagem dos símbolos e notas, e até mesmo do solfejo cantado, atrelado ao aprendizado do repertório. É importante que as peças contribuam para o crescimento musical dos participantes e que haja equilíbrio entre peças acessíveis e ao mesmo tempo desafiadoras (BORGES, 2015; NASCIMENTO e SILVA, 2012). Por se tratar de um coro da extensão universitária, a prática do coral se mostra um espaço de educação musical não-formal, e para que os resultados almejados sejam alcançados, o maestro e estagiários buscam desenvolver as atividades de educação musical de modo que os cantores adquiram um padrão de consciência musical (AMATO, 2007, p. 83). Os participantes tem faixa etária entre 18 e 65 anos, o que possibilita a interação entre gerações com diferentes experiências. Todo início de ano é aberto um seletivo para inclusão de novos coristas, por isso se faz necessário trabalhar atividades em diferentes níveis - iniciantes, médios e avançados – sendo necessária uma escolha adequada do repertório para cada um dos grupos. O planejamento do coral trabalha com a perspectiva de um concerto por ano, entretanto surgem oportunidades para participação em outros eventos como festivais de coros, cantatas e apresentações esporádicas. Este ano, em comemoração aos 45 anos do grupo foi apresentado um musical com tema de pássaros: A saga de Zé Curió e os pássaros brasileiros.

As aprendizagens dos estagiários resultam da experiência em contribuir nos ensaios passando vozes, na condução do coro e ministrando oficinas de teoria musical aplicada ao repertório

que teve por objetivo desenvolver habilidades básicas de solfejo rítmico a partir da divisão silábica das palavras e solfejo melódico. Dessa forma, notamos que as competências alcançam tanto os estagiários quanto os coristas que são submetidos aos processos apresentados na proposta do coro. A riqueza desse espaço para a educação musical viabiliza oportunidade a todos que fazem o coral.

**Palavras-chave:** Coral UFMA. Educação musical. Habilidades musicais.

### Referências:

AMATO, Rita Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75–96, jun. 2007.

BORGES, Jane. Atividade coral no contexto da extensão universitária: relato de experiência das atividades do Madrgial UFSCar no ano de 2015. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, B. Horizonte. *Anais [...]*. B. Horizonte: ANPPOM, 2016.

MATEIRO, T.; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibpx, 2011. 352p. (Série Educação Musical).

NASCIMENTO, J. M. S; SILVA, V. A . P. Por uma prática coral educativa: uma proposta de utilização do guia prática de Heitor Villa-Lobos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ANPOM, 2012. p. 1824–1831.

### Notas

---

<sup>1</sup> Angélica Marques é bacharel em Composição e Regência pela UNESP, especialista em Regência Coral pela UNASP e mestre em música pela Universidade de Aveiro, de Portugal. A artista também é Regente do Coral da Universidade Federal do Maranhão desde 1996, educadora musical e pianista correpetidora.

## **Mapeando a formação inicial de licenciandos em Música: implicações na disciplina Canto Coral**

*Vanessa Araújo da Silva*

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – vanessaeducadoramusical@gmail.com*

*Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira*

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – ana.gaborim@ufms.br*

Este trabalho representa parte de uma pesquisa em andamento com objetivo de investigar a formação musical de licenciandos em Música da UFMS, matriculados na disciplina Canto Coral. Buscou-se analisar o conhecimento teórico-musical obtido pelos alunos em período anterior ao seu ingresso no curso, e mais especificamente, o que diz respeito às suas habilidades de leitura cantada (solfejo). Antes de iniciarmos nossa pesquisa com os alunos de Canto Coral, já tínhamos por hipótese que a grande maioria dos alunos nunca havia participado de um coro. Como elementos factuais tínhamos o total desconhecimento, por parte dos acadêmicos, das noções básicas de técnica vocal (fisiologia, prática de exercícios respiratórios e vocalises, por exemplo) e muita insegurança na leitura à primeira vista da partitura coral. De modo geral, percebeu-se que os alunos se apoiam na partitura durante a execução vocal (embora tenham dificuldade para ler) e têm pouco desenvolvida a memória musical – diferentemente dos coros amadores, em que os cantores raramente sabem ler música e portanto, se apoiam na memorização como principal forma de aprendizado.

Partimos então de um questionário estruturado com questões simples, que foi respondido voluntariamente por 74 acadêmicos no período de outubro/2017 a abril/2018. Aqui enfocamos dois pontos principais, que deram início à análise dos dados obtidos: a experiência em canto coral anterior ao ingresso no curso e os ambientes onde ocorre a iniciação musical. Nossa hipótese se confirmou então, ao constatarmos que a grande maioria dos alunos (63,8%) nunca cantou ou canta em um coro além do grupo formado na disciplina. No quantitativo indicado por coros diversos, que somam apenas 36,2%, os coros de igrejas representam 18,8%; nesse sentido, é confirmada a presença da igreja (abrangendo diversas denominações) como principal espaço de formação musical dos acadêmicos, em número bem superior à segunda instituição mais citada: a escola de educação básica (5,8%). Outros coros da cidade foram citados, incluindo o coro de câmara da própria Universidade (com maior número de citações) e coros vinculados a escolas especializadas de música. Contudo, verifica-se que são poucos os espaços de iniciação musical que oferecem a prática coral na cidade para atender à demanda populacional e ao mesmo tempo observa-se que na verdade, a prática coral tende a ser intuitiva, muitas vezes desprovida de comprometimento com uma educação vocal saudável e tecnicamente eficaz (isso, sem nos adentrarmos em questões estéticas e estilísticas do canto coral, que transcendem as delimitações deste artigo).

A disciplina Canto Coral no curso de Licenciatura, portanto, procura promover a iniciação musical cantada que, teoricamente, deveria ser função das escolas de educação básica, por

meio de coros infantojuvenis. Dessa forma, teríamos uma educação empenhada em promover o desenvolvimento integral do indivíduo, tendo a socialização na prática de canto coral, como “um estímulo às habilidades perceptivas, emotivas, afetivas, sensoriais e auditivas” (FONTERRADA, 2008, p. 144). Porém, esse é um tema para um próximo artigo.

**Palavras-chave:** Solfejo. Leitura musical. Licenciatura em Música

**Referências:**

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2008.

## **Memória Coralusp ou a importância de um acervo para a construção de uma trajetória coral**

*Christiane Pereira de Souza*

*Coralusp - Coral Universidade de São Paulo – chrisouza@usp.br / acervocoralusp@usp.br*

A memória em suas diversas definições carrega muitas possibilidades e se organiza dentro de diversos aspectos, temos a memória individual, coletiva, marginal e com elas redefinimos e selecionamos, enquanto sociedade, os lugares da memória e do esquecimento e nessa condição estabelecemos conexões com a memória institucional.

Em 1967 o Maestro Benito Juarez e José Luiz Visconti uniram forças para criar um Coral reunindo alunos da Escola de Enfermagem e da Escola Politécnica da USP, nasceu assim o Coralusp que em 1971 foi incorporado a Reitoria da Universidade e logo depois a Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária.

No momento em que o Coralusp dominou a cena Cultural da Universidade de São Paulo nasceu também seu acervo, formado por documentos, fotos, programas de concerto, gravações de áudio e vídeo, pôsteres, material de imprensa e por um rico e amplo acervo de arranjos para Canto Coral.

Esses arranjos construíram durante 50 anos de existência do Coralusp o que é hoje uma das maiores fontes de pesquisa em Canto Coral no Brasil e no mundo, muitos desses arranjos trazem em si um componente histórico, político, social. Em 1969, por exemplo, o Coralusp leva ao Teatro Municipal o *Tributo a Martin Luter King de Wilson Simonal e Ronaldo Boscoli* e reafirma sua disponibilidade para exercer um cenário inovador na inclusão de obras populares em seu repertório.

O caminho de informações interligadas só foi possível porque o Acervo do Coralusp condensa documentos que possibilitam um olhar amplo para a história, onde cada apontamento está a serviço de outro, onde cada canto, cada arranjo, cada prêmio, cada viagem, intercala possibilidades, ações, diálogos com sua época, cada documento que é aberto compõe um pedaço de uma história a ser contada e carece de um olhar especial.

Temos em nosso acervo mais de 15 mil arranjos para canto coral, os mais de 300 arranjos de Damiano Cozzella que marcaram pela inovação, ousadia e preciosismo, estão aqui, temos obras composicionais de uma grande gama de compositores brasileiros como Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Gilberto Mendes, o acervo de partituras do Padre João Lyrio Tallarico (1922-2009) também foi doado ao Coralusp, arranjadores como: Liliana Cangiano e César Alejandro Carrillo, Marcos Leite, arranjos de Ernest Mahle e arranjos de regentes do próprio Coralusp como Alberto Cunha, Eduardo Fernandes e Selma Boragian, estão todos aqui. Nosso acervo compõe um documento vivo da História da Música Coral Brasileira.

Esse relato, enquanto experiência em canto coral, busca conduzir o pesquisador a conhecer nosso acervo, explorá-lo, questioná-lo e interagir com ele, além de oferecer nós também recebemos arranjos de profissionais do Canto Coral, nossa composição de acervo nesse sentido é de agregar e disseminar riquezas musicais. Estamos hoje sob a direção do Professor Doutor Marco Antônio da Silva Ramos e somos levados sempre a construir pontes para um futuro de grandes parcerias.

O Coralusp é aberto a consultas e trabalha para em breve ter um site de pesquisa desse material. Mas muitos já passaram por aqui e nos colocaram o desafio de que memória boa é memória compartilhada e reafirmaram que as pontes que construímos nesses 50 anos são sólidas e partilham uma memória viva e próspera. Para pesquisa em nosso acervo entre em contato pelo email: [acervocoralusp@usp.br](mailto:acervocoralusp@usp.br).

**Palavras-chave:** Coralusp. Canto Coral. Acervo coral.



## **Metodologia de ensino da música: regência de coro infantojuvenil**

*Maria José Chevitarese*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – zezechevitarese@gmail.com*

*Ana Claudia Reis*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – claussreis@gmail.com*

*Danielly Souza*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – daniellysouza@hotmail.com*

O presente trabalho traz o relato de experiência de três professoras de Regência Coral da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ao ministrarem a disciplina Metodologia de ensino da música IV que consiste no estudo da regência de coro infantojuvenil. A disciplina é obrigatória para os alunos de licenciatura em música e tem como objetivo o estudo da prática coral infantojuvenil na educação musical em contextos formais e informais.

Métodos e procedimentos utilizados: As aulas são desenvolvidas duas vezes por semana com carga horária total de quatro horas semanais. São duas horas de aulas teórico-práticas e duas horas de observação dos ensaios do Coral Infantil da UFRJ sobre a direção e regência da Professora Maria José Chevitarese. Nas aulas teórico-práticas os alunos recebem orientações sobre a voz infantojuvenil (registro, tessitura, classificação, muda vocal), técnica vocal (respiração, postura, afinação, dicção, articulação, ressonância) com exercícios respiratórios e vocalizes, questões musicais (dinâmica, agógica, fraseado, forma), dinâmica de ensaio (planejamento, escolha de repertório, estudo das obras) e técnica de regência (entradas, cortes, dinâmica, trajetória do gesto) aplicada ao repertório de coro infantojuvenil. Durante as aulas os alunos ensaiam peças do repertório infantojuvenil com os colegas da turma e têm a oportunidade de cantar e reger cada obra. Iniciamos com cânones e posteriormente trabalhamos peças a duas e três vozes, com acompanhamento instrumental e a cappella, utilizando compassos simples, compostos e alternados. Durante o ensaio sugerimos que todos solfejem, alternando as vozes na partitura para desenvolver a percepção auditiva. Os alunos realizam duas avaliações durante o período nas quais devem reger as peças ensaiadas com a turma observando todas as questões trabalhadas durante as aulas. Além dessas avaliações, ao final do período os alunos entregam relatórios sobre as observações realizadas nos ensaios do Coral Infantil da UFRJ.

Principais resultados alcançados: Para cursar a disciplina, os alunos têm como pré-requisito a disciplina Introdução à Regência I, para conhecerem previamente o gestual básico da regência. Observamos, no entanto, que a maioria desses alunos possui muitas dificuldades, sobretudo na trajetória do gesto, independência das mãos e no conhecimento acerca da voz infantojuvenil. No decorrer do período, todos os alunos têm a oportunidade de trabalhar um repertório composto por 10 peças para coro infantojuvenil, cantando e regendo sua turma, além de conhecer a rotina de um coro infantojuvenil através dos ensaios com o Coral Infantil da UFRJ. A disciplina é

oferecida em um único período, que embora seja pouco, tem sido o suficiente para a realização de um trabalho que oportuniza aos alunos vivenciar a regência coral de um grupo e ampliar o conhecimento sobre coros infantojuvenis. Ministrar essa disciplina é uma experiência desafiadora e gratificante pois durante esse processo, observamos avanços significativos relacionados a questões musicais e da prática de regência coral dos alunos. O repertório sugerido na disciplina possibilita um estudo progressivo em termos de complexidade musical, e ao final do período, os alunos demonstram melhor desempenho, com mais segurança na execução das obras e clareza no gestual da regência.

**Palavras-chave:** Metodologia de ensino. Coro infantojuvenil. Regência coral.

### **Referências:**

CARNASSALE, Gabriela Josias. *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. 1995. 183 f. Dissertação de mestrado em Artes – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FUCCI-AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e Competências na Prática da Regência Coral: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 15–26, mar. 2008.

LAKSCHEVITZ, Elza. Reflexões sobre a Prática de Coro Infantil: olhares sobre a música coral brasileira. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006. p. 29–53.

LECK, Henry; JORDAN, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. Wilwaukee: Hal Leonard, 2009.

MÁRSICO, Leda Osório. *A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.

## Os desafios da produção musical no coral: espaços, ensaios e processo de aprendizagem

*Ana Maria de Castro Souza*

*Universidade do Estado do Pará – anni.belem@hotmail.com*

O Coral de alunos da Escola de Música da UFPA foi criado na década de 80. Durante a sua trajetória foram traçados como objetivos principais: desenvolver a expressividade dos cantores e melhorar o desempenho da performance instrumental dos estudantes. E quais metodologias e procedimentos foram utilizados? o grupo teve experiências interdisciplinares com outras linguagens artísticas, com a parceria de profissionais da área cênica (teatro e dança), que através de laboratórios específicos de música e teatro, desenvolveram a expressividade dos coralistas, e o coral passou a ser denominado cômico-cênico, tendo realizado uma dezena de trabalhos denominados como espetáculos músico - teatrais, como exemplos: a) Canções e ações; b) Liberdade; c) Em cena: sons; d) Pim, Pam, Pum; e) Canto dos Cantos; f) Cantos do mundo; g) 10 anos em cena. Interrompidos os trabalhos por três anos, iniciou-se nova etapa: nessa fase um dos cantores profissionalizado em dança tornou-se o coreógrafo profissional do grupo e passa-se a trabalhar com a temática e o roteiro proposto pela regente e montarem juntos musicais temáticos de cunho regional ou nacional, incluindo pesquisa de repertório, roteirização, arranjos, como blocos separados por intervenções instrumentais ou poéticas e arranjos como: 1) Show de cor, 2) Amazônia em cantada, 3) Resgate dos antigos carnavais e 4) Canções do Tempo. As articulações com outras linguagens artísticas vieram contribuir para um resultado significativo na interpretação musical com possibilidades criativas para o desenvolvimento da linguagem do coral. Anteriormente os espaços de apresentações artísticas dos resultados eram teatros, auditórios, Hall das universidades, igrejas e escolas. Nos últimos anos os espaços em teatros das cidades tornaram-se onerosos e dependem de Leis de Incentivos Fiscais com patrocínio de empresas, e o aluguel em geral são caros. Para concretizar as produções são necessárias parcerias com outros locais alternativos e vendas de ingressos antecipados para que se consiga pagar os serviços contratados de sonorização, iluminação, cenários, indumentárias, cenografia, transporte, registros, ECAD e divulgação. Sem o procedimento por leis de incentivos fiscais, o coral só se apresentará nos auditórios das UFES de forma tradicional. Trabalhamos em três na parceria: Direção coreográfica, Direção de Banda (arranjos instrumentais) e a Direção musical (regente) com a parceria do grupo; selecionamos o repertório e o roteiro, mas a regente tem a responsabilidade principal na função de produção executiva por contratar prestadores de serviço, preparar o projeto, submeter a um edital aberto, acompanhar, executar e efetuar a prestações de conta. Diante das dificuldades para se realizar um processo artístico, se não houver o prazer de se descobrir pleno como pessoa o artista cantor de coral não encontra motivação no grupo, e as novas alianças com a dança, a cena, o visual e a expressão corporal tornam a interpretação musical significativa para quem canta e para o expectador.

**Palavras-chave:** Produção artística. Expressão cênica.

**Referências:**

COSTA, Patricia. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. *Per musi*, Belo Horizonte, v. 19, p. 63–71, 2008.

SANTOS, Ana Maria Souza. *A expressão corporal a partir do ritmo: um caminho para interpretação no coral*. 2001. 126 fl. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001. não publicada.

\_\_\_\_\_. Efeito do coro-cênico no desenvolvimento musical: um estudo de caso. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12., 1999, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ANPPOM, 2000.

SOUZA, Ana Maria Castro. O papel da academia na contribuição para a música popular brasileira: ação educativa, política e cultural. In: BOULAY, Marinilda (Org.). *Guia do mercado brasileiro da música*. São Paulo: Instituto Totem Cultural, Imprensa oficial, 2009.

STRAZZACAPPA, Marcia. A arte do espetáculo vivo e a construção do conhecimento: vivenciar para aprender. In: FRITZEN, Celdon; MOREIRA, Janine (Org.). *Educação e Arte, As linguagens artísticas na formação humana*. Campinas: Papirus, 2008.

## Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador<sup>1</sup>

Gina Cavalcante Falcão

USP - Universidade de São Paulo/ECA – ginacfalcao@gmail.com

Susana Cecília Igayara-Souza

USP - Universidade de São Paulo/ECA – susanaiga@gmail.com

Esse trabalho descreve a experiência obtida na preparação vocal do Coral Escola Comunicantus, um dos coros comunitários do *Comunicantus: Laboratório Coral* em funcionamento no Departamento de Música da ECA-USP, durante o primeiro semestre de 2018, observando a importância da elaboração e do uso do planejamento como estratégia na preparação vocal do coro. No Comunicantus, os alunos de graduação e pós-graduação têm a oportunidade de realizar estágio supervisionado como regentes, monitores e preparadores vocais. Os estagiários são divididos em equipes de produção e como parte do estágio são produzidos documentos como: planejamentos e relatórios de avaliação dos ensaios.

Inicialmente o trabalho de preparação vocal foi feito sem ligação com o repertório. Embora o coro tivesse um retorno satisfatório no tempo destinado à preparação vocal, essa qualidade vocal não se manifestava no repertório. Como resolver questões de técnica vocal com coros amadores em 30 minutos? Quais questões escolher? Como abordar de forma que o coro fizesse a ligação entre o exercício proposto na preparação vocal e a postura vocal adequada para cada obra do repertório? Algumas semanas depois foi possível perceber que o relatório de avaliação poderia ser uma importante ferramenta para avaliar o trabalho de preparação vocal e nortear o planejamento do próximo encontro. Essas informações lidas e tratadas abriram possibilidades para a escolha dos exercícios de respiração, ressonância, articulação e *vocalise*, de acordo com a demanda presente no relatório tornando o trabalho de preparação vocal planejado e, portanto, mais eficaz.

No relatório de avaliação foi relatado que, em uma das obras, a vogal [a] apresentava uma qualidade vocal muito aberta, aproximando-se da estridência. Com base nessa percepção foram propostos alguns exercícios para a semana posterior como: produzir a vogal [a] após ressonância do “ŋ” fazendo um efeito de “ŋgá”, mantendo a emissão no mesmo lugar da ressonância; buscar a construção da vogal [a] partindo da sonoridade da vogal [i]; propor que a vogal [a] fosse produzida com os lábios mais arredondados e alongados verticalmente; utilizar palavras da canção como proposta de *vocalise* trabalhando o ajuste de consoante e vogal na emissão visando construir uma ligação entre o exercício de preparação vocal e a obra. Os exercícios propostos por Coelho e Hauck-Silva foram utilizados como fonte de pesquisa para a preparação vocal ressaltando que, algumas propostas foram adaptadas e outras foram criadas para utilização com o coro em questão. Nos ensaios seguintes a regente pôde fazer referência aos exercícios propostos na preparação vocal quando buscava uma sonoridade específica, lembrando a postura adequada de emissão da vogal [a]. O planejamento da preparação vocal aproximou a técnica vocal e o repertório, possibilitando

manter esse constante diálogo. Os resultados puderam ser percebidos pelo grupo de monitores e regentes e foram registrados no relatório posterior.

**Palavras-chave:** Coro amador. Preparação vocal. Técnica vocal.

### **Referências:**

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. *Técnica vocal para coros*. 4. ed. São Leopoldo: Sinodal, 1999.

FERNANDES, José Nunes. Relato de experiência em educação musical: questões básicas. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 100–122, jan-jun 2015.

HAUCK-SILVA, Caiti. *Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantos: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP*. 2012. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

### **Notas**

---

<sup>1</sup> Estágio do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) da Pró-Reitoria de Pós-graduação, na disciplina de Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com estágio supervisionado, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Cecília Igayara-Souza.

## Poetas, poemas, poesias: uma experiência coral de imersão na literatura brasileira através do repertório temático

Jacqueline Domingos Venancio

USP - Universidade de São Paulo/ECA – jacquedomingos@hotmail.com

“Poetas, poemas, poesias...” foi o tema da apresentação do Coro Infantojuvenil GDV do Colégio Guilherme Dumont Villares para a Mostra Cultural da escola (evento que sempre ocorre no mês de novembro). Além disso, esse conjunto de peças fez parte do meu trabalho de conclusão de curso, com o intuito de discutir questões acerca da escolha do repertório para coros no âmbito escolar, e, também, relatar minha experiência com esse coral na preparação e desenvolvimento dessas obras temáticas, onde um dos objetivos principais foi o de aproximar as crianças da literatura brasileira e de seus compositores e poetas, que foram e são importantes para a cultura e identidade do Brasil.

Este repertório foi constituído por peças compostas sob poesias e poemas brasileiros, e foram selecionadas levando em consideração aspectos como as tessituras melódicas adequadas para as vozes dos coralistas, poemas e letras com conteúdos adequados para a faixa etária, desenvolvimento perceptivo auditivo (afinação, divisão de vozes, ritmo, fraseado), tempo de ensaio e a mescla entre repertório popular e erudito. As obras selecionadas foram *O relógio* (música de Paulo Soledade e poema de Vinicius de Moraes), *Passarinho no Sapê* (música de José Vieira Brandão e poema de Cecília Meireles), *Azulão* (música de Jaime Ovalle e letra de Manuel Bandeira), *São Francisco* (música de Paulo Soledade e poema de Vinicius de Moraes), *A lua no cinema* (música de Cid Campos e poema de Paulo Leminski), e *Trenzinho do Caipira* (música de Heitor Villa-Lobos e letra de Ferreira Gullar).

Como metodologias para o desenvolvimento deste repertório e para alcançar os objetivos pedagógicos estabelecidos, foram realizadas, em cada aula-ensaio, exposições sobre a vida e obra de cada compositor e/ou poeta, discussões a cerca de cada letra/poema das músicas, atividades lúdicas e exercícios vocais baseados nas peças a serem ensaiadas. O resultado foi colhido gradativamente durante os ensaios, após a observação do envolvimento e da afeição de cada coralista pelo repertório brasileiro.

**Nota:** Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música no Departamento de Música da ECA-USP, realizado em 2017, sob orientação de Susana Cecilia Igayara-Souza

**Palavras-chave:** Coro Infantojuvenil. Repertório temático. Literatura brasileira.

**Referências:**

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. Discutindo o repertório coral. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM E ENCONTRO LATINO-AMERICANO DA ISME, 16. *Anais [...]*. Campo Grande: [s.n.], 2007.

LAKSCHEVITZ, Elza. Entrevista a Agnes Schmelling. *Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira*, Oficina Coral, Rio de Janeiro, 2006.

VENANCIO, Jacqueline. *50 minutos, e agora?* Discutindo os desafios na elaboração de planejamentos para coros no âmbito escolar. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.



## **Projeto *Cantando na Escola*: desafios para sua manutenção**

*Daniel Chris Amato*

*Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/IB/RC – maestrodanielamato@gmail.com*

A música é uma atividade exclusiva aos seres humanos e pode ser contribuir para o desenvolvimento humano dos seus praticantes (SCHAFER, 2011; SOBREIRA, 2013; HUMMES, 2004). Diante disso, a educação formal, desde os primórdios, primou por inserir no seu currículo os conteúdos de música. Contudo hoje, ela toma diversos caminhos na escola pública que vão desde a formação de plateia, entretenimento, resgate cultural, terapia e até ensino de idiomas. No entanto, o fazer musical é protagonista para os alunos, sabendo que tocar ou cantar é indissociável do aprendizado de música, muito embora ela seja uma parte deste aprendizado.

Este trabalho apresenta algumas percepções sobre o Projeto Cantando na Escola na perspectiva do professor responsável pela atividade. O Projeto Cantando na Escola surgiu a partir das atividades de música das aulas de artes em uma escola municipal de Campinas, em 2014. No ano seguinte, foi formado um coral com cerca de 200 alunos de 7 escolas municipais cujos ensaios semanais aconteciam dentro e fora do período de aulas. Em 2016, quatro escolas foram atendidas com um aumento para cerca de 350 alunos atendidos na faixa etária entre 8 e 12 anos, do 3º ao 5º ano. As apresentações aconteciam dentro e fora da escola por ocasião de homenagem às mães/família, festas juninas, comemorações cívicas, Dia das Crianças/Professor e Natal, em locais públicos, em sua maioria atendendo as demandas e sugestões da Secretaria Municipal de Educação de Campinas. Os corais das Unidades Escolares eram agrupados para que cantassem um único repertório alusivo às estas datas. Esse projeto configurou-se como sendo o primeiro contato com os conteúdos de música que a maioria dos alunos tiveram com tutoria de um profissional especialista da área, tendo sido encerrado com poucos anos de atividade. Esse encerramento se deu, na perspectiva deste autor, pelo pouco conhecimento musical e das rotinas de educação, musical ou não, dos gestores superiores de educação, pois que a necessidade de um coral cantar afinado é uma premissa não apenas para a plateia, mas sobretudo, dos cantores.

Apesar do pouco tempo de atividade desse projeto, a construção das memórias afetivas, como indicadas por Hummes (2004), pode ser observada como facilitadora avanços no aprendizado desse projeto pelo retorno que os professores pedagogos relataram informalmente e que mereceriam averiguação constante durante toda a atividade. Dentre os aspectos relatados ressalta-se o novo sentido da relação entre os indivíduos e a escola, que impactou no comportamento dos alunos e na qualidade do ensino diante da motivação que apresentaram para o aprendizado, como apontado por Amato e Passos (2017). Para que a elaboração de políticas públicas visando restabelecer à música o seu papel na educação de acordo com as necessidades da sociedade, a escola deve encontrar apoio e, principalmente, espírito público, além de preparo ético dos gestores superiores de educação que muitas vezes são motivados apenas pela manutenção política dos seus cargos, afastando da

escola seu papel que é proporcionar uma construção da estética musical, uma melhora da ética e a conduta da nação, educando seus cidadãos para a democracia libertária (MELLO, 1986).

**Palavras-chave:** Canto Coral Infantil. Educação Musical. Experiências Musicais.

### **Referências:**

AMATO, D. C.; PASSOS, I. Projeto Cantando na Escola: a música viva na escola pública. In: ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA UNICAMP, 11., 2017, Unicamp – Campinas. *Anais* [...]. Campinas: [s.n.], 2017. Disponível em: <https://www.dropbox.com/sh/1wh23hsho40q20y/AACN3v70ceMw5TJWBhL3h476a?dl=0&preview=20+Projeto+Cantando+na+Escola%2C+a+m%C3%BAstica+viva+na+escola+p%C3%BAblica.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2018.

HUMMES, J. M. *As funções do ensino de música, sob a ótica da direção escolar: um estudo nas escolas de Montenegro/RS*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/4155>. Acesso em: 23 fev. 2017.

MELLO, M. V. de. *O conceito de uma Educação da Cultura - com referência ao estetismo e à criação de um espírito ético no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinando a Escola*. Brasília: Musimed, 2013.

## **Projeto CanteMus – laboratório da voz: investigação, produção e divulgação da música coral**

*Denise França Benites*

*UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – denisebenites90@gmail.com*

*Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira*

*UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – ana.gaborim@ufms.br*

O CanteMus é um projeto de extensão, pesquisa e ensino da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) que tem a proposta de promover a prática coral em grupos adultos com diferentes perfis. O projeto tem como propósitos: o aperfeiçoamento da técnica e da expressão vocal; o estudo de repertórios variados em formas e estilos e o fomento da música coral no Estado de Mato Grosso do Sul. Atualmente, dois grupos integram este projeto: o Coro feminino e o Grupo Vocal homônimo; mas já se encontra em fase de implantação um terceiro coro, voltado ao público da terceira idade (o “Coral da UnAPI”).

O projeto se iniciou em 2017 e apesar desse pouco tempo de existência, podemos traçar um breve histórico a partir das principais características e ações realizadas por cada grupo. O Coro feminino da UFMS é formado por professoras, técnicas, alunas da universidade e cantoras da comunidade externa, sendo que a maior parte dessas cantoras não tem experiência coral anterior. Sendo assim, são elaborados arranjos didáticos especialmente para este grupo, a partir das sugestões das próprias participantes (sendo principalmente canções populares brasileiras). Também são muito apreciados os cânones e as canções folclóricas em outras línguas, a 2 e 3 vozes, acompanhadas de movimentação corporal. O grupo recebe frequentemente convites para apresentações em eventos culturais, dentro e fora da UFMS.

Já o Grupo Vocal CanteMus teve o início de suas atividades a partir da disciplina “Instrumento Musicalizador” do curso de Licenciatura em Música, e atualmente congrega acadêmicos (inclusive de outros cursos) que querem se aprofundar sobre técnica e saúde vocal e sua aplicação ao repertório. Neste primeiro ano de trabalho, o grupo já realizou diversas apresentações, inclusive em cidades do interior do Estado de Mato Grosso do Sul, oferecendo também workshops de saúde vocal com a orientação de fonoaudiólogas. O grupo participou do 37º Festival Internacional de Londrina-PR, integrando o grande coro do festival no concerto de encerramento; gravou quatro programas de rádio difundindo a música coral e participou do projeto “Musicoterapia” do Hospital CasseMS, levando a música vocal para o ambiente hospitalar.

A rotina de trabalho dos grupos é pautada no trabalho de preparação vocal e estudo de repertório (leitura, interpretação musical e aperfeiçoamento técnico-vocal). Esse processo de ensino-aprendizagem inerente ao canto em conjunto pode ser definido como “técnica coral” (FERNANDES, 2009, p.204), onde, segundo o autor, se busca constantemente a sonoridade do coro (em elementos como homogeneidade, equilíbrio, entonação em grupo), a precisão rítmica e a

atenção a aspectos estilísticos (como fraseado, articulação, dinâmicas e andamento). Por fim, temos as apresentações públicas como a consolidação desse processo e como forma de motivação para os coralistas. Segundo Chevitarese, a apresentação pública “faz com que os cantores se sintam valorizados, aceitos, mais confiantes, orgulhosos do seu fazer e com sua auto-estima fortalecida” (CHEVITARESE, 2007, p.154). Pretende-se que os grupos sejam permanentes, que a comunidade esteja sempre envolvida integrando os grupos e que os resultados obtidos neste trabalho sejam apresentados dentro e fora do câmpus, como forma de divulgação da produção vocal e da pesquisa musical realizadas na universidade.

**Palavras-chave:** Coro feminino. Coro universitário. Regência coral.

### **Referências:**

CHEVITARESE, Maria José. *O Canto Coral como agente de transformação cultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho: educação para liberdade e autonomia*. 2007. [270f.] Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. 2009. [483f.] Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2009.

## **Projeto de extensão *Corais do Departamento de Música*: uma experiência artística por meio do Canto Coral e de ensino da regência**

*Andréia Anhezini da Silva*  
Universidade Estadual de Maringá – [aanhezini85@gmail.com](mailto:aanhezini85@gmail.com)

*Paulo Lopes*  
Universidade Estadual de Maringá – [paulomlps@gmail.com](mailto:paulomlps@gmail.com)

O projeto de Extensão *Corais do Departamento de Música* da Universidade Estadual de Maringá (UEM), iniciou-se em 2004, e conta hoje com quatro coros: Coro Escola, Coro Feminino do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCH), Coro Infantojuvenil e Oficina Coral. O projeto é coordenado pelos professores Andréia Anhezini da Silva e Paulo Lopes. Cada coro tem perfil próprio, sendo o Coro Escola e Oficina Coral, grupos mistos de adultos. Coro Feminino do CCH, formado por mulheres na idade adulta e o Coral Infantojuvenil, recebe crianças e adolescentes com faixa etária entre oito e dezesseis anos. Os principais objetivos dos Coros estão direcionados à formação técnico-vocal dos participantes, à vivência artística por meio do canto coral e ao aprimoramento musical dos coralistas e acadêmicos de música através de atividades de sensibilização musical, de técnica vocal, estudo de repertório coral diversificado e experiência de performance de palco por meio de apresentações públicas.

Todos os Coros pertencentes a esse projeto configuram-se como Coros-escola para todos os participantes, sendo estes coralistas ou acadêmicos do Curso de Graduação em Música da UEM, provenientes dos cursos de Bacharelado e de Licenciatura, entendendo o coro como espaço de oportunidade para o desenvolvimento das capacidades de seus integrantes (COSTA, 2005). O conceito do Coral-Escola está baseado na experiência do projeto *Comunicantus* do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) implantada e desenvolvida pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos, onde toda a ação é educativa, os objetivos são artísticos como também educativos, e os ensaios são aulas para os coralistas e para os acadêmicos estagiários (RAMOS, 2003). Os coros também se tornaram uma escola para os acadêmicos do Curso de Graduação em Música da UEM na medida em que fornece vasto campo de estágio orientado, com participação, em média, de 25 acadêmicos a cada ano. Os Coros são formados, em sua grande maioria, por coralistas leigos em música, e a cada ano somam-se, em média, 160 participantes. São pessoas que necessitam de formação básica de técnica vocal e de aprendizado coral. Nesses coros, todo o trabalho está ancorado na idéia de que o regente é também um educador musical, por isso precisa ter uma formação multidisciplinar e não apenas dominar a técnica da regência (FIGUEIREDO, 1990). Os acadêmicos podem então complementar a sua formação em regência, pois estão imersos em um meio real de atuação do regente-educador, desenvolvendo suas habilidades de ensino, liderança, formas de reger e tantas outras competências paralelas necessárias ao ambiente coral. Os coralistas, por sua vez, estão bem amparados e orientados, pois estão imersos

num meio que fornece aprimoramento vocal, ensino de música coral com planejamento, método e avaliação de resultados.

Desde 2004, os Coros vêm realizando diversas apresentações, em média vinte por ano, em eventos dentro da UEM, em Encontros, Festivais e outros eventos na cidade de Maringá e outras localidades. O projeto de extensão vem se consolidando, como um pólo constante de atuação artística e pedagógica dentro da UEM, Maringá e região.

**Palavras-chave:** Canto coral. Regência coral. Formação profissional

### **Referências:**

COSTA, Paulo R. M. *Diagnose em Canto Coral: parâmetros para análise e ferramentas para a avaliação*. 2005. 169 f + anexos. Dissertação (Mestrado) – CMU/ECA/USP, São Paulo, 2005.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: A prática coral numa perspectiva de educação musical*. 1990. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. 2003. 107 f + anexos. Tese de Livre-docência – ECA-USP, São Paulo, 2003.

## **Projeto Integrado *Educação musical por meio do canto coral infantil* (2016/2017): um relato de experiência**

*Nathaly Migdiã da Silva*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – nana2501nms@gmail.com*

*Ronaldo da Silva*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – ronalldu@gmail.com*

*Carla Irene Roggenkamp*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – carlaroggenkamp@yahoo.com.br*

O presente pôster trata de um relato de experiência sobre o projeto de pesquisa, ensino e extensão “Educanto: educação musical por meio do canto coral infantil”, vinculado ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), realizado entre os anos de 2016 e 2017. Contou com a parceria da escola Reitor Alvaro Augusto Cunha Rocha do Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (CAIC). O projeto foi coordenado por professores do curso de música e teve como alguns de seus objetivos: ampliar o conhecimento e as experiências dos graduandos como regentes de coro infantil, gerando a possibilidade de pesquisarem e vivenciarem o universo ligado à temática da educação musical voltada para a prática do canto coral; fornecer capacitação sobre as especificidades da voz infantil aos professores unidocentes; desenvolver os elementos introdutórios da leitura musical, além de despertar o gosto pela prática coral e ampliar o repertório da criança, para que ela desenvolvesse competências técnico-musicais. Alguns princípios norteadores foram considerados para que a educação musical por meio do canto coral pudesse ser eficiente e musicalmente significativa para as crianças: a) familiarização com a prática musical; b) aprimoramento técnico-vocal; c) escolha de repertório; d) valorização de expressividade corporal; e) aquisição de competências aurais; f) desenvolvimento da leitura musical; g) prazer musical. Durante o período foram realizadas oficinas de formação para regentes, oficinas mensais temáticas para os professores unidocentes do CAIC que, tendo em vista as políticas públicas vigentes, são autorizados a ministrar aulas de música, mesmo diante de limitações relativas ao domínio do conhecimento musical (BELLOCHIO,2003). Também foram realizadas pesquisas, com a participação de acadêmicos em atividade de iniciação científica e eventos, como o I Encontro de Regentes de Coros Infantojuvenis e o XXVII Encontro de Coros Infantojuvenis da UEPG. Com respeito às atividades semanais realizadas no CAIC, estas contaram com cerca de 180 alunos do Ensino Fundamental, em que foram realizadas atividades ligadas à conscientização corporal, técnica vocal, percepção musical e prática de repertório. Foram selecionadas duplas de acadêmicos para trabalharem com os 3º, 4º, e 5º anos e durante todo o período foram orientados por um dos professores do curso de licenciatura, participantes do projeto. Os concertos foram realizados no final dos anos, sendo eles: “Primavera” (2016) e “Brasil de todos os cantos” (2017). Além de pesquisas e vivências com o universo ligado a temática de educação musical infantil, foram obtidos

resultados como a formação de novos regentes e a reestruturação e retorno do Coral Infantil da UEPG, após quase duas décadas de inatividade. Atualmente, o projeto Educanto, está registrado como atividade de extensão e atende cerca de 225 crianças, ampliando sua faixa de atuação para o público juvenil.

**Palavras-chave:** Canto coral infantil. Educação musical. Regentes.

**Referências:**

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, n. 8, 2003.



## **Projeto Sinfonia Coral**

*Daniel Chris Amato*

*Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/IB/RC – maestrodanielamato@gmail.com*

*José Antônio Branco Bernardes*

*Faculdade Lusófona de São Paulo – branco.bernardes@gmail.com*

Se cantar é bom, então cantar em grupo deve ser melhor ainda e quando grupos cantam com outros grupos deve ficar ainda melhor. Um encontro de coros, como forma de canto coletivo, pode propiciar grande motivação para o trabalho em grupo, de companheirismo, de aceitação e de igualdade, além do aprendizado ser mais efetivo e prazeroso. Este trabalho apresenta o Projeto Sinfonia Coral como uma forma de encontro de coros, cujo objetivo é reunir cantores destes corais para a execução de obras sinfônicas. Este projeto teve início em 2017 por ocasião das festividades de natal com três coros que se juntaram para executar uma cantata de natal nas cidades de Americana, Campinas e Rio Claro, com regência de Ana Paulo Krügner, Daniel Amato e Daniel Pedroso. Posteriormente, outros dois coros foram integrados no grupo vindos de Sorocaba e São Paulo, com regência de Cadmo Fausto e Branco Bernardes, respectivamente. Em junho de 2018, o número de coros participantes passou de três para quatro, registrando a desistência de um grupo por razões financeiras. Mesmo assim foram computados cerca de 100 cantores participantes. Foi preparado o *Réquiem*, D menor, opus 48, de Gabriel Fauré (1845 - 1924) para ser apresentado em duas cidades: Americana e Campinas com a participação da Orquestra Sinfônica de Americana, totalizando cerca de 140 participantes.

Esse modelo de formação com cantores de vários coros não se distancia muito dos encontros promovidos por diversas instituições públicas e privadas pois, não raro, sugerem uma peça para ser executada por todos ao final dos encontros. Neste sentido, ao reunir grupos distintos com ampla diversidade vivencial, etária, social e étnica no empenho criativo de realização artística com direção musical (regência) e repertório habituais, amplia-se o universo sensível do participante, promovendo maior integração social, estimulando sua autoestima. Além de reforçar a preferência musical dos cantores pelo repertório escolhido, o fato de reunir a todos sob uma única regência pode promover novas experiências e desafios que não são percebidos quando cada coro se apresenta individualmente com seu repertório próprio e com seu habitual regente. As possibilidades de comparar o tradicional encontro de coros, quando cada grupo interpreta seu repertório para os demais grupos e para o público em geral; e essa modalidade apresentada pelo Projeto Sinfonia Coral, poderá apresentar subsídios para novas pesquisas sobre cognição musical e motivação para o fazer musical de cantores amadores em nosso país, cujo fomento público nem sempre é suficiente para manutenção das atividades de maneira perene.

Estas pesquisas devem ser efetuadas a partir da observação a partir do grau de comprometimento declarado pelos cantores diante da exigência de seus regentes para uma superação constante

de seus limites. Este assunto deverá ser aprofundado na próxima etapa deste projeto com previsão da montagem da Cantata BWV 142, J. S. Bach, a fim de responder quais estratégias promovem maior integração social, maior qualidade musical e são mais motivadoras para a participação de cantores amadores.

**Palavras-chave:** Canto Coral. Encontro de Corais. Experiências Musicais.

### **Referências:**

FIGUEIREDO, S. L. de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva musical*. 1990. 136f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131743>. Acesso em: 25 jul. 2018.

RYAN, R. M.; DECI, E.L. Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist*, v. 55, n. 1, p. 68–78, 2000. Disponível em: [https://selfdeterminationtheory.org/SDT/documents/2000\\_RyanDeci\\_SDT.pdf](https://selfdeterminationtheory.org/SDT/documents/2000_RyanDeci_SDT.pdf). Acesso em: 29 jul. 2018.

SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trech de O. Fonterrada. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

VERNON, M. D. *Motivação humana*. Tradução de L. C. Lucchetti. Petrópolis: Vozes, 1973.

## Reboição na Fazenda São João

*Cíntia Maria Annichino Pinotti*

*Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”/ USP – cinpinotti@gmail.com*

*Maria de Fátima Durrer*

*Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”/ USP – svcex@usp.br*

Forrobodó de Chiquinha Gonzaga é um drama jocoso musicado que ocorre durante um baile em que personagens pobres tentam imitar o comportamento da elite.

Na nossa experiência coral transformou-se em Reboição na Fazenda São João. Nele, o ambiente é acompanhado de danças e músicas da época em São Paulo e Rio de Janeiro (berços de Luiz de Queiroz e Da. Ermelinda – patriarcas da ESALQ): tango de salão, cana verde, recortado, serenata. Destaque para o maxixe, primeira dança urbana genuinamente brasileira, antecessora do samba. São apresentadas também, personagens típicos de Piracicaba como pescadores, vendedores ambulantes, a Noiva da Colina e a Deusa Ceres.

Foram feitas adaptações e arranjos para solistas, coral a 4 vozes (soprano/contralto/tenor/baixo), conjunto instrumental e grupo de danças de partes do musical de Chiquinha Gonzaga e de obras de compositores piracicabanos, inserindo-as no momento histórico que seria relatado – início do século XX. Houve adequação de figurino e material de cena; oficinas de Canto, Teatro, Dança, Maquiagem; trabalho de pesquisa e confecção do material gráfico; pesquisa e realização de um filme histórico para introdução e ambientação e confecção de óleo sobre tela para a capa do programa.

Foi um projeto contemplado no Programa de Editais 2012 de Intercâmbio de Atividades de Cultura e Extensão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, o que viabilizou a sua realização.

O espetáculo foi apresentado nos dias 15, 16, 17 e 18 de outubro de 2013 no Teatro Municipal “Erotides de Campos” em Piracicaba e contou com a participação do Coral Luiz de Queiroz, Grupo de Danças Folclóricas Piracicaba e Conjunto instrumental (piano, flauta-transversal, clarineta, violino, violão e pandeiro) – 90 integrantes com direção teatral de Carlos ABC e musical da Maestrina Cíntia Pinotti.

A realização do “Reboição na Fazenda São João ” trouxe a reflexão de costumes e fatos históricos do Brasil, Piracicaba e da ESALQ, aproveitando as atividades artístico/musicais do Serviço de Cultura e Extensão Universitária da ESALQ, valorizando, estimulando e enriquecendo culturalmente sua comunidade interna e externa.

**Palavras-chave:** Coral. Reboição. Chiquinha Gonzaga

**Referências:**

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*. [S.l.]: Rosa dos Tempos, 1999.

REVISTA de Teatro. Forrobodó. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, n. 322, 1961.

RODRIGUES, Roberto; WEDWKIN, Ivan. *Pequeno Dicionário Amoroso da ESALQ*. [S.l.]: Agroceres/Canal Rural.

## Regência de Corais Escolares

*Danielly Souza*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – daniellysouza@hotmail.com*

*Ana Claudia Reis*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro – clausreis@gmail.com*

O presente relato aborda a experiência de duas professoras de Regência Coral da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro ao ministrarem a disciplina Regência de Corais Escolares, que aborda o desenvolvimento e a prática da atividade coral no ensino regular. Esta disciplina é optativa na grade curricular do curso de Licenciatura em Música e tem como pré-requisito a disciplina obrigatória Introdução à Regência I, onde são tratadas questões iniciais da técnica de regência. A disciplina tem como objetivos aprimorar técnicas e dinâmicas de ensaio voltadas para o público alvo, desenvolver a comunicação e expressão através do gestual da regência, tratar questões básicas de técnica vocal infantojuvenil e inserir um repertório de dificuldade simples e médio com músicas folclóricas, eruditas e populares.

Métodos e procedimentos utilizados: As aulas são ministradas uma vez por semana, com carga horária de duas horas. Inicialmente realizamos uma contextualização da prática coral escolar no Brasil onde traçamos um panorama histórico, discutimos as formas de desenvolvimento da atividade coral no ambiente escolar e as responsabilidades e participação dos agentes envolvidos nessa atividade. Em seguida são trabalhados os aspectos técnicos, começando com uma introdução básica de técnica vocal que possibilita ao licenciando conhecer melhor a voz infantojuvenil e compreender os cuidados vocais específicos na atividade coral com crianças e adolescentes. Para trabalhar dinâmica de ensaio, observamos a atividade coral como uma ferramenta de musicalização e a faixa etária infantojuvenil, por isso abordamos opções mais lúdicas, como por exemplo, jogos e brincadeiras que visam não só o ensino da música, mas também a motivação dos participantes. A técnica de regência é trabalhada através do repertório buscando os elementos da comunicação gestual básica. São discutidas questões como trajetória do gesto e marcação dos compassos, os diversos tipos de entradas e cortes, dinâmicas, articulações e agógica. Também é desenvolvida uma oficina elementar de arranjo vocal, voltado ao repertório, visto que em diversos casos será necessário que o licenciando, futuro professor-regente, crie um material que atenda melhor as dificuldades técnicas e as especificidades do grupo.

Principais resultados alcançados: Observa-se que, na maioria dos casos, os alunos não possuem muito conhecimento e experiência sobre a atividade coral, principalmente quando se trata do desenvolvimento desta atividade em ambiente escolar, seja como atividade extracurricular ou como prática musical de conjunto dentro das disciplinas música ou arte. Neste aspecto a disciplina é importante porque possibilita aos alunos uma oportunidade de aprendizado, descobertas e debates sobre questões pertinentes à prática coral infantojuvenil. Na disciplina Regência de Corais Escolares,

os alunos também têm a experiência de planejar e executar suas propostas de ensaio, praticando-as com os colegas da turma que cantam e participam das atividades em geral. Essa prática promove momentos de debate que permite aos alunos aprimorarem suas experiências e avaliarem em conjunto os resultados obtidos. Esta disciplina preza pela aplicação prática dos conceitos teóricos e isso a torna muito dinâmica e prazerosa tanto para quem ministra quanto para os alunos que a cursam.

**Palavras-chave:** Corais Escolares. Regência coral. Ensino da Regência.

### **Referências:**

COSTA, Patricia Soares Santos. *Coro juvenil: por uma abordagem diferenciada*. 2009. 117p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006. p. 3–28.

GUEVARA, María Luisa de la Calle Maldonado de. *La participación em coros escolares como desarrollo de la motivación para cantar em la educación primaria y secundaria*. 2014. 721p. Tese de Doutorado – Universidad Complutense de Madrid, 2014.

MATHIAS, Nelson. *Coral um canto apaixonante*. Brasília: Musimed, 1986.

REIS, Ana Claudia dos Santos da Silva. *A importância do canto coral no processo de desenvolvimento infantil*. 2012. 132p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

## **Relatos de experiências dos acadêmicos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa em atividades com os coros do projeto *Educanto* referente às turmas do 3º ao 5º anos do período de 2016/2017**

*Ana Cristina Maia Wurmli*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – acmwurmli@gmail.com*

*Ronaldo da Silva*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – ronalldu@gmail.com*

*Rogério de Brito Bergold*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – rogerio.debrito@hotmail.com*

*Weider Martins*

*Universidade Estadual de Ponta Grossa – weider.martins@icloud.com*

O Projeto “Educanto: educação musical por meio do canto coral infantojuvenil” é um projeto de extensão desenvolvido desde 2016. É coordenado por três professores do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa e em 2018 mais dois professores colaboradores se associaram. O corpo docente ministra aulas de capacitação semanais onde discorrem assuntos como: regência de coro infantil, planejamentos de aulas, iniciação à técnica vocal e escolha de repertórios. Sobre este último item, segundo Cruz (1997), citado por Utsunomiya (2011) deve-se pensar em peças que contemplem texto apropriado para o grupo, músicas desafiadoras mas acessíveis e principalmente que estejam dentro da tessitura vocal das crianças. O Projeto Educanto tem como objetivo oportunizar às crianças envolvidas, experiências com a prática do canto coral e dar aos acadêmicos vivências com a prática em regência de coros infantis. Quanto aos métodos e procedimentos utilizados, os regentes planejaram aulas a partir das propostas desenvolvidas no século XX por estudiosos da área de educação musical como: Dalcroze (1865-1950) Kodály (1882-1967), Willems (1890-1978) entre outros que influenciaram de diversas formas as práticas educativas no Brasil. Para Gainza (1988, p.102) tais propostas são consequências de “uma verdadeira revolução no campo das idéias e da prática pedagógico-musical”. Como exemplo citamos a proposta metodológica de Kodály no ensino de canto coral: A manossolfa que desenvolve a competência do cantor em entoar alturas sonoras com precisão por meio do gestual convencionalizado que por outro lado, seria muito mais difícil por meio de leitura da notação musical grafada.

Os acadêmicos buscaram aprofundar conceitos sobre as propriedades do som: altura, duração, intensidade, timbre; explicar os elementos da música: melodia, harmonia e ritmo; sempre associando estes conceitos aos repertórios pedagógicos e artísticos. Os planejamentos das aulas contemplaram ao menos três itens das etapas de atuação metodológicas pré-estabelecidas pelo projeto: (a) sensibilização da escuta/sensibilização corporal; (b) conscientização dos elementos estruturais da música: pulso, parâmetros sonoros, etc.; (c) técnica vocal; (d) leitura musical cantada/repertório pedagógico; (e) repertório artístico. As experiências aqui relatadas ocorreram em turmas do 3º, 4º e 5º ano do Ensino Fundamental I, de uma escola de aplicação, no período de 2016/2017. Os regentes

atuaram em duplas com turmas de 30 alunos cada, em uma aula semanal de 50 minutos de duração. Foram ministradas 260 aulas para aproximadamente 360 crianças no período de agosto a novembro 2016 e, abril a novembro de 2017. Foram trabalhados repertórios artísticos para apresentações em eventos na universidade, além da apresentação em dois concertos de final de ano – 2016 e 2017. Em seus relatórios os acadêmicos regentes afirmaram encontrar dificuldades para nivelar afinação e expor alguns conceitos porém empenharam-se em despertar a concentração e o interesse das crianças nas atividades propostas. Questões como: *administrar, planejar e executar* contribuíram significativamente para o desenvolvimento dos acadêmicos envolvidos no projeto propiciando experiências com educação musical por meio da prática de regência de coros infantis. Vale ainda ressaltar a satisfação que as crianças sentiram ao poder exteriorizar todo o saber musical adquirido durante as atividades do projeto Educanto.

**Palavras-chave:** Canto coral. Ensino de música. Regência.

### **Referências:**

GAINZA, Violeta H. *Estudos de psicopedagogia musical*. Tradução: Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988.

UTSUNOMIYA, Miriam Megumi. *O regente de coro infantil de projetos sociais e as demandas por novas competências e habilidades*. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.



**Comunicações de Obras Corais**  
**(composições ou arranjos)**



## **Nota dos editores**

De acordo com o que foi especificado na chamada de trabalhos do I Congresso de Canto Coral, estão publicadas na íntegra as obras que apresentaram autorizações de todos os detentores de direitos autorais. As obras que não obtiveram todas as autorizações estão publicadas como resumos, ou seja: as informações textuais e a primeira página da partitura.

## Amor

*Luísa Campelo de Freitas*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – luisa.campelo.freitas@usp.br*

**Música:** João Ricardo

**Texto:** João Apolinário

**Arranjo:** Luísa Campelo de Freitas

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Durante o processo de criação do arranjo eu busquei transformar uma canção de rock numa obra para coro *a capella* mantendo-se fiel à essência da música. Explorei fonemas e onomatopeias que fizessem referência à gravação do grupo Secos e Molhados, mas que também valorizassem as possibilidades vocais, de maneira que o arranjo não tentasse ser uma cópia da música original, e sim uma releitura por outra ótica, explorando outras sonoridades com o mesmo espírito de rock. Iniciei transcrevendo as linhas mais marcantes da música e outros elementos que eu gostaria que estivessem presentes no arranjo, e colocando-as na organização mais óbvia; colocando as linhas de baixo para os baixos, dividindo as melodias principais entre sopranos, contraltos e tenores dependendo da tessitura da frase etc. Eu busquei uma escrita rítmica bem exata, com os ataques deslocados indicados, com sustentação das notas, diferenciação entre finais de frase entre as estrofes, demarcando para o regente e os coralistas o balanço necessário do estilo. Depois preenchi a partitura com outros elementos que pudessem sugerir a levada da guitarra e a bateria. Tendo isso pronto, eu tinha um esqueleto que lembrava a música que eu desejava, mas era um arranjo com quase nenhum interesse para os coralistas. Então comecei a brincar com permutações das frases, trocando as linhas entre os naipes de maneira que a música não ficasse repetitiva e trouxesse a recombinação de timbres e de oitavas a cada trecho entre as estrofes, e já fiquei bem mais satisfeita com o resultado. Mas ainda sobravam alguns espaços de seções instrumentais da banda, principalmente trechos de improvisação, que eu não vi sentido em transcrever, e nem achei que seria interessante neste caso deixar para improvisação livre do coro. Fiz então pequenas alterações e criei linhas melódicas que atuassem como riffs novos, trazendo também elementos composicionais no background do arranjo, preenchendo de uma maneira nova a música. Algumas escritas rítmicas foram adaptadas para o grupo com que trabalhei inicialmente nas primeiras leituras da peça, e foram mantidas na versão final do arranjo, buscando facilitar a compreensão rítmica em um pensamento em 4 por 4, facilitando a comunicação coro-regente. Ao longo deste trabalho todo explorei sílabas que trouxessem uma execução o mais natural possível para o coro que lembrassem o tipo de toque do baixo, da guitarra e de elementos percussivos: diferenciando sons em *staccato* de sons mais ligados; diferenciando acompanhamento de acordes de arpejos, *slaps* e outras técnicas dos instrumentos amplificadas; diferenciando os ataques bem determinados dos rufos e dos ataques com baquetas com feltro. Ao final do trabalho fiquei bem feliz com o resultado, pois consegui criar algo novo, com personalidade, mas que também mantém viva a obra de um grupo que considero que merece ser lembrada, que admiro pela originalidade e qualidade musical.

**Palavras-chave:** Coro a capella. Riffs. Recombinação.

# Amor

Música: João Ricardo (Secos e Molhados)  
Letra: João Apolinário

Arranjo: Luísa Campelo de Freitas

♩ = 95

Soprano *p* *mf* *p*  
ch...

Contralto *mf*  
dan dā rã ran dā ran\_ dā ran dā rã dan dan dā dā ran dan\_ dā ran\_ dā ran

Tenor

Baixo *mp*  
mm mm

S. *mp* *mf* *p*  
ch...

C. *mp* *mf* *p*  
dā ran dan dan dā ran\_ da ran dā ra dan dā da ran dā dā ra dan\_ dā ran dan

T.

B.

mm mm

## Angélica

Marcio Giachetta Paulilo

USP - Universidade de São Paulo – mgpaulilo@usp.br

**Música:** Miltoninho

**Texto:** Chico Buarque

**Arranjo:** Marcio Giachetta Paulilo

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** A canção Angélica, de Chico Buarque e Miltoninho, foi harmonizada por este arranjador na forma coral SATB *a cappella*, sem acompanhamento de instrumentos. O arranjador procurou evitar recursos tradicionais de harmonização em bloco (ex.: *solí*), com vozes homofônicas, e sim buscou atribuir papéis e finalidades distintas às vozes independentes, as quais, em conjunto, permitem a clara percepção da harmonia e da melodia.

A melodia principal da canção (voz cantada) está quase integralmente representada na voz Soprano, exceto no final de algumas frases mais graves da melodia, quando a voz Contralto conclui as frases, formando junto com a voz Soprano as únicas partes homofônicas do arranjo. Na maior parte da peça, no entanto, a voz Contralto tem total independência, fazendo um diálogo contrapontístico dramático com a voz Soprano. As vozes masculinas reforçam predominantemente a harmonização e a rítmica da canção. A voz Tenor tem um certo caráter pianístico, fazendo uma melodia às vezes rítmica, às vezes arpejada, sugerindo uma progressão de acordes. A voz Baixo, que na verdade foi composta sobre a tessitura de voz Barítono, acentua ritmicamente os inícios dos compassos e as passagens sincopadas, cujas células rítmicas variam apenas por conta da letra.

O arranjador evitou usar letras cujas articulações fossem meramente rítmicas (ex.: “dum, dom, ah, oh”) para as vozes que não cantam a melodia principal. Ao invés disso, as letras das vozes Contralto, Tenor e Baixo (Barítono) são textos originais, criados a partir de trechos da letra principal da canção, redistribuídos e rearmonizados pelo arranjador, de forma a fazer contraponto com a voz principal (Soprano). Embora seja um arranjo *a cappella*, as cifras dos acordes foram indicadas na partitura para suportar a conscientização do contexto harmônico pelos cantores (ouvido harmônico).

**Palavras-chave:** Arranjo coral *a cappella*. Arranjo vocal. Música popular brasileira. Música popular urbana.

# Angélica

Letra: Chico Buarque

Arranjo a 4 vozes *a cappella*  
 Editoração para I Congresso Coral 2018

Música: Miltonho  
 Arranjo: Marcio Giachetta Paulilo

**A** F<sup>9</sup> Am<sup>7</sup>/E F<sup>(add4)/E<sup>b</sup></sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>/D B<sup>b</sup>m<sup>(maj7)/D<sup>b</sup></sup>

SOPRANO  
 Quem é es - sa mu - lher que can - ta sem - pre es - se es - tri -  
 Quem é es - sa mu - lher que can - ta sem - pre o mes - - mo ar -

ALTO  
 Quem é, quem é, quem é? Que can - ta, can - ta, can - ta -

TENOR  
 Es - sa mu - lher, - es - sa mu - lher - que es - tá, que es - tá sem - pre a can - tar? -

BASS  
 Quem é? - Quem é? - Quem é - que can - ta? -


5 F<sup>(add4)/C</sup> F<sup>(add4)/C</sup> F<sup>9</sup>/C G<sup>7</sup>(add9)/B E<sup>b</sup>(#11)/B<sup>b</sup>

S.  
 bi - lho? - "Só que - ri - a em - ba - lar meu fi - lho -  
 ran - jo? - "Só que - ri - a a - ga - sa - lhar meu an - jo

A.  
 - es - se es - tri - bi - lho? - "Só que - ri - a, que - ri - a, que - ri - a - meu  
 es - se ar - ran - jo? - "Só que - ri - a, que - ri - a, que - ri - a - meu

T.  
 Can - ta o mes - mo - es tri bi - lho - "Só que - ri - a - em - ba - lar - meu fi - lho -  
 Can - ta o mes - mo - ar - ran - jo - "Só que ri - a a - ga - sa - lhar - meu an - jo -

B.  
 "Que - ri - a em - ba - lar meu fi - lho, meu fil - lho, meu fi - lho  
 "Que - ri - a a - ga - sa - lhar meu an - jo, meu an - jo, meu an - jo

10 B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(add13) B<sup>b</sup>m<sup>(maj7)</sup> A<sup>7</sup> A<sup>7</sup>/G Dm<sup>7</sup>(add9) C<sup>7</sup>(sus4) 

S.  
 que mo - ra na es - cu - ri - dão do mar"  
 e dei - xar seu cor - po des - can - sar"

A.  
 fi - lho - que mo - ra - na es - cu - ri - dão do mar"  
 an - jo - pra dei - xar - seu cor - po des - can - sar"

T.  
 meu fi - lho, - meu fi - lho - que mo - ra, mo - ra no mar, na es cu - ri - dão - do mar"  
 meu an - jo, - meu an - jo - e dei - xar, e - dei - xar - seu cor - po des - can sar"

B.  
 que mo - ra, que mo - ra no es - cu - ro, no es - cu - ro do mar"  
 e dei - xar, e dei - xar seu cor - po, seu cor - po des - can sar"

## **Cantata de natal: a viagem, não há lugar, glória a Deus nas alturas, dorme Jesus, três reis magos e encerramento**

Ronaldo da Silva

Universidade Estadual de Ponta Grossa – ronalldu@gmail.com

**Música:** Ronaldo da Silva

**Texto:** Ronaldo da Silva

**Transcrição para camerata de violões:** Edson Lopes

**Formação coral:** Coro infantojuvenil a duas vozes

**Instrumentação:** piano / com transcrição para camerata de violões

**Comentário:** Obra composta em 2008 para o Coro Infantil do Conservatório de Tatuí, com estreia no ano de 2010. Apesar de a peça ter sido escrita para ser acompanhada ao piano, estreou com sua versão para camerata de violões, transcrita e editada pelo violonista Edson Lopes. Está subdividida em seis pequenas partes que retratam momentos que antecederam o nascimento de Jesus à visita dos reis magos. De forma panorâmica, as principais características de seus movimentos são evidenciadas a seguir: o movimento *A viagem* está na tonalidade de Dó maior e inicia com uma introdução de piano em que os *staccati* favorecem uma atmosfera festiva que permeia a comitiva que segue à Belém. A narração, baseada nos textos dos quatro evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João) e no livro *Vida de Jesus* (WHITE, 2008) contextualiza os detalhes prévios ao início da viagem do casal. A construção musical das linhas vocais caracterizam-se, por vezes, como perguntas/respostas e homofonias. O segundo movimento *Não há lugar* apresenta-se na tonalidade homônima com a indicação de andamento *calmo*. O piano realiza a introdução, iniciando com um motivo melódico que o acompanhará no decorrer da peça. Na primeira parte da peça a melodia encontra-se na segunda voz, e após a modulação para Ré menor, ela pode ser encontrada com a primeira voz. Enquanto isso, a voz que não apresenta a melodia retrata o “dono da hospedaria” que enfatiza a falta de lugar para o casal viajante, e que ao final da música, transpõe a pergunta para o público a fim de que este decida se haveria lugar, caso ele fosse o dono da hospedaria. Esse momento reflexivo finaliza com a resposta enigmática do piano que em seu último compasso responde, sem que se possa compreender se “há um lugar” ou “não há lugar”. Em *Glória a Deus nas alturas*, as oitavas presentes na clave de Fá da parte do piano reforçam a tonalidade ainda dúbia, mas que logo em seguida se confirmará como a tonalidade homônima do movimento anterior. Em atmosfera festiva, a introdução culmina em “glórias” no formato de pergunta/resposta entoado pelo coro e que servirá de material para todo esse movimento. *Dorme Jesus* apresenta um caráter contrastante, pois enquanto que em meio à noite os anjos esperavam anunciar de forma eloquente o nascimento do Menino, nesse momento, a canção de ninar na tonalidade de Mi bemol maior revela maior sutileza e reverência. Com o embalo do ostinato rítmico da parte do piano, o coro descreve a bucólica cena numa escrita vocal que passa da textura polifônica para a homofônica em seu final. O movimento *Três reis magos* foi escrito na tonalidade de Dó menor, contudo, remete em sua introdução ao Oriente por meio de melodia do piano escrita na escala de Sol maior cigana. A escrita vocal repete a estrutura de pergunta/resposta em sua maioria. Por fim, apresenta-se o *Encerramento*, parte que engloba trechos da melodia do primeiro e terceiro movimentos com a aplicação da letra para os dias atuais.

**Palavras-chave:** Coro infantojuvenil. Repertório coral a duas vozes. Natal.



# CANTATA DE NATAL

para coro infantojuvenil a duas vozes

Ronaldo da Silva

## I - A Viagem

Narração: Num certo dia, há muito tempo atrás, as pessoas que vivem sob o domínio do império romano receberam a ordem: **TODOS OS CHEFES DE FAMÍLIA DEVEM IR A SUA CIDADE NATAL PARA REGISTRAREM-SE.** As estradas ficaram cheias de viajantes com muita saudade de sua terra natal.

José e Maria eram um jovem casal que também atendeu à ordem do imperador. Arrumaram as bagagens, colocaram em cima de seu jumentinho e saíram da pequena cidade de Nazaré, em direção à Belém, cidade de Davi.

\* Num certo dia...

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

CANTATA DE NATAL / I - A Viagem

Pno.

Pno.

S.

Eu vou ca - mi-nhan-do à Be - lém!

C.

Eu no meu ju - men - to vou tam - bém!

Pno.

S.

Va-mos com-pa-nhei-ros, va-mos sem de-mo-ra, va-mos a-té Be - lém! Nes-sa lon-ga pe-re-gri-na-

C.

Va-mos com-pa-nhei-ros, va-mos sem de-mo-ra à Be - lém!

Pno.

## CANTATA DE NATAL / I - A Viagem

3

50

S.  ção o sol na ca-be-ça, ven-to con-ge-lan-te,

C.  Mui-tas coi-sas te-mos que en-fren - tar: o sol na ca-be-ça, ven-to con-ge-lan-te

Pno. 

55

S.  vamos con-ti - nu - ar! Lá vai Jo - sé, per-to de Ma - ri - a,

C.  con - ti - nu - ar! Lá vai Jo - sé, de Ma - ri - a,

Pno. 

61

S.  an-dam com cui - da - do, pois há um be - bê

C.  com cui - da-do, pois há um be - bê que vai nas - cer!

Pno. 

.. A viagem...

CANTATA DE NATAL / I - A Viagem

4

A viagem estava sendo muito cansativa para Maria, pois ela estava esperando um bebê. Mas, mesmo assim, eles estavam felizes, pois em breve seriam honrados de forma maravilhosa

\* "A viagem..."

67

Pno.

74

S.

Já con - si - go a - vis - tar Be - lém

C.

Pno.

79

S.

mas fál - ta al - guém! On-de es-tá Jo-sé? on-de es-tá Ma-ri - a?

C.

To - dos jun - tos, mas fál - ta al - guém! On-de es-tá Jo-sé? on-de es-tá Ma-ri - a?

Pno.

## CANTATA DE NATAL / I - A Viagem

5

83

S.   
Quan-do i-rão che - gar? Lá vem Jo - sé, lá vem Ma - ri - a

C.   
i - rão che - gar? Lá vem Jo - sé vem Ma - ri - a

Pno. 

89

S.   
an-dam com cui - da - do, pois há um be - bê!

C.   
com cui - da-do, pois há um be - bê que vai nas - cer!

Pno. 

95

Pno. 

# CANTATA DE NATAL

para coro infantojuvenil a duas vozes

Ronaldo da Silva

## II - Não Há Lugar

Narração sem música: Quando o dia terminou, quando a lua e as estrelas brilhavam no céu, José e Maria chegaram à Belém. (Música) Eles estavam exaustos! Precisavam de um lugar para passar a noite. Eles não tinham muito dinheiro, apenas o suficiente para uma simples hospedaria.

Calmo

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces two vocal parts: Soprano (S.) and Contralto (C.). The lyrics are: "So - mos sim-ples vi - a - jan - tes, che - ga - mos nes-se ins - tan - te, que - re - mos des - can -".

Piano

Pno.

S.

C.

Pno.

So - mos sim-ples vi - a - jan - tes, che - ga - mos nes-se ins - tan - te, que - re - mos des - can -

CANTATA DE NATAL / II - Não Há Lugar

2

12

S. Não há lu-gar, não há lu - gar!

C. sar. Não po - de-mos pa-gar mui - to, não es-pe-ra-mos lu - xo, a - pe-nas um lu-

Pno.

16

S. Não há lu-gar, não há lu - gar! Não há lu - gar

C. gar. Ve-ja o es-ta-do de Ma - ri - a, es-pe-ra um me - ni - no, pre-sen-te di-vi-

Pno.

20

S. Não há lu-gar, não há lu - gar! Não há lu - gar

C. nal! Um lu - gar na hos-pe-da - ri - a, a-pe-nas um a - bri - go pro dom ce-les-ti-

Pno.

CANTATA DE NATAL / II - Não Há Lugar

Narração: Realmente... não havia lugar para simples trabalhadores se hospedarem. Havia lugar, sim, para os homens ricos e orgulhosos... ah! para eles sobravam lugar. Ninguém naquela cidade era capaz de reconhecer que o menino que nasceria era Emanuel, Deus conosco, o Comandante do exército celestial, o Filho de Deus...

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 24-32) includes vocal parts for Soprano (S.) and Contralto (C.) and a Piano (Pno.) accompaniment. The Soprano part has the lyrics: "Não há lu-gar, não há lu - gar, não há lu-gar, não há lu - gar!". The Contralto part has the lyrics: "al! Não há lu-gar, não há lu - gar!". The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A performance instruction "\* 'Realmente...'" is placed above the piano part at measure 32. The second system (measures 28-32) continues the piano accompaniment. The third system (measures 33-37) continues the piano accompaniment with more complex chordal textures.



CANTATA DE NATAL / II - Não Há Lugar

4

38

S. Se qui - se-rem hos-pe - da - gem, des-can-so da vi - a - gem, te - rão que nos pa - gar

C. Não há lu - gar

Pno.

42

S. Me lem - brei de um cur - ral, um lu-gar que chei-ra mal, po-de-rão se a-bri - gar

C. Não há lu - gar,

Pno.

46

S. Um lu - gar não en-con - tra - ram, o Sal-va-dor do mun - do não ti-nha um lu - gar!

C. um lu - gar!? um lu - gar!? um lu - gar!? Não há lu-gar!

Pno.

CANTATA DE NATAL / II - Não Há Lugar

50

S. Mas se eu fos - se o do - no da - que - la hos - pe - da - ri - a, o que di - ri - a en -

C. um lu - gar!? um lu - gar!? um - lu - gar!?

Pno.

53

S. *rit.* tão? Não há lu - gar, há um lu - gar, não há lu - gar, há um lu - gar!

C. *rit.* Não há lu - gar, há um lu - gar!

Pno. *rit.*

# CANTATA DE NATAL

para coro infantojuvenil a duas vozes

## III - Glória a Deus nas Alturas!

Ronaldo da Silva

Narração: Quando Jesus nasceu, Deus revelou este grande acontecimento a alguns pastores que guardavam seus rebanhos nas colinas de Belém... eram homens piedosos e enquanto cuidavam das ovelhas, conversavam tão sinceramente por sua vinda, que Deus enviou-lhes brilhantes mensageiros desde o Seu trono de luz, para lhes contar a respeito das boas-novas.

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

CANTATA DE NATAL / III - Glória a Deus nas Alturas!

2

15

S. Gló-ria! Gló-ria! Gló - ria a Deus nas al - tu - ras! Gló-ria! Gló-ria!

C. Gló-ria! Gló-ria! Gló - ria! Gló - ria a Deus! Gló-ria! Gló-ria!

Pno.

18

S. Gló-ria a Deus nas al - tu - ras! Gló - - - - ria! Gló - ria!

C. Gló - ria! Gló-ria a Deus! Paz na ter - ra aos ho - mens Paz na ter - ra,

Pno.

22

S. Paz! Gló - - - - ria! Paz!

C. paz! paz! paz! Paz na ter - ra aos ho - mens Paz!

Pno.

CANTATA DE NATAL / III - Glória a Deus nas Alturas!

26

S. Paz! Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria a Deus nas al-tu-ras!

C. Paz! Gló - ria! Gló-ria a Deus! Gló-ria! Gló-ria! Gló - ria! Gló-ria a Deus!

Pno.

30

S. Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria a Deus nas al-tu-ras! Gló - ria! Gló - ria!

C. Gló-ria! Gló-ria! Gló - ria! Gló-ria a Deus! Gló - ria! Gló - ria!

Pno.

34

S. Gló - ria a Deus nas al - tu - - - - ras! Gló-ria a Deus!

C. Gló - ria a Deus nas al - tu - - - - ras! Gló-ria a Deus!

Pno.

# CANTATA DE NATAL

para coro infantojuvenil a duas vozes

Ronaldo da Silva

## IV - Dorme, Jesus

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music. The first system is a piano accompaniment. The second system features a Soprano (S.) and Contralto (C.) vocal line with lyrics: "O be - bê, na es - tre - ba - ri - - - a, em paz es - Dor - me, dor - me, Je - sus. Dor - me,". The third system continues the piano accompaniment. The fourth system features the vocal line with lyrics: "tá a dor - mir. Com o que de - ve es - tar so - dor - me, Je - sus. Com o que de - ve es - tar so -".

CANTATA DE NATAL / IV - Dorme, Jesus

2  
19

S. nhan - - - do? Com Seu rei - no ou com Su - a mis - são de a -

C. nhan - - - do? Su - - - a mis - são

Pno.

24

S. mor... Nes - sa sim - ples mo - ra - di - - - a des -

C. de a - mor... Dor - me, dor - me Je - sus,

Pno.

29

S. can - ça nos - so Se - nhor U - ma es - tre - la

C. dor - me, Sal - va - dor, dor - me,

Pno.

CANTATA DE NATAL / IV - Dorme, Jesus

34

S. ir - ra - di - - - a a luz do ber - ço de a -

C. dor - me Je - sus, \_\_\_\_\_ dor - me, Sal - va -

Pno.

39

S. mor. \_\_\_\_\_ Dor - me, dor - me, Sal - va - dor..

C. dor. \_\_\_\_\_ Dor - me, dor - me, meu Sal - va - dor...

Pno.

45

S. dor - me, dor - me Rei de a - mor.

C. dor - me, dor - me Rei de a - mor.

Pno.



# CANTATA DE NATAL

para coro infantojuvenil a duas vozes

Ronaldo da Silva

## V - Três Reis Magos

Narração: Em um país distante, no Oriente, habitavam homens sábios que haviam estudado as profecias sobre o Messias e acreditavam que o tempo de Sua vinda já havia chegado. Então, seguindo a estrela, foram visitá-Lo.

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of staves. The first system is a piano introduction. The second system includes vocal parts (S. and C.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The third system continues the vocal and piano parts. The fourth system concludes the piece with vocal and piano parts.

**Piano**

**S.** lá no céu... que che-gou... va-mos lo-go, en-con-trar a

**C.** O-lha a luz... é o si-nal... va-mos lo-go, en-con-trar a

**Pno.**

**S.** luz, o-lha a luz, é o si-nal, o-lha a luz, é o si-nal

**C.** luz, lá no céu que che - gou, lá no céu que che-

**Pno.**

CANTATA DE NATAL / V - Três Reis Magos

2  
13

S. 

C. 

1. Va - mos à Be - lém  
2. Va - mos a - do - rar,

gou. 1. Va-mos, va - mos à Be - lém  
2. Va-mos, va - mos a - do - rar,

13

Pno. 

---

16

S. 

en - con - trar o gran - de Rei, va - mos à Be - lém en - con - trar o gran - de Rei.  
com pre - sen - tes o - fer - tar tu - do de va - lor, ou - ro in - cen - so e mir - ra dou.

C. 

en - con - trar ao Rei. va-mos, va-mos à Be-lém en - con - trar ao Rei.  
va - mos o - fer - tar tu - do, tu - do de va - lor, ou - ro, mir - ra dou.

16

Pno. 

---

19

S. 

o Mes - si - as, gran - de Rei!

C. 

va-mos en-con-trar, va-mos en-con-trar, va-mos en - con - trar o gran - de Rei!

19

Pno. 

CANTATA DE NATAL / V - Três Reis Magos

22

Pno.

27

S.

lá no céu... — que che-gou... va-mos lo-go, en-con-trar a luz, o-lha a luz, —

C.

O-lha a luz... — é o si-nal... — va-mos lo-go, en-con-trar a luz, lá no

Pno.

31

S.

— é o si-nal, — o-lha a luz, — é o si-nal que che-gou!

C.

céu que che - gou, lá no céu que che - gou, que che-gou!

Pno.

# CANTATA DE NATAL

para Coro Infantil à duas vozes

Ronaldo da Silva

## VI - Encerramento

The musical score is divided into four systems. The first system is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Piano'. The second system, starting at measure 7, continues the piano accompaniment. The third system, starting at measure 11, features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melodic line in the right hand. The fourth system, starting at measure 15, includes two vocal parts: Soprano (S.) and Contralto (C.). The lyrics for the Soprano part are: 'Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria a Deus nas al-tu-ras! Gló-ria! Gló-ria!'. The lyrics for the Contralto part are: 'Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria! Gló-ria a Deus! Gló-ria! Gló-ria!'. The piano accompaniment continues throughout the vocal parts.

CANTATA DE NATAL / VI - Encerramento

2  
18

S. Gló - ria a Deus nas al - tu - ras!

C. Gló - ria! Gló - ria a Deus!

Pno.

18

23

S. Mais um a - no va - mos fes - te - jar va - mos ce - le - brar!

C. O Na - tal nós va - mos ce - le - brar!

Pno.

23

27

S. Jun - tos dos a - mi - gos, per - to da fa - mí - lia, que bom par - ti - ci - par!

C. Jun - tos dos a - mi - gos, per - to da fa - mí - lia, par - ti - ci - par

Pno.

27

CANTATA DE NATAL / VI - Encerramento

3

31

S. Mas o me - lhor é re - cor - dar \_\_\_\_\_ que Je - sus, um

C. Mas o me - lhor é re - cor - dar

Pno.

36

S. di - a, ve - io a - qui mo - rar! \_\_\_\_\_

C. que Je - sus \_\_\_\_\_ ve - io a - qui mo - rar pra nos sal - var!

Pno.

40

S. Gló - ria! Gló - ria! Gló - ria a Deus nas al - tu - ras!

C. Gló - ria! Gló - ria! Gló - ria! Gló - ria a Deus!

Pno.

CANTATA DE NATAL / VI - Encerramento

4  
42

S. 

C. 

Pno. 

46

S. 

C. 

Pno. 

## **Cantos Brasis: temas ameríndios**

*Joabe Guilherme Oliveira*

*Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/IA – joabeguioliver@gmail.com*

**Música:** Joabe Guilherme Oliveira

**Texto:** Textos recolhidos por Jean de Léry e Roquette Pinto

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Cantos Brasis é uma peça dividida em duas partes (Prelúdio e Fuga), no qual, em princípio procurei elaborar uma “paisagem sonora” em cima de um texto de Jean de Léry registrado na “Viagem à Terra do Brasil” e um canto recolhido por Roquette Pinto. O Prelúdio apresenta-se como uma “reconstituição musical” da sensação de Léry ao ouvir os índios caraíbas, e a Fuga uma reunião de melodias e composições sobre a possível música feita pelos povos brasis, ou melhor, pelos povos ameríndios.

**Palavras-chave:** Brasis, Música indígena, Paisagem sonora.



Ao Coro de Câmara da Unesp e ao Professor Fábio Miguel  
**Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga**  
 (Temas ameríndios)

Joabe Guilherme (2018)

Solene  $\text{♩} = 35$

Soprano  
 Heu - ra *p* Hê *mf* Heu - ra Ê Hê *cresc.* Heu - ra Ê

Alto  
 Heu - ra *p* Hê *mf* Heu - ra Hê Heu - ra

Tenor  
 Heu - ra *p* Hê *mf* Heu - ra Ê Hê Heu - ra

Bass  
 Heu - ra *p* Hê *mf* Heu - ra Hê Ê Heu - ra  
 Divisi (opcional)

6  
 S Heu - ra *ff* Heu - ra *mp* Heu - ra Hê Heu - ra

A Heu - ra *ff* Heu - ra *mp* Heu - ra Hê Heu - ra

T Heu - ra *ff* Heu - ra *mp* Heu - ra Hê Heu - ra

B Heu - ra *ff* Heu - ra *mp* Heu - ra Hê Ê Heu - ra

11  
 S Heu-ra Hê Heu - ra Ê Heu - ra Heu-ra Hê Heu-ra Hê Heu - ra *p*

A — Hê Heu - ra Ah Hê Hê Heu - ra *p*

T Hê Heu - ra Heu - ra Hê Hê Heu - ra *p*

B Heu - ra Heu - ra Heu - ra Heu - ra Ê Heu - ra Ê Heu - ra *p*

Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga

17

S  
Hê Heu - ra Ê Hê Heu - ra Ê Heu - ra *f* Heu - ra Hê Heu - ra Ê

A  
Hê Heu - ra Hê Heu - ra Heu - ra *f* Heu - ra Heu - ra

T  
Hê Heu - ra Ê Hê Heu - ra Heu - ra *f* Heu - ra Heu - ra

B  
Hê Heu - ra Hê Ê Heu - ra Heu - ra *f* Heu - ra Heu - ra

*<mf cresc. f*

24

S  
Hê Heu - ra Ê Heu - ra Heu - ra Hê *dim.* Heu - ra Ê Hê Heu - ra Ê

A  
Hê Heu - ra Heu - ra Heu - ra *dim.* Heu - ra Hê Heu - ra

T  
Hê Heu - ra Heu - ra Heu - ra *dim.* Heu - ra Hê Heu - ra

B  
Heu - ra Heu - ra Heu - ra Heu - ra *dim.* Heu - ra Heu - ra Heu - ra

*dim.*

31

S  
Heu - ra *p* Heu - ra Hê *rit.* Heu - ra Ê Heu - ra *f* Ê Na - tí - ô Ê Na - tí -

A  
Heu - ra *p* Heu - ra *rit.* Heu - ra Hê

T  
Heu - ra *p* Heu - ra *rit.* Heu - ra Ê Hê

B  
Heu - ra *p* Heu - ra *rit.* Heu - ra Heu - ra Hê Hê Hê Hê Hê Hê

*p rit. f mf marcato*

Fuga - Vivo ♩ = 140

## Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga

3

37

S *mf* ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê

A \_\_\_\_\_

T \_\_\_\_\_

B *f* Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti -

43

S Nê-ê-ê-ná Heu - ra Heu - ra Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Heu - ra

A \_\_\_\_\_ *f* Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti -

T *f* Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e -

B ô \_\_\_\_\_ *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê Nê-ê-ê-ná Hê Hê Hê

49

S Heu - ra Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná *f* Nê - ê a-ti - ô Ka-má-i - zo-ko - la Ê a-ti -

A ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti - *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê

T ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê Nê-ê-ê-ná *f* Ca - nin - dé lou -

B Hê Hê Hê Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Hê Hê Hê Hê

Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga

55

S *mf* ô Ka-má-i - zo-ko Ca - nin - dé lou - ne *mf* Hê Hê

A Nê-ê-ê-ná *f* Nê-ê-a-ti-ô Ka-má-i-zo-ko-la Ê a-ti-ô Ka-má-i-zo-ko Ca -

T ne *mf* Heu-ra Hê Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Nê-ê-a-ti-

B Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Ê Heu-ra Heu-ra Hê Hê Hê Hê Hê *f* Ê Na-ti-

61

S Hê Hê Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e -

A nin - dé lou - ne *f* Ê Na-ti - ô Ê Na-ti - ô Ka-má-i-

T ô Ka-má-i-zo-ko-la Ê a-ti-ô Ê a-ti-ô Ê a-ti-ô Ê a-ti-ô Ê a-ti-

B ô Ê Na-ti - ô Ka-má-i-zo-ko-lá Ê Na-ti Ca - nin - dé lou -

67

S tá e-tá e-tá Ê Nê-ê-ê-ná *f* Ca - nin - dé lou - ne

A zo-ko-lá Ê Na-ti - Nê-ê-ê-ná *mf* Heu - ra Heu - ra Heu - ra Heu - ra

T ô Ê a-ti-ô *f* Ê Na-ti - ô Ê Na-ti - ô Ka-má-i-zo-ko-lá Ê Na-ti - ô

B ne *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê Nê-ê-ê-ná ê-ná

Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga

Bater palma  
("estralada")

73

S Ca - nin - dé Hê Ca - nin - dé loune

A Hê Hê Ha - í Ê Hê

T *mf* Hê Hê Ha - í Hê

B Nê - ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko - la Ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko Nê - ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko -

79

S Ca - nin - dé loune Heu - ra Heu - ra Heu - ra Hê

A Ha - í Ê Hê U U U U

T Ha - í Hê U U U U

B - la Ê - a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko Nê - ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko - la Ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko

85

S Heu - ra Heu - ra Heu - ra Hê Ê Na - ti - ô Ê Na - ti -

A U U U U

T U U U U

B Nê - ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko - la Ê a - ti - ô Ka - má - i - zo - ko Hê Hê Hê Hê Hê Hê *mf marcato*

Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga

91

S *mf* ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê

A \_\_\_\_\_ *f* Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti -

T \_\_\_\_\_

B Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê

97

S Nê-ê-ê-ná Heu - ra Heu - ra Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná Heu - ra

A ô \_\_\_\_\_ *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e - ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê Nê-ê-ê-ná *f* Ca -

T *f* Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ *mf* Ê Nê-ê-ê-ná e -

B Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê *f* Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti -

103

S Heu - ra Nê-ê-ê-ná Nê-ê-ê-ná *f* Ê Na-ti - ô Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_

A nin - dé lou - ne Ca - nin -

T ma ma-ko-é e - tá e-tá e-tá Ê Nê-ê-ê-ná *f* Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i -

B ô \_\_\_\_\_ Ka-má-i - zo-ko-lá Ê Na-ti - ô \_\_\_\_\_ *mf* *marcato* Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê Hê

## Cantos Brasis - Prelúdio e Fuga

7

Os ataques sonoros devem ser feitos em diferentes tempos a critério do Regente.

Cluster com "Hê"

109 *rit.*

S Heu-ra Heu-ra Heu-ra Heu-ra Ê Hê Hê Hê Hai

A *rit.* dé lou - ne Ha Hê Ha Hê Hai

T *rit.* zo - ko - lá Ê Na - ti - ô Ê Hê Ho Ha Ho Ha Hai

B *rit.* Hê Hê Hê Hê Hê Hei Hai

(Grito)

(Grito)

(Grito)

(Grito)

*fff*



Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscientos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo.

Jean de Léry, 1578.

## IATÔKÊ ( Phonogramma 14.605)

Natiô atiô Kamáizokolá  
 Natiô atiô ualokoná atiô  
 Natiô Kamáizokolá  
 Nêê-êná Ama makoé etá  
 Nêê-êná Kamáizokolá  
 Oné nauè kotá zanezá  
 Nrê atiô Kamáizokolá

O iatôkê celebra o "salto" do rio Juruena, que os Parecís, numa antiga luta, conquistaram aos Uaikoakorê.  
 Kamáizokolá é o nome do referido salto:

Meu nome é Kamáizokolá  
 Eu sou o mesmo ualokoná  
 Meu nome é Kamáizokolá  
 Nenhum homem poderá banhar-se aqui.  
 Eu sou Kamáizokolá.  
 Este rio bom é o maior de todos.  
 Meu nome é Kamáizokolá.

Recolhido pelo Dr. Roquette Pinto, 1912.

## Ciclo de peças sobre crianças que sofrem

*Eduardo Luiz Beise Ulrich*  
*eduardolbulrich@gmail.com*

**Música:** Eduardo Luiz Beise Ulrich

**Texto:** Eduardo Luiz Beise Ulrich

**Formação coral:** SA ou TB (ou duas vozes mistas)

**Instrumentação:** piano

**Comentário:** O Ciclo de peças sobre crianças que sofrem é um conjunto de três pequenas peças para duas vozes (SA) e piano, compostas separadamente e que tiveram como motor criativo acontecimentos trágicos na vida de crianças e famílias entre os anos de 2015 e 2018. Podem ser executadas separadamente, mas nessa versão apresentam-se dispostas na ordem a seguir. (a) Lamento do menino, composta dia 03 de julho de 2018, utiliza material rítmico do funk carioca e harmonização de blues, o texto reflete o relato de Bruna da Silva, mãe de Marcos Vinícius da Silva, menino que foi assassinado durante ação da polícia civil na favela da Maré, no Rio de Janeiro, enquanto ia para a escola. (b) Liberdade, composta dia 21 de junho de 2018, apresenta divisão rítmica composta e simples e harmonização modal, tem inspiração na divulgação de áudios e imagens das “prisões” e separações dos pais que crianças, imigrantes ilegais, sofrem ao entrar nos Estados Unidos da América. A escolha pelo texto em espanhol apoia-se no fato da maioria das crianças serem mexicanas. (c) Última canção de ninar, composta em 04 de setembro de 2015, é inspirada na imagem de Aylan Kurdi, menino sírio que morreu afogado no mar do Mediterrâneo durante tentativa de fuga da guerra que acontecia em seu país. As peças foram compostas próximas ao dia dos acontecimentos, as duas primeiras (Lamento do menino e Liberdade) estão incorporando as crianças e invocam um apelo aos pais, enquanto que a terceira (Última canção de ninar) traz como personagem a esperança. Sugere-se que na execução das mesmas sejam projetadas as imagens dos acontecimentos.

**Palavras-chave:** Peças curtas. Tragédias infantis. Posicionamento artístico-político.



# **Ciclo de peças sobre crianças que sofrem**

**Eduardo Luiz Beise Ulrich**  
(2015/2018)



# Lamento do menino

Para Marcos Vinícius da Silva

Eduardo Luiz Beise Ulrich

03 de julho de 2018

$\text{♩} = 60$

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of the following parts:

- Piano:** Starts with a *mf* dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- Pno:** Provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.
- V. I (Vocal I):** Sings the lyrics "Eu só que-ro pa - la - vras, so-nho de bo-la, ve - io ba -". The dynamic is *mp*.
- V. II (Vocal II):** Sings the same lyrics as V. I. The dynamic is *mp*.
- Pno (second system):** Continues the accompaniment with a *mp* dynamic.
- V. I and V. II (third system):** Sing the word "la." with a fermata. The dynamic is *mp*.
- Pno (third system):** Continues the accompaniment with a *mp* dynamic.

13

V. I  
*mf* U - ni - for-me tam-bém u - so. *f* Es - tou che-gan - do pra dor -

V. II  
*mf* U - ni - for-me tam-bém u - so. *f* Es - tou che-gan - do pra dor -

Pno  
*mf*

16 **G.P.**

V. I  
 mir, ma-mãe Mãe,

V. II  
 mir, ma-mãe Mãe,

Pno  
*f*

19

V. I  
 Te - nho se - de.

V. II  
 Te - nho se - de.

Pno

# Liberdade

a los niños y niñas que ven el mundo a través de rejas

Eduardo L. B. Ulrich  
21 de junho de 2018

♩ = 40

Piano

*mp*

The piano introduction consists of two staves in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

7

V. I

*mp* Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees - tán?

V. II

*mp* Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees - tán?

Pno

This section contains measures 7 through 12. It features two vocal parts (V. I and V. II) and piano accompaniment (Pno). The vocal lines are in a soprano and alto register, respectively, and both sing the lyrics "Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees - tán?". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The dynamic is mezzo-piano (*mp*).

13

V. I

*mf* Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees - tá

V. II

¿Dón - dees - tán? *mf* Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees -

Pno

This section contains measures 13 through 18. The vocal parts continue with the lyrics. V. I sings "Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees - tá" and V. II sings "¿Dón - dees - tán? Ma - má! Pa - pá! ¿Dón - dees -". The piano accompaniment provides harmonic support. The dynamic is mezzo-forte (*mf*).

18

V. I

V. II

Pno

la li - ber - tad?

la la li - ber - tad?

*mf*

# Última canção de ninar

Para Aylan Kurdi

Eduardo Luiz Beise Ulrich  
04 de setembro de 2015

$\text{♩} = 60$

Piano

4

V. I

*p* Ve-nha so - nhar pe-que-ni-no, es-tre-las bri-lham pa-ra nós,

V. II

*p* Ve-nha so - nhar pe-que-ni-no, es-tre-las bri-lham pa-ra nós,

Pno.

8

V. I

as on-das cantam pra dor - mir. *mp* A-re-ia é teu tra-ve-ssei - ro,

V. II

as on-das cantam pra dor - mir. *mp* A-re-ia é teu tra-ve-ssei - ro,

Pno.

12

V. I  
pei-xi-nhos são nos-sos gui-as a lu-a bri-lha pra vo-cê dor - mir.

V. II  
pei-xi-nhos são nos-sos gui-as a lu-a bri-lha pra vo-cê dor - mir.

Pno.

16

$\text{♩} = 80$

Pno.

*mf*

22

V. I  
Não te preo - cu - pes com o frio da noi - te,

V. II  
Não te preo - cu - pes com o frio da noi - te,

Pno.

*mf*



25

V. I  
es - ta - re - mos do teu la - do. *f* As lá - gri - mas do mar

V. II  
es - ta - re - mos do teu la - do. *f* As lá - gri - mas do mar

Pno.

28

V. I  
se - rão nos - so co - ber - tor, as lá - gri - mas do mun - do

V. II  
se - rão nos - so co - ber - tor, as lá - gri - mas do mun - do

Pno.

30

V. I  
se - rão nos - sa es - pe - ran - ça, pa - ra que ou - tros che - guem,

V. II  
se - rão nos - sa es - pe - ran - ça, pa - ra que ou - tros che - guem,

Pno.

*p*

*sp*

33

V. I  
pa - ra que ou - tros se - jam. O mun - do si - len - ci - a pra vo - cê dor - mir

V. II  
pa - ra que ou - tros se - jam. O mun - do si - len - ci - a pra vo - cê dor - mir

Pno.

*molto rall.*



## De frente pro crime

Johnatan Duarte

Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/IA – [jh-duarte@hotmail.com](mailto:jh-duarte@hotmail.com)

**Música:** João Bosco e Aldir Blanc

**Texto:** João Bosco e Aldir Blanc

**Arranjo:** Johnatan Duarte

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Ao I Congresso de Canto Coral, desejo submeter este arranjo, comentando alguns dos processos que optei para a escrita, partindo, primeiramente, do caráter da canção original, atentando-me sempre às tessituras vocais, para uma boa condução das vozes. Pertencente ao gênero “samba”, transporte para o arranjo tentando ao máximo exprimir suas características, assim, correlacionando à prosódia: a relação texto-música e o que conhecemos de “canto falado”. Um exemplo é o primeiro verso “Tá lá o corpo (...)” e o refrão, que ambos se aproximam muito da fala do português brasileiro. Para fundamentar essa relação, busquei ferramentas baseadas na fonologia prosódica, por exemplo, no que se refere a alguns tipos de segmentações prosódicas em comparação às pausas existentes. Há uma ideia de criar efeitos sonoros demarcativos, acentuais, coloridos musicais. Para isso, por exemplo, há passagens em que as vozes cantam diversos fonemas que busquei, a partir da definição do *Alfabeto Fonético Internacional*, a designação para se fazer eficaz o efeito de percussão com a voz, tal como uma consoante explosiva marcando o contratempo, por exemplo, ou criando o mesmo efeito percussivo dentro de um ambiente *legato*, tal como no movimento lento do arranjo, atentando-me a uma maior relação verbal-musical.

O arranjo começa com um estudo prosódico de expressividade: “Vammm”, um ataque vocal seguido de um *bocca chiusa*. Utilizando quase que uma espécie de figura de linguagem musical, este “Vammm” traduz o espírito da letra da canção, um ataque, um crime, mas “suavizado” pela indiferença humana. Então, nesta primeira parte da música optei pelo uso de vogais sustentadas, cantadas pelas vozes que não estão com o tema, criando assim um contraponto, com notas de maiores durações, a fim de diferenciar ao andamento seguinte que segue mais animado e com energia. A partir deste, há um uso maior de variedades de sílabas. De um modo jocoso, o coro canta sílabas tais como “sa ba da”, “pa ra ra” ou “du ba da ba” etc. O efeito, além de criar um maior colorido musical, é dar mais movimento, obter um ritmo marcado tão presente nos sambas, condizendo com figuras rítmicas musicais usadas. Portanto, possuem uma figura rítmica curta, já que, dentro da prosódia da música, não é o texto principal, causando mais um contraste. Fiz das sílabas acentuais para sempre caracterizar o ritmo, colaborando para a manutenção da prosódia do arranjo. Para tanto, cito mais um exemplo: a linha vocal dos baixos, que em muitos momentos se remetem ao instrumento do contrabaixo. Tudo é uma reinvenção, mas há um trecho que foi retirado do original quase que idêntico em sua forma rítmica e melódica, onde transporte para as quatro vozes: o início do tempo animado. As sílabas e o sintagma “Sa Ba Da Pa Ba Da Pa ra ra Dum” dão vida para esse trecho instrumental do original.

Ao fim, finalizo deixando o animado para um tempo calmo. Nesta coda, aproveito o ensejo para escrever uma imitação entre as vozes femininas e masculinas, mantendo a prosódia verbal-musical, sem perder a identidade da melodia.

**Palavras-chave:** Arranjo. Samba. Texto-música.

# De Frente pro Crime

João Bosco e Aldir Blanc  
Arr.: Johnatan Duarte

**Lento**

Soprano  
Vamm oh uh pa ra ra

Contralto  
Vamm Tá lá o cor po es-ten - di - do no chão,

Tenor  
Vamm oh uh no chão,

Baixo  
Vamm oh uh pa ra uá

6  
S. ra uá, em vez de ros to u-ma fo - to de um gol, ú ra lá

C. uh ô Tá lá, em vez

T. lá ú ra uh pa ra ra ô Tá lá,

B. lá uh tu tu tu Tá lá,

JH. DUARTE

## É Maracatú

Ana Maria de Castro Souza

UEPA - Universidade do Estado – anni.belem@hotmail.com

**Música:** Waldemar Henrique

**Texto:** Deolindo Tavares

**Arranjo:** Ana Maria de Castro Souza

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** A obra “É Maracatú”, música de Waldemar Henrique, compositor paraense com versos de Deolindo Tavares (1939) foi originalmente escrita para Canto e Piano. Faz parte do livro de Canções de Waldemar Henrique. É um tema afro-brasileiro característico do nordeste, recolhido por Waldemar Henrique em suas viagens pelo Brasil. Identificada pela forte vibração dos seus tambores, o maracatu também é uma dança folclórica de origem afro-brasileira. Esse tipo de manifestação é bastante comum no estado de Pernambuco, sobretudo nas cidades de Olinda, Recife e Nazaré da Mata. Um dos pontos altos do maracatu é o Carnaval, responsável pela animação de muitos foliões.

O arranjo foi criado a partir da obra para canto e piano em tonalidade de Si b M. A forma tem uma introdução que inicia com barítonos e tenores imitando percussão com a frase *Bate zabumba zum ba*, em jogo rítmico antecipando a entrada de sopranos e contraltos também com jogos rítmicos. Em seguida vem a parte **A** no compasso 5 e inicia-se o solo com sopranos e os contracantos de contraltos e tenores, como se fosse uma anunciação do cortejo do Maracatú que terá solo de baixos e tenores no compasso 14 (*Pelo cais d'aurora*). Em seguida, todas as vozes se juntam pra reforçar que *É maracatú*. No comp. 29 é a parte **B** onde inicia-se o desenvolvimento da peça com um tema para sopranos e contraltos tendo em seguida imitação de tenores e barítonos. No comp.34 na parte **C** inicia o ritmo característico do Maracatú com barítonos e tenores preparando para o solo de sopranos e contraltos no comp.38 e que segue até o comp.44. Retorna-se ao comp. 29 até a Coda que inicia com o mesmo motivo da introdução, com ritmos nas vozes masculinas e depois femininas, para em seguida fazer a última frase rítmico- melódica pelo soprano com acompanhamento em legato pelos outros naipes, até que no compasso 62 e nesse momento ficam os sopranos, tenores e baixos segurando o último acorde para que somente os contraltos cantem ritmicamente a palavra Maracatú em decrescendo, como se o cortejo fosse sumindo.

**Palavras-chave:** Arranjo vocal, À capella, Vozes mistas

# É Maracatu

Grupo Vocal Vox Brasilis

Waldemar Henrique

Arr. Vocal: Ana Maria Souza

rit.

Soprano Ba-te za-bum - ba zum - ba

Contralto Ba-te za-bum - ba zum - ba

Tenor ba - te bum-ba zum - ba ba - te bum-ba zum - ba

Baixo Ba - te za - bum - ba ba - te za - bum - ba

5

Sop. *p* Ti - nea - ta - ba - que, pan - dei - roin - go - me, sur - do, ta - rol, mu - lun - gu, con - guê to - que vi - ra - do

C. a - ta - ba - que, pan - dei - ro in - go - me, sur - do, ta - rol, mu - lun - gu ô

Ten. *p* a - ta - ba - que pan - dei - roin - go - me o ta - rol e o con - guê ô

Bax. *p* ba - te - za - bum - ba ba - te - za - bum - ba ô

10

Sop. ba - que do - bra - do é Ma - ra - ca - tu ..... *p* pa ra pa pa pa

C. a é é Ma - ra - ca - tu pa ra pa pa pa

Ten. *s* a a é Ma - ra - ca - tu ..... *mf* pe -

Bax. a a é... Ma - ra - ca - tu pe -

## Em nome do amor

Giovanni Melo

Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – giovanni.melo\_viola@hotmail.com

**Música:** Giovanni Melo

**Texto:** Giovanni Melo

**Formação coral:** SATB e Atriz (ou ator)

**Comentário:** A obra *Em nome do amor* tem por objetivo convidar os ouvintes a refletir acerca desse sentimento considerado divino pelo autor da obra. Dividida em três partes, a peça se inicia com um momento de reflexão vivenciado pela personagem representada por uma atriz que, percebendo-se apaixonada, busca uma saída para não viver esse sentimento pois, segundo ela, é um amor não correspondido. Na busca de anular seus sentimentos em relação ao amado ela recorre à música, nesse momento, outro questionamento invade seus pensamentos, “o que seria de nós, sem o amor?” Aqui, percebe-se uma mudança de abordagem em relação aos seus sentimentos, diferencia-se paixão de amor. Percebendo a beleza do “poder sentir” a personagem conclui que esse sentimento é necessário à condição humana, convidando todos a se entregarem a esse momento e viverem todas as formas de amor ignorando a situação atual do mundo, onde esse sentimento tem sido cada vez mais esquecido.

Do ponto de vista técnico, a função principal do coro é comentar a situação vivida pela atriz, sendo sua consciência. Nessa obra, a partir do entrelaçamento entre texto e música, busca-se, num primeiro momento, uma sonoridade que evoque uma sensação de dúvida que, ao final, mostra uma ideia acerca do amor de modo mais assertivo. Tal sonoridade criada pelo compositor é elaborada por meio de recursos, tais como, Bocca Chiusa, acordes menores com sétima menor, que aparecem diversas vezes e, em sua maioria na configuração, quarta justa - terça menor - quarta justa e acordes sem definição imediata, como por exemplo, acordes com a ausência de terça em seu início, soando apenas intervalos de quinta justa sobrepostas. Outro aspecto a ser destacado são as dinâmicas escritas para o coro, tendo em vista a função de criar um ambiente propício para a atuação da atriz; do mesmo modo o texto interpretado deve ser dito em momentos específicos indicados na partitura. Deixa-se em aberto a interpretação do texto por um ator, caso não seja possível por uma atriz.

**Palavras-chave:** Amor. Atriz. Coro.



# Em nome do amor

para atriz (ou ator) e grande coro

Texto e Música:  
Giovanni Melo

**Lento e reflexivo**

*atriz:* Qual o gosto dos seus lábios? terei eu, lugar em seu coração? ah! como eu queria me perder no imenso mar dos seus olhos

Soprano *p* *mf*  
Bocca Chiusa ah!

Alto *p* *mf*  
Bocca Chiusa ah!

Tenore *p* *mf*  
Bocca Chiusa ah!

Baixo *mf*  
ah!

*e me encontrar nos seus braços.* Seu sorriso transborda meu coração de alegria, mas me sinto sozinha(o), pois esse sentimento tão belo, tao intenso

*p* *f* *p* *molto cresc.*

uh! ah! uh! uh!

*p* *f* *p* *molto cresc.*

uh! ah! uh! uh!

*p* *f* *p* *molto cresc.*

uh! ah! uh! uh!

*p* *f* *p* *molto cresc.*

uh! ah! uh! uh!

15

*não é correspondido.* **á tempo** *Somente a música pode me consolar.* *Que essa canção acalme o coração de todos os apaixonados*

uh! B.C. B.C. B.C.

uh! B.C. B.C. B.C.

uh! B.C. B.C. B.C.

uh! B.C. B.C. B.C.

21

*e aproxime as almas dos amantes distantes.*

ah! ah! ah! es - seé oA - mor!

ah! ah! ah! es - seé oA - mor!

ah! ah! ah! uh!

ah! ah! ah! uh!

28 **Movido e expressivo** 3

*pp* *p*

ah! nos faz so-fer!

*p* *pp*

I - lu - são é o a - mor só nos faz so - nhar so - frer

*pp* *pp*

I - lu - são so - nhar so - frer

*pp* *pp*

I - lu - são so - nhar so - frer

36 *mf* *f*

es - sa dor no meu pei-to não pas - sa es - sea - mor só me faz só me faz so

*mf* *f*

ah! não pas - sa es - sea - mor só me faz

*mf* *f*

ah! ah! es - sea - mor só me faz

*mf* *f*

ah! ah! es - sea - mor só me faz

44 *p cresc.* *f*

frer me faz cho - rar me faz so - frer se en - tre - gar ah! uh!

*p cresc.* *f*

me faz cho - rar me faz so - frer se en - tre - gar ah! uh!

*p cresc.* *f*

me faz cho - rar me faz so - frer se en - tre - gar ah! uh!

*p cresc.* *f*

a - mor so - frer que tor - tu - raé a - mar

4 51

*rit.* *poco meno mosso* *p* (reflexivo) *mas, o que seria de nós sem o amor?*

ah! uh! B.C. *p*

ah! uh! B.C. *p*

ah! uh! uh! *p*

que de - lí - cia é a - mar B.C. *p*

60

*pode um coração viver sem amar?* **Allegro Jubiloso**

*f subito*

do - ce sen - ti - men - to

do - ce sen - ti - men - to

uh! do - ce sen - ti - men - to

do - ce sen - ti - men - to

68

*poco rit.* *sostenendo* *p* *poco accel.* *cresc.*

vo - cê me fez sen - tir no - bre sen - ti - men - to que nos tor - na

vo - cê me fez sen - tir no - bre sen - ti - men - to que nos tor - na

vo - cê me fez sen - tir no - bre sen - ti - men - to que nos tor - na

vo - cê me fez sen - tir no - bre sen - ti - men - to que nos tor - na

## à tempo

77 *mf*

mais hu - ma - nos dá - di - va ce - les - te o po - der a - mar

mais hu - ma - nos dá - di - va ce - les - te o po - der a - mar

8 mais hu - ma - nos dá - di - va ce - les - te o po - der a - mar

mais hu - ma - nos dá - di - va ce - les - te o po - der a - mar

88 *f* *p subito* *f* *rit.*

que to-dos nós pos - sa - mos sen - tir a for - ça doa - mor!

que to-dos nós pos - sa - mos sen - tir a for - ça doa - mor!

8 que to-dos nós pos - sa - mos sen - tir a for - ça doa - mor!

que to-dos nós pos - sa - mos sen - tir a for - ça doa - mor!

**Lento e reflexivo**

6

(como no início)

essa força, que  
move montanhas,

ainda existe!

mesmo hoje, onde tudo parece  
ser somente dor, ódio e sofrimento,

98

B.C. ah! uh!

B.C. ah! uh!

B.C. ah! uh!

ah! uh!

106

o amor ainda está lá!

acredite na força do amor

e simplesmente ame!

ah! ah! uh! uh!

ah! ah! uh! uh!

ah! ah! uh! uh!

ah! ah! uh! uh!

114

uh! uh! ah! ah! B.C. ah!

uh! uh! ah! ah! B.C. ah!

uh! uh! ah! ah! B.C. ah!

uh! uh! ah! ah! B.C. ah!



## Fala

*Carolina Andrade Oliveira*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – carol\_spm@yahoo.com.br*

**Música:** João Ricardo e Luhli

**Arranjo:** Carolina Andrade Oliveira

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Escrevi este arranjo em julho de 2017, dedicado ao Coral Escola Comunicantus, grupo do qual também sou regente. Neste período estava concluindo meu mestrado “O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros”, que trata das práticas do regente-arranjador, e parte da pesquisa traz entrevistas com regentes-arranjadores, que realizei a fim de obter informações mais detalhadas e completas, que careciam nas referências bibliográficas, no que se refere a questões práticas sobre a criação e interpretação de arranjos corais. As seis horas resultantes das entrevistas com Eduardo Fernandes, Marcelo Recski e Roberto Rodrigues me fizeram refletir e, sem dúvida, influenciaram meu próprio processo de criação de arranjos.

O Coral Escola Comunicantus já estava cantando um arranjo de outra canção do grupo “Secos & Molhados”, e me ocorreu a ideia de fazer o arranjo de “Fala”, que é do mesmo álbum (primeiro e homônimo do grupo, de 1973).

Comecei o arranjo transcrevendo a melodia principal, tomando como referência a sua primeira gravação (presente no álbum supracitado). Depois escolhi em que naipes eu colocaria a melodia principal (baixo e soprano, dependendo do trecho) e a partir disso transpus para um tom que tornasse a minha escolha possível.

Na primeira parte da canção (compasso 1 ao 7) a melodia principal está com o naipe de baixos majoritariamente, com os outros naipes fazendo uma “cama” harmônica. Em momentos que quis enfatizar o texto, utilizei uma textura homofônica, com o naipe de sopranos fazendo a melodia principal. Já na segunda parte da canção (compasso 8 ao 19), então mantendo sopranos na melodia principal, usei uma textura mais contrapontística, aproveitando o texto “lalala” e as tercinas da melodia. E, em oposição, usei a textura homofônica quando aparece o texto “fala”.

**Palavras-chave:** Fala. Secos & molhados. Arranjo coral.



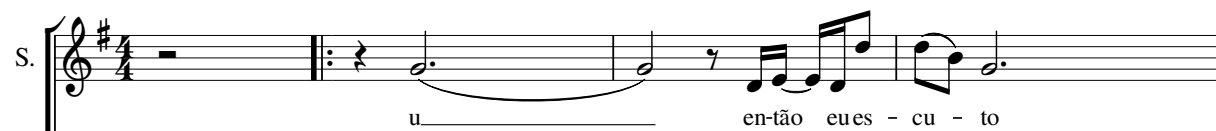
# Fala


Secos & Molhados


João Ricardo e Luhli


Arranjo de Carolina Andrade Oliveira  
Dedicado ao Coral Escola Comunicantus

♩ = c. 60

S.  u. en-tão eues - cu - to

C.  u. es - cu - to

T.  u. es - cu - to en-tão eues -

B.  Eu não sei di - zer na-da por di - zer en-tão eues - cu - to  
der, não vou res-pon - der

4

S.  la la la... dis - ser que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar de fa - lar

C.  la la la... dis - ser que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar de fa - lar

T.  cu - to dis - ser tu-do'o que qui - ser então eu es - cu - to então eues -  
fa - lar na ho-ra de fa - lar

B.  Se vo-cê dis - ser tu-do'o que qui - ser então eu es - cu - to  
Eu só vou fa - lar na ho-ra de fa - lar

## Flor da pele

*Vinícius Menezes Pontes*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – vviniicius\_0071@hotmail.com*

**Música:** Vinícius Menezes Pontes

**Texto:** Vinícius Menezes Pontes

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Tive como objetivo principal para esta composição reviver os madrigais renascentistas, valorizando o contraponto, a harmonia modal e a representatividade do texto na construção da música. Também tive como meta não simplesmente repetir o que já fizeram, nem criar algo completamente novo, mas sim algo transformado, um madrigal para os brasileiros do século XXI.

A composição – cujo o texto é “Arde à flor da pele, e como a luz da manhã, o abraço ilumina e aquece” – inicia-se representando a palavra “Arde” com as dissonâncias em 4ª espécie (ênfase no choque de segunda menor entre sopranos e contraltos no compasso 3). Esta ideia é repetida a partir do compasso 20, transferindo o sentido da palavra “arde” para “o abraço” (O abraço arde à flor da pele). Entre os compassos 12 e 19 é representado o amanhecer, com as sopranos cantando “luz” em notas longas (assim como a luz do céu iluminando a terra) e com a intensificação dos demais cantando “da manhã” até a chegada do sol (no caso, G maior) no compasso 19. O uso do modo lídio nesta parte equivale ao colorido da aurora. No compasso 27 há um pedal nas sopranos com o final da palavra “abraço”, repetindo a ideia da “luz” do compasso 12 e transmitindo a mensagem da poesia (...o abraço ilumina...). O pequeno acelerando do compasso 27 retrata a palavra “aquece”, dando mais vida ao trecho.

O texto foi planejado para possuir as seguintes características: (a) possuir palavras sugestivas para a representatividade, como “arde”, e “luz”; (b) ser curto, para valorizar o contraponto; (c) ser em português e com palavras que todos os falantes saibam o significado, afim de tornar o entendimento mais acessível. O uso exagerado de suspenções não é à toa. Minha intenção foi de trazer a sonoridade dos acordes com notas acrescentadas, presente em boa parte das músicas brasileiras, porém ainda dentro da linguagem do contraponto renascentista. Por isso algumas suspenções demoram tanto para serem resolvidas, justamente para que o que se escute seja uma téttrade (como o C9 do compasso 15).

**Palavras-chave:** Madrigal. Transformação. Brasileiro.

# Flor da Pele

"Arde à flor da pele, e como a luz da manhã, o abraço ilumina e aquece".

Vinícius Menezes Pontes, 2018

**Largo**

Soprano *pp* Ar - de à flor da *mp* pe -

Contralto *pp* Ar - de Ar - de *mp* pe -

Tenor *pp* Ar - de Ar - de à flor da *mp* pe -

Barítono *pp* Ar - de à flor da *mp*

7 *rit.* *a tempo*

S. le ar - de\_ e co - mo\_a

C. - le\_ e co - mo\_a

T. - le\_ e co - mo co - mo\_a

B. pe - le\_ e co - mo co - mo\_a luz

12  $\text{♩} = \text{♩}$

S. luz *mf*

C. luz *mp* da ma-nhã da ma-nhã ma - nhã *mf* da ma -

T. luz *p* da ma - nhã da ma - nhã *mp* da ma - nhã *mf* da ma -

B. *p* da ma-nhã da ma - *mp* nhã *mf* da ma-nhã

E-mail para contato: [vinicius\\_0071@hotmail.com](mailto:vinicius_0071@hotmail.com)

16

*cresc.*

S. da ma *ff* nhã *psub.* o a - bra -

C. nhã co-mo\_a luz da ma *ff* nhã *p* o a -

T. nhã co-mo\_a luz da ma *ff* nhã *p* o

B. da ma-nhã da ma *ff* nhã

22

*accel.*

S. - - - - - ço a - bra - - - - - ço

C. bra - - - - - *mp* ço a - bra - - - - - ço i - lu - mi -

T. a - - - - - *mp* bra - - - - - ço a - bra - - - - - ço e a

B. *p* o a - - - - - *mp* bra - - - - - ço i - lu - mi -

29 (Larghetto)

*rall.*

S. ar - de ar - de a - - - - - flor

C. na i - lu - mi - na i - lu - mi - na e\_a-que-ce a - - - - - flor

T. que - - - - - ce e a - que - - - - - ce ar - de a - - - - - flor

B. na i - lu - mi - na i - lu - mi - na a - - - - - flor



## Garota de Ipanema

*Walter Pellici Rodrigues*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – walterpellici@gmail.com*

**Música:** Tom Jobim

**Texto:** Vinícius de Moraes

**Arranjo:** Walter Rodrigues

**Formação coral:** SATBB

**Solista(s):** Instrumentistas e cantores não definidos

**Instrumentação:** instrumentos solistas em aberto

**Comentário:** Esse arranjo é fruto de experimentações harmônicas realizadas através da formulação e aplicação de exercícios dirigidos para o desenvolvimento da escuta harmônica dos coralistas. Como parte da minha pesquisa na graduação e também na pós-graduação, inserido no ambiente universitário, o coro em que desenvolvemos tal investigação é composto por ingressantes no curso de Música, em sua maioria, alunos instrumentistas. Como parte da preparação vocal e auditiva, através da conscientização de conceitos e noções básicas, os exercícios buscavam contribuir para uma melhor escuta e emissão vocal do grupo a partir do foco na percepção harmônica. A ideia do arranjo surgiu em um dos ensaios, no qual o intuito era aprimorarmos a percepção de intervalos de 6ª, 7ª, 9ª, 11ª etc., dentro do âmbito do jazz e da bossa nova. Criamos junto ao coro um encadeamento de acordes (a 5 vozes) que lembravam o início da canção “Garota de Ipanema”. A partir daí, num exercício de quebra-cabeça de tons e semitons, fomos montando as relações intervalares e estruturando os acordes de maneira a priorizarmos a escuta consciente de cada nota e sua função na harmonia. Posteriormente, valendo-se dessa proposta da parte harmônica ser realizada somente pelas vozes, utilizamos vogais e fonemas distintos para cada seção da obra, como “pa”, “ra”, “du”, “ru”, “ah”, “uh” e “oh”. Quanto a esse aspecto, além do caráter de imitação das figuras rítmicas próprias do estilo e da sua linguagem instrumental, os fonemas foram escolhidos de maneira a facilitar a execução musical, por exemplo, no uso de consoantes mais explosivas, como “p” e “d”, para precisão rítmica, e no uso intercalado de “ah”, “oh” e “uh” como condutores de fraseado e diferentes “cores” de timbre e dinâmica. A melodia principal da canção é feita de maneira intercalada por diversos instrumentistas de dentro do próprio coro, criando uma surpresa ao ouvinte a cada aparição. Há um chorus para improviso e uma passagem modulatória na seção final. O único momento em que o coro canta um trecho com texto é a frase final da canção: “Por causa do amor”.

**Palavras-chave:** Ouvido harmônico. Percepção harmônica. Bossa nova.

# Garota de Ipanema

Vinicius de Moraes

Tom Jobim  
Arr. Walter Rodrigues

Moderado (Bossa Nova)

Instrumento Solo

Soprano  
pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_

Alto  
pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_

Tenor  
pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_

Barítono  
pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_

Bass  
pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_ pa ra pa\_\_\_

9 Instrumentos apenas na segunda vez

Instr.  
oh

S.  
oh

A.  
oh

T.  
oh

Bar.  
oh

B.  
oh

## In te Domine speravi

*Thomaz Barreto*

*Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – thomazex6@gmail.com*

**Música:** Thomaz Barreto

**Texto:** Anônimo

**Formação coral:** SSAATTBB

**Comentário:** Inspirado na obra “In te Domine speravi” de Josquin de Prez, almejou-se na peça um estilo de escritura modal desprovido das regras de contraponto renascentista e de fraseologia clara. Inspirada também no tratamento de textura de compositores como Ligeti (e até de Arvo Part), o resultado é uma peça com métrica imprevisível e que em muitos momentos soa como uma textura una se movendo no tempo, não necessariamente usando o texto de forma a conduzir a peça e com muitas vezes a própria continuidade ininterrupta das vozes indo na contramão do que se esperaria como delimitação formal. Com um material harmônico restrito (apenas um modo, si bemol jônio, com algumas alterações perto da marca de ensaio A) e linhas simples, o foco da escuta é atraído principalmente para a textura, tanto ligada ao registro ocupado pelas vozes quanto à sua característica intervalar (olhando verticalmente nos momentos particulares do contraponto). Por sua vez, o texto ora auxilia o discurso musical a se encaminhar, ora enriquece a textura em sobreposições ricas de sílabas distintas. As constantes repetições de material e recorrências de frases, unidas à textura sempre em mudança mas nunca bruscamente transformada aponta a uma certa monotonia que sustenta uma pergunta como “ocorrerá?” no ar, que é frustrado numa busca de representar a falta de esperança no divino apontada pelo texto. Permite-se, ao fim, a mudança da última palavra do verso-título para ‘desperavi”, negando enfim mesmo essa última possibilidade de esperança (e também condenando, ao menos aos olhos do compositor, a própria possibilidade de expressão pelos meios empregados na peça).

**Palavras-chave:** Modalismo. Massa sonora. Pós-moderno.



Thomaz Barreto

# In te Domine speravi

Para coro a *capella*

## Instruções para a performance

A fórmula de compasso e divisão de compassos foi deixada na partitura meramente para facilitar a leitura e regência da peça. Deve-se sempre respeitar a métrica do texto e das frases musicais.

A não ser onde indicado e/ou possível, recomenda-se o uso de respiração alternada dentro de cada naipe para permitir a manutenção contínua das vozes.

A não ser onde indicado, a dinâmica também deve sempre obedecer as frases musicais, mas evitando sempre que haja um destaque especial para alguma voz (principalmente os naipes de soprano)

In te Domine speravi  
Per trovar pietà in eterno.  
Ma in un tristo e obscuro inferno  
Fui et frustra laboravi.

Rotto e al vento ogni speranza  
Veggio il ciel voltarmi in pianto.  
Suspìr lacrime m'avanza  
Del mio tristo sperar tanto.

Fui ferito, se non quanto  
Tribulando ad te clamavi.  
In te Domine speravi

In te Domine speravi

*mp*  $\text{♩} = 60$

Soprano I  
In te Do-mi - ne spe-ra-vi te Do-mi - ne In te spe - ra-vi Per tro-var pie

Soprano II  
In te Do-mi - ne spe-ra-vi In te Do - ne spe - ra-vi Per tro-var pie

Contralto I  
*mp* In te Do - mi-ne spe-ra-vi *mp* In te Do - mi ne per tro - var

Contralto II  
*mp* In te Do - mi-ne spe-ra-vi *mp* In te Do - mi ne per tro - var

Tenor I  
*mp* te Do Do-mi - ne spe - ra-vi per tro - var pie

Tenor II  
*mp* te Do Do-mi - ne spe - ra - vi tro - var pie

Baixo I  
*mp* In Do-mi ne spe ra - - vi In te spe - ra - vi

Baixo II  
*mp* In Do-mi ne spe - ra - vi In Domi ne spe - ra - vi



14

*f* *mp*  
- tà pie - tà in e - ter - no Do - - mi - ne -

*f* *mp*  
- tà pie - tà in e - ter - no Do - - mi - ne -

pie-tà pie - tà in e - ter - no Ma in un tris - to e obs - cu - ro in - fer - no.

pie-tà pie - tà in e - ter - no Ma in un tris - to e obs - cu - ro in - fer - no.

- tà pie - tà in e - ter - no Ma in te Do - - mi - ne -

- tà pie - tà in e - ter - no Ma in te Do - - mi - ne -

pie - tà pie-tà in e - ter - no Ma in te Do - - mi ne-o

pie - tà pie-tà in e - ter - no Ma in te Do - - mi ne-o

4

**A**

o Fui te Do - mi - ne spe - ra - vi In te Do - mi - ne  
 o Fui In Do - mi - ne spe - ra - vi In te Do - mi - ne  
 Fui Per tro - var pie - tà in e - ter - no In te Do - mi ne  
 Fui Per tro - var pie - tà in e - ter - no In te ne  
 o Fui et frus - tra ra - vi Ma in un tris - to obs - cu - ro Do mi  
 o Fui ra - vi Ma in un tris - to obs - cu - ro ne  
 Fui la bo vi in un tris - to e obs - cu - ro in - fer - no Do - mi ne  
 Fui la bo vi in un tris - to e obs - cu - ro in - fer - no Do - mi - ne

**B**

spe-ra-vi Ro - tto e al ven - to og - ni spe - ran - za spe - ra - vi tar - mi in pian -  
 spe-ra-vi Ro - tto e al ven - to og - ni spe - ran - za spe - ran - za tar - mi in pian -  
 ra In te Do - mi - ne spe ra - vi pie - tà pie tà vol - ta -  
 ra In te Do - mi - ne spe ra - vi pie - tà pie tà vol - ta -  
 Ro - tto e al ven to og - ni spe - ran - za Ve ciel vol - ta -  
 Ro - tto e al ven - to og - ni spe - ran - za Ve ciel vol - ta -  
 spe - ra - vi Do - mi - ne ggio il ciel vol tar - mi in pian -  
 spe - ra - vi Do - mi - ne ggio il ciel vol tar - mi in pian -

58

to spir la - cri-me m'a - van - za mio tris - te rar tan - to In Do - mi - ne

to spir la - cri-me m'a - van - za mio tris - te rar tan - to In Do - mi - ne

-o Su - spir m'a - van - za Del mio tris - te spe - ra - vi sus - pir la -

-o Su - spir m'a - van - za Del mio tris - te spe - ra - vi sus - pir la -

-o la - cri-me m'a van - za Del mio tris - te spe-rar tan - to sus - pir la -

-o la - cri-me m'a van - za Del mio tris - te spe-rar tan - to sus - pir la -

to la - - cri - me mio tris - te rar tan - to

to la - - cri - me mio tris - te rar tan - to



72

Fui fe - ri - to, se non quan - to in no - mi - ne

Fui fe - ri - to, se non quan - to in no - mi - ne

-cri - me quan - to Do - mi - ne

-cri - me quan - to Do - mi - ne

cri-me to pie - tà In te Do-mi - ne

cri-me to pie - tà In te Do-mi - ne

pie - tà se non quan - ta pie - tà spe - ra - -

pie - tà se non quan - ta pie - tà spe - ra - -

6

84 rit. . . . .

spe - ra Do-mi - ne

spe - vi Do-mi - ne

Quasi recitativo

-vi - vi Tri - bu - lan - do ad te cla - ma - vi In te Do - mi - ne des - pe - ra - vi

Quasi recitativo

-vi - vi Tri - bu - lan - do ad te cla - ma - vi In te Do - mi - ne des - pe - ra - i



## Ladeira da Memória

*Marcelo Faraldo Recski*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – marcelo.recski@usp.br*

**Música:** Ze Carlos Ribeiro

**Texto:** Ze Carlos Ribeiro

**Arranjo:** Marcelo Recski

**Formação coral:** SSAATTBB

**Solista(s):** meio-soprano e tenor

**Instrumentação:** a capela

**Comentário:** Este arranjo foi feito em 2007, para o octeto vocal misto a capela CANTO MA NON PRESTO, para ser apresentado no espetáculo músico-teatral 'Organicidade' que falava das várias facetas da vida em cidades grandes. O caráter do arranjo manteve a leveza da composição. A base foi a gravação original do grupo RUMO, porém a ordem dos solos foi invertida – primeiro meio-soprano e depois tenor 2 – e dividida em partes iguais. Na repetição da música, o tema foi escrito em 'soli', primeiro feminino (à 2 e à 3) e depois masculino (à 3), e, no final, voltam os dois solistas. A harmonia foi mantida, porém com algumas dissonâncias diferentes. O ritmo mudou um pouco para atender as necessidades das direções melódicas das vozes. O baixo se mantém sempre como um contrabaixo que conduz tudo. As outras vozes constroem texturas que se encaixam no acompanhamento da melodia principal. Os sopranos, às vezes, fazem nota longa, quase pedal. A CODA é exatamente igual à PONTE entre o final da primeira vez e a repetição da música, porém, há um ralentando e um acorde final. Este arranjo foi gravado pelo *Canto Ma Non Presto* em 2017 em seu 1º. CD intitulado 'Som Na Cabeça' e teve a participação dos solistas da gravação original, Ná Ozzetti e Paulo Tatit.

**Palavras-chave:** Ladeira da memória. Arranjo vocal. A capela.



*Ladeira da Memória*

Arranjo: Marcelo Recski

Zecarlos Ribeiro

$\text{♩} = 66$

S1 pé pó pó ré pé pó pó ré hou\_

C pé pó pó ré tchu ru ru\_ hou\_

T2 pé pó pó ré pé pó pó ré hou\_

Br do ro dom\_ pó ré tchu ru ru\_ pó ré hou\_

Bx do ro dom\_ dom dom dom do ro dom dom dom domdo rodome\_

6

S1 pé pó pó ré pé pó pó ré hou\_

S2 pé pó pó ré pé pó pó ré hou\_

M tchu ru ru\_

C pé pó pó ré tchu ru ru\_ pó ré hou\_

T1 pé pó pó ré tchu ru ru\_ pé pó pó ré hou\_

T2 pé pó pó ré pé pó pó ré hou\_

Br pé pó pó ré tchu ru ru\_ pó ré hou\_

Bx dom dom dom do ro dom dom dom dom do ro dom\_

**Especialmente para o Grupo Vocal  
Canto Ma Non Presto**

## Lamento sertanejo

*Selma Boragian*

*USP - Universidade de São Paulo – selbmus@gmail.com*

**Música:** Dominginhos

**Texto:** Gilberto Gil

**Arranjo:** Selma Boragian

**Formação coral:** SSCC

**Instrumentação:** Viola e acordeon

**Comentário:** O arranjo foi elaborado no ano 2001. A gravação foi feita por quarteto feminino, mas alguns anos depois adaptei para quatro vozes mistas, e está disponível para coro, em arquivo da Universidade.

A ideia inicial do arranjo foi construir acompanhamentos harmônicos e rítmicos que variassem constantemente sobre o naipe solista. A estrutura é formada por introdução com vozes arpejadas, que seguirão acompanhando a melodia, no início. A música tem duas estrofes idênticas, com letras diferentes.. O arpejo volta após o intermezzo, quando a música e o arranjo se repetem. O intermezzo é um vocalize sem letra, sobre a harmonia da estrofe, com a participação de Osvaldinho do Acordeon improvisando sobre as vozes.

O arranjo pode ser cantado a capela, pois tem a harmonia completa nas vozes. Para a gravação optamos pelo timbre da viola, que repete um arpejo simples por toda a música, diferente do arpejo vocal, e amalgama as vozes do arranjo.

**Palavras-chave:** Arranjo. Coral. Gil.

# Lamento sertanejo

(Dominginhos/Gilberto Gil)

arranjo Selma Boragian

♩ = 48

intro

S. tim tom tim\_ tom\_ tim\_ tom\_ tim\_ tom\_

S. tem tom\_ tem tom\_ tem tom\_ tem

A.

Bar. tum tum tum tum

5 **A**

S. tim tom\_ tim\_ tom\_ tim\_ tom\_ tim\_ tom

S. tem tom\_ tem tom\_ tem tom\_ tem

A. por ser de lá do ser - tão lá do cer - ra - do lá do in

Bar. tum tum tum tum\_

## Lamento sertanejo/Eu vim da Bahia

*Naara Santana dos Santos*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – naarasantana@outlook.com*

**Música:** Dominginhos e Gilberto Gil

**Texto:** Gilberto Gil

**Arranjo:** Naara Santana

**Formação coral:** SATB e acompanhamento

**Instrumentação:** Qualquer instrumento harmônico de banda popular

**Comentário:** O arranjo coral é uma junção das músicas de Gilberto Gil e Dominginhos ambas sobre o nordeste brasileiro e a experiência cultural vivida lá. Por ser uma obra fruto de uma pesquisa sobre arranjos vocais de Tom Jobim, a peça propõe a exploração da liberdade interpretativa de um solista de música popular, aplicando-a ao processo de unificação vocal de um grupo. Sua textura é predominantemente uma melodia acompanhada que é solada cada vez por um naipe diferente. O objetivo era propor que todos experimentassem dos diferentes saberes que cada uma das camadas da textura (linha melódica principal, acompanhamento, contraponto, segunda voz, por exemplo) pudessem trazer. A forma da obra é: Introdução; A; A; solo e um final que chamaremos de parte B. a introdução é um trecho da música “Eu vim da Bahia” do Gilberto Gil, cantada pelos tenores em tempo *rubato*. O final dessa introdução é uma intersecção com a introdução de “Lamento Sertanejo” de Dominginhos e Gilberto Gil. Na primeira estrofe a melodia é das sopranos, na segunda dos baixos, e na terceira apresentação do tema temos um improviso escrito das contraltos. Por toda a peça podemos ver o caráter regional através do xote, da canção declamatória, do texto, do instrumental e do baião na parte B, que é uma parte reservada para a criação coletiva de um grito musical de saudade. O Instrumental tem papel fundamental já que foi utilizado não apenas como elemento acompanhador, mas também para alimentar propostas vocais como o improviso e contrapontos vocais de preenchimento.

**Palavras-chave:** Canção. Regional. Criação.

# Lamento Sertanejo/Vim da Bahia

Arranjo para coral e acompanhamento

Letra: Gilberto Gil

Música: Dominginhos

Arr.: Naara Santana

*À vontade, tempo declamatório*

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

Bm7 C#m7(11) C7(#11) Bm7 D7(13) G7M Gm6

6

S.

A.

T.

B.

Pno.

F#m7 B7 E7 A7(9) D7M(9) Bm7 E7

## Lilium

*Silvestre Lonardelli Bastos*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – silvestrelonardelli@gmail.com*

**Música:** Kayo Konishi e Yukio Kondo

**Texto:** Texto anônimo (retirado da Bíblia)

**Arranjo:** Silvestre Lonardelli Bastos

**Formação coral:** SATB

**Solista(s):** Soprano, Contralto, Tenor e Baixo

**Instrumentação:** Nenhuma (a capella)

**Comentário:** A obra “Lilium” é uma composição feita para a abertura de um anime (animação japonesa) chamado “Elfen Lied”. O grupo MOKA, formado por Yukio Kondo e Kayo Konishi, foi escolhido pelo diretor do anime, Mamoru Kanbe, para compor o tema de abertura, que deveria ser uma música religiosa. Esse foi o motivo o qual fez com que o grupo MOKA optasse por passagens bíblicas para a composição da letra e sua estrutura musical na forma de hino, como um “canto gregoriano contemporâneo”, como afirma a compositora Komiko Noma. Uns exemplos estão em “Os justí meditabitur sapientiam: et lingua ejus loquetur judicium.” (Psalm 36:30); “Beatus vir qui suffert temptationem quia cum probatus fuerit accipiet coronam vitae” (James 1:12); “Oh, quam sancta, quam serena, quam benigna, quam amoena esse virgo creditur! (...) Oh, castitatis lilium” (Ave Mundi Spes Maria); além do refrão “Kyrie Eleison”. Na versão cantada pela soprano Kumiko Noma, há muitas variações de pronúncia do latim original. Por essa ser a versão mais conhecida, optei por usá-la no meu arranjo. Um exemplo a troca da letra “j” onde há som de “i” pela própria letra “i”, entre outros. Outras variações por ela feitas, decidi não usar, como por exemplo a palavra “vitae”, a qual optei pela pronúncia do latim original (vitê). No que diz respeito à musicalidade do arranjo, os naipes femininos (soprano e contralto) começam com a melodia, sendo as sopranos, a principal. No compasso 3 há um cruzamento de vozes entre soprano e contralto para preservar a melodia principal na soprano. Os naipes masculinos (tenor e baixo) fazem um contracanto para acompanhar a melodia, variando a espécie de contracanto nos naipes entre contrastante, ostinato, resposta e livre. Logo após o refrão (Kyrie Eleison), a melodia principal troca dos naipes femininos para os naipes masculinos, assim soprano e contralto agora fazem um contracanto diferente do realizado pelo tenor e baixo no início, focando nas espécies de ostinato e resposta. Após o segundo refrão, a melodia principal volta aos naipes femininos em soli a duas vozes, para uma súbita mudança de textura. Seguindo os soli a duas vozes dos naipes masculinos, o refrão volta para acabar com uma diminuição para o pianíssimo e um facultativo rallentando, a desejo do regente. Por esse ser um arranjo voltado para coro amador, as linhas foram feitas para facilitar a memorização, podendo deixar a desejar na harmonia em alguns trechos e a tornando um pouco repetitiva. Apesar das desvantagens, essa peça tem sido um bom desafio para o Coral Escola Comunicantus, que a vem ensaiando desde o final do semestre passado (1/2018), por ter notas bem agudas para todos os naipes em algum ponto, fazendo com que os coralistas utilizem do “apoio” do diafragma como realizado nos aquecimentos. Mesmo assim, sabendo que nem todos podem alcançar essas notas tão agudas, para não prejudicar as cordas vocais de ninguém, orientamos àqueles que se sentirem desconfortáveis em alguns trechos a não cantá-los, como indicado nos compassos 16 e 33 para tenor e soprano respectivamente.

**Palavras-chave:** Anime. Música sacra. Japão.

# Lilium

## Elfen Lied

Kayo Konishi &amp; Yukio Kondo

Arranjo: Silvestre Lonardelli

$\text{♩} = 65$  *mf*

Soprano  
Os i - us-ti Me - di ta bi - tur sa-pi-en - tiam Et lin-gua

Alto  
Os i - us-ti Me - di - ta-bi - tur sa-pi-en - tiam Et lin-gua

Tenore  
*mp* i - us-ti di-ta-bi - tur *mf* sa-pi-en-tiam

Baixo  
*mp* Oh Oh Oh *mf* sa-pi-en-tiam

5

S.  
e - ius Loquetur in - di-cium Beatus vir - qui su - fert ten-ta-tio - nem Quo-ni-am

A.  
e - ius Loquetur in - di-cium Beatus vir - qui su - fert ten-ta-tio - nem Quo-ni-am

T.  
*mp* Oh Oh in - di-cium vir - qui fer'ten-ta-tio - nem Ah

B.  
*mp* Oh Oh in - di-cium Oh Oh Oh

10

S.  
cum pro-ba-tus fue - rit acci-pient co - ro-nam vi - tae Ky - ri - e *f*

A.  
cum pro-ba-tus fue - rit acci-pient co - ro-nam vi - tae Ky - ri - e *f*

T.  
*mf* Quo-ni - am cum *mp* Oh *mf* Oh Ky - ri - e

B.  
*mf* Quo-ni - am cum *mp* Oh *mf* Oh Ky - ri - e

Lilium - Elfen Lied  
Kayo Konishi e Yukio Kondo  
Arr.: Silvestre Lonardelli  
2018

## Melodia sentimental

*Gabriel de Souza*

*USP - Universidade de São Paulo – gabriel2.souza@usp.br*

**Música:** Heitor Villa-Lobos

**Texto:** Dora Vasconcelos

**Arranjo:** Gabriel de Souza

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** A obra foi arranjada em março de 2017, ainda não executada. Trata-se de um arranjo coral SATB baseado na composição para solista, parte de A Floresta do Amazonas, de Heitor Villa-Lobos, bem conhecida e executada. Sob a poesia de Dora Vasconcelos, a melodia e harmonia se repetem separadas por um interlúdio que retoma o motivo usado por Villa-Lobos na introdução. O mesmo motivo também aparece no fim da peça.

Neste arranjo, a melodia principal é dividida em quatro trechos, um para cada naipe: inicialmente contralto, seguido por baixo; depois do interlúdio, subindo um tom no arranjo, a melodia principal aparece no tenor e no soprano. Enquanto um naipe está com a melodia principal, os outros estão fazendo o preenchimento harmônico, que mescla características vocais e instrumentais, justamente por não haver instrumentação, isso fica evidenciado quando certo naipe articula sílabas em um trecho e palavras em outro. O arranjador optou por ouvir repetidamente a peça em diversas gravações e execuções, analisando a harmonia e melodia principal, e, depois, não ouvir execução alguma enquanto escrevia o arranjo. Disto, pode-se observar que há elementos no contracanto bem diferentes do composto por Villa-Lobos.

**Palavras-chave:** Melodia. Sentimental. Arranjo.



# Melodia Sentimental

Arr. Gabriel de Souza (mar/17)

Heitor Villa-Lobos/Dora Vasconcelos

*mf*  $\text{♩} = 80$   $\text{♩} = 90$

Soprano  
 Tu tu du - ru du tu ru ru ru tu ru ru ru du ru

Alto  
 Du ru ru ru ru Du ru ru ru ru tu ru ru ru tu ru ru - ru du ru ru A-

Tenor  
*mf*  
 Tu tu du du tu du ru

Bass  
*mf*  
 Du du tu ru ru ru tu ru ru ru du ru ru

6

S.  
 Ó lu - a, que dor-me na noi-te/es - cu - ra

A.  
 cor - da, vem ver a lu - a, que dor - me na noi-te/es - cu - ra,

T.  
 Ó vem ver a lu - a, que dor - me, ah! -

B.  
 Tu du-ru ru du ru ru lu - a, que dor - me, ah! -

13

S.  
 e bran - ca, der-ra-man-do do - çu - ra

A.  
 que ful - ge tão be-la/e bran - ca, der-ra-man-do do - çu - ra cla-ra cha-ma si-

T.  
 que ful - ge bran - ca, der-ra-man-do do - çu - ra cla-ra cha-ma si-

B.  
 que-ful - ge bran - ca, Do - çu - ra cla-ra cha-ma si-

## Milagre dos peixes

*Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior*

*Universidade Federal de Uberlândia – carlosmenezesjunior@gmail.com*

**Música:** Milton Nascimento

**Texto:** Fernando Brant

**Arranjo:** Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** A canção Milagre dos Peixes (Milton Nascimento e Fernando Brant) dá nome ao disco que Milton gravou em 1973. Essa canção sintetiza bem a concepção artística do disco, tanto no conteúdo da letra quanto no musical, pois, além da crítica à ditadura militar, o álbum também reflete o “esforço de se produzir uma obra inovadora em meio ao crescimento e consolidação capitalista e da indústria fonográfica, cada vez mais eficiente em seus ditames quantitativos e de homogeneização” (DINIZ, 2012, p. 123). No arranjo, que foi concebido para coro misto a cappella, foram trabalhados elementos composicionais comumente utilizados nos discos lançados entre 1967 à 1979 pelo agrupamentos de músicos conhecidos pelo termo Clube da Esquina. O arranjo é fruto do trabalho de pesquisa de tais elementos composicionais aplicados no âmbito da escrita vocal, ressignificando-os e combinando-os com algumas técnicas comumente utilizadas em arranjos corais. Assim, explora alguns recursos no que tange ao trato harmônico, rítmico e da estrutura formal, tais como: rearmonizações no âmbito do hibridismo tonal/modal e do modalismo misto; uso de notas pedais; uso diversificado de acorde com a quarta suspensa (sus4); progressões cromáticas na harmonia; polirritmia; seções fortemente contrastantes; métricas misturadas; arpejos melódicos em terças; uso de saltos melódicos dissonantes; uso significativo de aberturas em segundas; forte presença de paralelismos envolvendo intervalos de quinta justa, quarta justa, oitava, sétimas e segundas; cruzamento de vozes.

A estrutura geral sofreu algumas modificações em relação à versão original. Quanto à textura trabalhada nas vozes, combinou-se as seguintes técnicas de escrita: técnicas mecânicas de escrita em bloco na posição cerrada (GUEST, 1996); aberturas em segundas (também denominadas de estruturas supercerradas ou clusters); cama harmônica; contracanto de caráter ativo; contracanto harmonizado em bloco. Cada seção recebeu um tratamento específico. Escolhi trabalhar com o cruzamento de vozes na parte final, assim como explorar os arpejos de acordes menores nas vozes superiores com o ritmo que subdivide o compasso em quatro partes iguais e usar mais intensamente as aberturas em segundas, a partir da ideia de enfatizar os próprios elementos composicionais explorados pelo Clube da Esquina. Assim, optei por condensá-los e misturá-los, em uma brincadeira ao mesmo tempo formal e criativa, em busca de uma sonoridade mais complexa, que estabelecesse uma conexão com a letra de forma mais profunda e intensa, evidenciada pelo uso que fiz das interações rítmicas e transformações harmônicas.

**Palavras-chave:** Milton Nascimento; Clube da Esquina; Música popular brasileira.

# Milagre dos Peixes

Milton Nascimento e Fernando Brant  
arranjo: Carlos Menezes Júnior

♩ = 150

Soprano  
Eu ve-jo es-ses pei-xes e vou... ôh\_

Contralto  
Eu ve-jo es-ses pei-xes e vou... eu ve-jo es-sas ma-tas e vou\_

Tenor  
Eu ve-jo es-ses pei-xes e vou... ôh\_

Baixo  
Eu ve-jo es-ses pei-xes e vou... ôh

5

Sop. *mf*  
ve - jo pei-xes ve - jo ma - tas ve - jo co - ra -

C. *mf*  
ve - jo pei-xes ve - jo ma - tas ve - jo co - ra -

Ten. *mf*  
ve - jo pei-xes ve - jo ma - tas ve - jo co - ra -

Bax. *f*  
Eu ve-jo es-ses pei-xes e vou de co - ra-ção eu ve-jo es-sas ma-tas e vou de-co-

## Não estou artista

*Danielle Bambace*

*Faculdade Cantareira – daniellebambace@gmail.com*

**Música:** Amanda Temponi

**Texto:** Amanda Temponi

**Arranjo:** Danielle Bambace

**Formação coral:** SSAA

**Solista(s):** Contralto

**Instrumentação:** violão

**Comentário:** A elaboração desse arranjo dialogou de forma personalizada com o grupo vocal a que se destinou, que trabalha sob um modelo de co-criação coletiva. Sendo eu uma das integrantes do grupo, foi possível elaborar linhas a partir das capacidades vocais de cada naipe e adequá-las conforme a necessidade, inclusive após a primeira leitura. Com isso, o arranjo tornou-se vivo e mutável até a sua primeira execução oficial. Todo o processo foi realizado com o olhar próximo da compositora da canção, intensificando as questões interpretativas. Nesse sentido, há um forte desejo de que as linhas possibilitem uma alta carga emocional. A construção da teia vocal visa que cada naipe e até mesmo cada cantora seja protagonista do seu cantar, protagonista do seu fazer. Tudo isso sem distanciamento da força do coletivo, característica do grupo. Os solos sugeridos no arranjo (compassos 97 a 111) possuem um caráter de intensificação da mensagem a ser transmitida, figurando como um lamento, um pedido, uma urgência. Esse trecho posiciona-se como o auge da obra, localizado na seção áurea da peça e individualiza esse pedido das intérpretes solistas. Na sequência, as outras vozes retornam, (compasso 112) como que solidarizando-se desse clamor e seguindo para a seção final da peça que finda com um acorde até então ainda não visitado. A sugestão é que o acompanhamento seja realizado com violão, mas não há qualquer impeditivo de que o arranjo seja realizado *a capella*.

**Palavras-chave:** Popular, Feminino, Interpretação

# Não estou artista

Amanda Temponi

Arranjo: Danielle Bambace

$\text{♩} = 80$

E Am E Am Am E Am

Soprano  
uh uh uh uh uh uh uh

Mezzo  
Não crio, in telec-to Não sinto

Contralto  
Não crio, in telec-to Não sinto,

8 E Am Dm Bdim E

uh não ar-ris - co silêncio não mo-vi-men - to la - men - to

a - ná - li-se não ar-ris - co silêncio não mo-vi-men - to la men

a - ná - li-se não ar-ris co silêncio não mo-vi-men - to la - men - to

13 Am E Am E

Não dousen-ti - do qua - dra-do não-trans - cen - do fe - cha-do

tam dam dam tam dam tam dam tam dam

Não dousen-ti - do qua - dra-do não trans - cen - do fe - cha-do

17 Am E B $\flat$ 7M A

não a-mál-ga mo ge ne-ra lizo ce-goe sem sor - riso So fro ca-la -

tam So - fro ca - la -

não a-mál-ga mo ge ne-ra lizo ce-goe sem sor - riso ô ô ô

24 B $\flat$ 7M A F7M B $\flat$ 7M Bdim

- da Pa - ra-da gri - to cre to bra do es -

da Pa - ra - da gri - to con - cre - to que - bra - do es

da ia ra ia ah da ra ra con - cre - to que - bra - do

33 Dm A7 B $\flat$ 7m A B $\flat$ 7M

- ta - do es - pí - ri - to ô ô uh uh

ta - do es - pí - ri - to ô ô uh uh

es - pí - ri - to Fô - le - go, pri-ma - ve - ra não-es - pe - ro trans

43      A                      F7M                      B♭7M                      Bdim                      Dm                      A

uh uh ex - pres - so nas - cen - te se - men - te in - ver - no sonhos  
 uh uh ex - pres - so nas - cen - te se - men - te in - ver - no  
 pi - ro ex - pres - sso nas - cen - te se - men - te in - ver - no -

F7M<sup>54</sup>                      B♭7M                      F7M                      B♭7M

ô vis-ta ah an-dar  
 Sou pro-je - to de so - nhos                      Sou o que der na vis - ta  
 - Sou-pro-je - to de son - hos                      Sou o que der na vis - ta

62      F7M                      B♭7M                      F7M                      Bm      E      Am

to - nho so-nhos quan - do não estou ar - tis - ta -  
 O meu andar tris to - nho                      quan - do não estou ar - tis - ta  
 O meu andar tris to - nho                      quan - do não estou ar - tis - ta

70

Dm Am Dm<sub>3</sub>

de re ie de re ie re ie re

de rumde ie re ie re ie

de re ie derum de re ie

76

E Am Dm Am

de rumde rum

de rumde rum dum

de rumde ie re ie re ie

de rumde rum dumde re ie de rumde re ie de re ie

82

Dm<sub>3</sub> E Am E Am

de re ie de re ie de rum de rum dum uh uh

de re ie de re ie de rum de rum dum a tempo #mtelec-to Não sinto

de re ie de re ie de rum de rum Não crio, #mtelec-to Não sinto,



87 E Am Dm B7 E

uh não ar-ris - co silêncio não mo-vi-men - to la - men - to

a - ná - li-se não ar-ris - co silêncio não mo-vi-men - to la men

a - ná - li-se não ar-ris co silêncio não mo-vi-men - to la - men - to

92 Am E Am E

Não dousen ti - do qua - dra-do não-trans - cen - do fe - cha-do

tam dam tam dam tam dam tam dam

Não dou ti - do qua - dra-do não trans - cen - do fe - cha-do

96 Am Dm B7 E B $\flat$ 7M A

não a-mál - ga mo ge-ne-ra-lizo ce - goe sem sor - riso So - fro ca - la -

tam tam tam tam

não a-mál - ga mo ge-ne-ra-lizo ce - goe sem sor - riso

103

B $\flat$ 7M A F7M B $\flat$ 7M Bdim

da Pa - ra da gri - to es - ta - do es -

con - cre - to que - bra - do es - ta - do es -

114

Dm A7 B $\flat$ 7M A B $\flat$ 7M A

pí - ri - to ô ô uh uh uh

pí - ri - to ô ô uh uh uh

Fô - le - go, pri - ma - ve - ra não - es - pe - ro trans pi -

123

F7M B $\flat$ 7M Bdim Dm A7 F7M

uh ex - pres - so nas - cen - te se - men - te in - ver - no so - nhos

uh ex - pres - so nas - cen - te se - men - te in - ver - no

ro ex - pres - sso nas - cen - te se - men - te in - ver - no

133

B $\flat$ 7M F7M B $\flat$ 7M F7M

ô vis-ta ah an-dar

Sou pro-je - to de so - nhos Sou o que der na vis - ta

- Sou-pro-je - to de son - hos Sou o que der na vis - ta

141

B $\flat$ 7M F7M B7M F9 $\sharp$ 5/A

to - nho so-nhos quan - do não estou ar

O meu an dar tris to - nho quan - do não estou ar

O meu an dar tris - to - nho quan - do não estou ar - tis - ta

## Naquele tempo

Douglas Santos

Universidade Estadual de Maringá – dodobersan@gmail.com

**Música:** Pixinguinha

**Texto:** Reginaldo Bessa

**Arranjo:** Douglas Santos

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Comentário: A obra em questão se trata de um arranjo de uma música do gênero Choro para coro a cappella, cujo processo de criação se deu a partir de análises de outros três arranjos dos referidos gênero e tipo, compostos por arranjadores brasileiros. Foi desenvolvida dentro do trabalho de conclusão de curso intitulado “Criação de um arranjo para coro a cappella do choro *Naquele Tempo* de Pixinguinha, a partir do estudo de aspectos analíticos encontrados nos trabalhos de três arranjadores brasileiros” sob a orientação da Professora Mestre Andréia Anhezini da Silva. O trabalho foi elaborado durante a graduação em Música. - Bacharelado em Composição da Universidade Estadual de Maringá, finalizado em 2016. Estudando técnicas composicionais a partir dos arranjos de Alexandre Zilahi, (*Tico-Tico no Fubá*); Esmeralda Ruzanowsky (*Lamento*) e Marcos Leite (*Rosa*), foram feitas análises que envolveram aspectos harmônicos, rítmico-melódicos e texturais. Dessa forma foram realizadas rearmonizações, adaptações rítmico-melódicas, bem como utilização de elementos texturais em que buscou-se, entre outros fatores, evidenciar sons de instrumentos característicos de um regional de Choro a partir da execução vocal. Por meio dessas análises e criação do arranjo, foi possível constatar a existência de diferentes técnicas composicionais para arranjo de coro a cappella, bem como compreender a possibilidade de reprodução, por parte de um coro, da sonoridade dos instrumentos típicos do referido gênero musical. Meu interesse em desenvolver o referido trabalho e, conseqüentemente, esse arranjo, se deu a partir de três aspectos com os quais me identifiquei e que me motivaram à pesquisa. O primeiro deles teve relação com meus primeiros contatos com a música coral, ainda no início da graduação em Música, a partir da disciplina de Canto Coral I, e posteriormente, com participação em outras atividades que envolviam corais. O segundo aspecto foi meu envolvimento com o Choro, antes e ao ingressar na Universidade, através de participação em oficinas oferecidas em festivais de música, voltadas para o gênero e ao começar a participar de um projeto de extensão do Departamento de Música da Universidade Estadual de Maringá (UEM), o *Roda de Choro: Música Brasileira na Comunidade*. O terceiro e último aspecto motivador diz respeito à pouca quantidade de material encontrado, tanto na pesquisa por arranjos corais de Choro, quanto na busca por mais materiais que tratassem da história do gênero. Nesse sentido, uma vez que o objetivo para o final do trabalho foi elaborar esse arranjo, pensei e intencionei a possibilidade de contribuição com a área da música, assim como para o repertório brasileiro de músicas corais, colaborando com o crescimento do acervo de material de Canto Coral, com ênfase em arranjos para Música Popular Brasileira.

**Palavras-chave:** Arranjo vocal. Arranjo para coro a cappella. Choro.



## Para Lennon e McCartney

*Leilor Miranda Soares*

*USP - Universidade de São Paulo/IEB – leilorio@hotmail.com*

**Música:** Lô Borges, Fernando Brant e Márcio Borges, citações de Lennon/McCartney e G. Harrison

**Arranjo:** Leilor Miranda Soares

**Formação coral:** SATB, a cappella

**Comentário:** Feito para um repertório de músicas do Clube da Esquina, a ideia deste arranjo foi ressaltar a influência dos Beatles na obra do grupo mineiro, evidente em diversas características da canção arranjada, desde o título até a sequência inicial, que, através de um movimento cromático sobre um mesmo acorde menor, procura evocar uma sonoridade que remeta ao quarteto de Liverpool. O Arranjo procurou reforçar essa presença na canção através de citações de trechos e fragmentos de composições dos Beatles (em especial *A day in the life*, justamente por ser ela mesma uma canção montada a partir de fragmentos), fazendo com que elas apareçam como ecos da banda inglesa que podem ser ouvidos na música do clube da esquina. Para enfatizar esta ideia, o arranjo se utiliza de linhas simples e padronizadas, evitando o excesso de informações para que se sobressaia a melodia principal e as citações.

**Palavras-chave:** MPB. Clube da esquina. Beatles.

# Para Lennon e McCartney

Lô Borges, Fernando Brant e Márcio Borges

Feito para o querido Grupo Mosaico

Arr.: Leilor Miranda

♩ = 90

Soprano

uh

Contralto

uh

Tenor

por que vo - cês não sa-bem do li - xo'o - ci - den-tal du

Barítono

uh du ru ru

5

Sop.

não pre-ci sam mais temer não pre-ci - sam da so-li-dão tchu ru ru

C.

não pre-ci sam mais temer du ru tododi - a'é di-a de vi-ver

Ten.

ru ru ru ru ru ru tchu ru ru ru

Bar.

ru ru ru ru tchu ru ru ru

8

Sop.

ru oh boy por que vo-cê não ve-rá meu la - do'o - ci -

C.

oh boy por que vo-cê não ve-rá meu la - do'o - ci -

Ten.

I read the news today oh boy por que vo-cê não ve-rá meu la - do'o - ci -

Bar.

ru oh boy por que vo-cê não ve-rá meu la - do'o - ci -

## Pastorinhas

*Fred Teixeira (Paulo Frederico de Andrade Teixeira)*  
USP - Universidade de São Paulo/ECA – paulofredy@gmail.com

**Música:** Noel Rosa e João de Barro

**Texto:** Noel Rosa e João de Barro

**Arranjo:** Fred Teixeira

**Formação coral:** SATB

**Instrumentação:** Piano

**Comentário:** O arranjo foi criado para o Coral de Terceira Idade da Universidade de São Paulo. Os responsáveis pelo coro estavam testando um outro arranjo da mesma obra, mas não ficaram satisfeitos, então solicitaram que eu elaborasse outro arranjo. Escrevi pensando em quatro vozes que revezaram melodia, contracantos e a linha dos baixos em especial ficou encarregada de realizar as respostas características, principalmente na primeira parte. O piano é um acompanhamento bem simples e ritmado. Podem ser admitidos ainda, alguns instrumentos de percussão opcionais.

**Palavras-chave:** Pastorinhas, Arranjo Coral, Terceira Idade, Marchinha



# Pastorinhas

Arranjo: Fred Teixeira  
Dedicado ao Coral da Terceira Idade da USP

Noel Rosa e João de Barro

SOPRANO  
A es-tre-la d'al - va No céu des - pon - ta

CONTRALTO  
A es-tre-la d'al - va No céu des - pon - ta

TENOR  
A es-tre-la d'al - va la no céu des - pon - ta

BAIXO  
Es-tre-la d'al - va No céu des-

Piano

Am<sup>9</sup> Am Dm

5

S.  
e a Lu - a an - da ton - ta Com - ta - ma - nho es - plen

A.  
Ah! ton - ta Com - ta - ma - nho es - plen

T.  
Ah! ton - ta ton - ta

B.  
pon - ta lu - a an - da ton - ta

Pno.

E<sup>4</sup> E<sup>7</sup>

## Rio de lágrimas

*Cíntia Maria Annichino Pinotti*

*Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” – cinpinotti@gmail.com*

**Música:** Tião Carreiro e Piraci

**Texto:** Lourival dos Santos

**Arranjo:** Cíntia Pinotti

**Formação coral:** SCTB

**Comentário:** Rio de Lágrimas é uma canção composta em 1970 com letra de Lourival dos Santos e melodia de Tião Carreiro e Piraci e está no LP A Força do Perdão, da dupla sertaneja Tião Carreiro & Pardinho. Retratando o sofrimento por um grande amor, tornou-se um hino da moda de viola e da música caipira e faz referência ao rio Piracicaba localizado no estado de São Paulo. A tradicional canção ganhou uma introdução percussiva muito vibrante, feita com pés e mãos, inspirada no Recortado, que é a conclusão da Catira que é uma dança do folclore brasileiro, em que o ritmo musical é marcado pela batida dos pés e mãos dos dançarinos. De origem híbrida, com influências indígenas, africanas e européias, a catira é uma dança típica do interior do Brasil, principalmente na área de influência da cultura sertaneja -Mato Grosso, Goiás, norte do Paraná, Minas Gerais, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Tocantins e principalmente São Paulo. Na Coda, há a lembrança do ritmo da introdução. No refrão, as vozes caminham homofonicamente e tenores e sopranos funcionam como uma dupla sertaneja em terças. No estribilho há a lembrança do Recortado nas vozes e palmas, amparando a melodia que aparece nos contraltos, tenores e sopranos.

**Palavras-chave:** Rio. Lágrimas. Recortado.

## RIO DE LÁGRIMAS

Lourival dos Santos

Tião Carreiro/Piraci  
arr.: Cíntia Pinotti (junho 1999)

Introdução - CATIRA

palmas \*

♩ = 75

Todos

pés DE DE DE

5 Calmo ♩ = 60

S O Rio de Pi-ra-ci-ca-ba Vai jo - gar á-gua pra fo-ra

C O Rio de Pi-ra-ci-ca-ba Vai jo - gar á-gua pra fo-ra

T O Rio de Pi-ra-ci-ca-ba Vai jo - gar á-gua pra fo-ra

B O Rio de Pi-ra-ci-ca-ba Vai jo - gar á-gua pra fo-ra

10

S Quan - do che-gar a á - gua Dos o - lhos de al-guém que cho - ra

C Quan - do che-gar a á - gua Dos o - lhos de al-guém que cho - ra

T Quan - do che-gar a á - gua Dos o - lhos de al-guém que cho - ra

B Quan - do che-gar a á - gua Dos o - lhos de al-guém que cho - ra

## Trenzinho do caipira

*Jacqueline Domingos Venancio*

*Colégio Guilherme Dumont Villares – jacquedomingos@hotmail.com*

**Música:** Heitor Villa-Lobos

**Texto:** Ferreira Gular

**Arranjo:** Jacqueline Domingos Venancio

**Formação coral:** SA

**Comentário:** Este arranjo foi composto para o Coro Infantojuvenil GDV – pertencente ao Colégio Guilherme Dumont Villares – como uma das peças do repertório temático para a apresentação do grupo na Mostra Cultural da escola, com o tema “*Poetas, poemas, poesias...*”. Este coral tem como integrantes crianças do Ensino Fundamental I e II, que não possuem leitura musical e aproximadamente 5% dos alunos, apenas, tiveram ou tem alguma experiência musical fora do colégio.

Como regente do coro e arranjadora da peça, pude considerar os principais desafios e limitações dos coralistas (propondo novos desafios para avançarmos), ponderar o tempo (50 minutos semanais) e a quantidade de ensaios até a apresentação. Os dois principais objetivos pedagógicos desse arranjo foram a continuação de um trabalho com escrita musical (identificação dos símbolos musicais e contato com partituras corais), e, também, o treino perceptivo para a divisão do coral em duas vozes.

Neste arranjo encontram-se, basicamente, trechos em uníssono ou com sobreposição de linhas melódicas. Como a maioria dos coralistas estava no projeto há pouco tempo, cada escolha composicional para esta peça foi feita com simplicidade e poucos, mas precisos, objetivos. A primeira parte da música é cantada em uníssono (até o compasso 16, onde há uma divisão de vozes na última palavra), trecho em que foram desenvolvidos aspectos sobre afinação, dinâmica, dicção do texto e fraseado. Na segunda parte da música (do compasso 19 ao compasso 42) estão as sobreposições de linhas melódicas. A melodia principal aparece tanto no soprano quanto no contralto em momentos diferentes, e as linhas que se sobrepõem à melodia apresentam texto e ritmo diferentes (como, por exemplo, nos compassos 24 e 25), um acompanhamento com notas longas (presente do compasso 32 ao compasso 39) ou sons onomatopéicos (no caso, o som do trem, como nos últimos três compassos). Essas linhas que se contrastam com a melodia não apresentam grandes saltos ou muito cromatismo, e as notas que antecedem esses momentos estão a, no máximo, uma terça de distância da nota, para que a execução e a memorização sejam mais fáceis. A partitura da peça apresenta a harmonia da música através das cifras, e, no caso da apresentação deste coro, o pianista e a regente combinaram o acompanhamento em uma partitura separada.

**Palavras-chave:** Coro Infantojuvenil. Objetivos pedagógicos. Arranjo simples

# Trenzinho do Caipira

Letra: Ferreira Gullar

Heitor Villa-Lobos

Arr.: Jacqueline Domingos

C C/B C/B $\flat$  F

Lá vai o trem com o me - ni - no\_\_ Lá vai a vi - da a ro - dar.\_\_ Lá

5 Dm Dm/D $\flat$  Dm/C G

vai ci - ran - da e des - ti - no\_\_ ci - da - de noi - te a gi - rar\_\_\_\_ Lá

9 Am G F G/F C/E

vai o trem\_ sem des - ti - no\_\_ pro di - a no - vo en - con - trar.\_\_ Cor -

13 F Fm C/E Dm D $^{\circ}$

- ren - do vai\_\_ pe - la ter - ra vai\_\_ pe - la ser - ra vai\_\_ pe - lo

16 C/E

mar. Lá

20 C C/B C/B $\flat$  F

vai o trem\_ com o me - ni - no\_\_ Lá vai a vi - da a ro - dar\_\_\_\_ Lá

vai o trem\_ com o me - ni - no\_\_ Lá vai a vi - da a ro - dar\_\_\_\_ Lá

## Via-Láctea: ouvir estrelas

*Felipe Pillis Panelli*

*Unesp - Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – felipe.panelli@unesp.br*

**Música:** Felipe Pillis Panelli

**Texto:** Olavo Bilac

**Formação coral:** SATB “a capella”

**Comentário:** A escolha do texto para a composição se deve ao centenário da morte do poeta brasileiro Olavo Bilac (1865 - 1918), cujo poema *Via-Láctea- soneto XIII* (1888) - letra escolhida para a música - completa 130 anos. A composição foi feita para coro numeroso “a capella” e inicia-se de forma usual, com notas dentro da tessitura média de cada voz e textura homofônica, em andamento lento de forma a não embolar o som, com baixo mais movimentado em trechos nos quais fragmentos do texto permitem que sejam omitidos nas outras vozes. Além disso, trechos como os do compasso 5 dialogam diretamente com os sentidos das frases do texto (nesta passagem, trata-se de um movimento de abertura de vozes com aumento de dinâmica e movimentação harmônica para atribuir um sentido “heroico” e denso ao fragmento de frase “e eu vos direi”, expressa pelo eu lírico ao ser questionado sobre sua capacidade de falar com estrelas). Logo em seguida, no compasso 7, as vozes têm dinâmica reduzida e são divididas em duplas na frase “para ouvi-las” em uma téttrade menor com sétima menor e terça no baixo, que destoa do material apresentado até então e decresce “ao nada” como uma metáfora para pedir-se silêncio e ouvir as estrelas.

Na segunda página, começa-se o efeito “sotto voce” para uma sonoridade coral mais dramática no primeiro sistema inteiro, a qual é acompanhada de instabilidade harmônica. O coro voltará à sonoridade comum no início do solo de naipe dos baixos, cujo material é inédito, até então, na peça. O solo é escrito em uma região (Si@1-Dó3) de brilho da voz de barítono, que se sobressai ao restante do coro até fundir-se e retornar a solar na próxima página. Após o solo, ocorre o retorno do material sonoro apresentado no início da peça, com mudanças como resoluções de engano nos lugares onde haveriam resoluções na fundamental (também de forma a dialogar com a letra do poema), e ajustes prosódicos para cada voz.

A terceira parte contém material contrapontístico imitativo em todas as vozes que direciona para a cadência previamente apresentada, com adensamento do coro. A peça caminha para o encerramento, sem mudanças harmônicas de destaque, com decrescendo em todas as vozes e movimento na voz de contralto, abrindo-se a partir do uníssono, muito suavemente, um acorde na fundamental, com picardia, que decresce até sumir, como um “fade out”. O trabalho com o texto no final dessa parte traz dois sentidos para a palavra “ouvido”, o de verbo (ouvir, nas vozes de soprano, tenor e baixo) e o de substantivo (parte do corpo, na voz de contralto).

**Palavras-chave:** Bilac. Via-Láctea. Coral.

# Via-Láctea

Ouvir Estrelas  
Para Maria Thereza Panelli

Felipe Pillis Panelli (Unesp)  
Obra Coral: Composição

Olavo Bilac

**Largo** ♩ = 40

Soprano  
O - ra di - reis ou - vir es - tre - las! Cer - to sen - so

Alto  
*p*  
O - ra di - reis ou - vir es - tre - las! Cer - to sen - so

Tenor  
*p*  
O - ra di - reis ou - vir es - tre - las! Cer - to sen - so

Bass  
*p*  
O - ra di - reis ou - vir es - tre - las! Cer - to per - des - te, o sen - so

5

S.  
heróicamente  
e eu vos di - rei, *ff* no en - tan - to, que *p* para ou - vi - las, ao nada

A.  
heróicamente  
e eu vos di - rei, *ff* no en - tan - to, que *p* para ou - vi - las, ao nada

T.  
heróicamente  
e eu vos di - rei, *ff* no en - tan - to, que *p* para ou - vi - las, ao nada

B.  
heróicamente  
e eu vos di - rei, *ff* no en - tan - to, que *p* para ou - vi - las, ao nada

10 sotto voce até solo

S. *p* mui - ta vez des - perto\_e a-bro as ja - ne - las, pá - li - do de\_es - pan - to...

A. *p* mui - ta vez des - perto\_e a-bro as ja - ne - las, pá - li - do de\_es - pan - to...

T. *p* mui - ta vez des - perto\_e a-bro as ja - ne - las, pá - li - do de\_es - pan - to...

B. *p* mui - ta vez des - perto\_e a-bro as ja - ne - las, pá - li - do de\_es - pan - to...

14 **Largo**

S. *p* e\_en - quan - to\_a Vi - a - Lá - *mf*

A. *p* e\_en - quan - to\_a Vi - a - Lá - *mf*

T. *p* e\_en - quan - to\_a Vi - a - Lá - *mf*

B. *f* solo E con-ver - sa - mos to-da\_a noi - te, en- quan - to\_a Vi-a - Lá - ctea, *mf*



17

S. ctea cin-ti-la. E, ao vir do sol, sau-do-so em pran -

A. ctea cin-ti-la. E, ao vir do sol, sau-do-so em pran -

T. ctea cin-ti-la. E, ao vir do sol, sau-do-so em pran -

B. *f* como um pálio a ber - to cin-ti-la. E, ao vir do sol, sau-do-so em pran -

Tempo markings: *rall.*, *p*, *a tempo*

21

S. to, pro - cu - ro pe - lo céu de - ser - to.

A. to, pro - cu - ro pe - lo céu de - ser - to.

T. to, in - da as pro - cu - ro pe - lo céu de - ser - to.

B. to, pro - cu - ro pe - lo céu de - ser - to.

Tempo markings: *hesitante*, *f*, *p subito*

25 **Andante agitado**  $\text{♩} = 80$

S. *f* "Tres - lou - ca - do\_a - mi - go!"

A. *f* "Tres - lou - ca - do\_a - mi - go! A - mi -

T. *f* "Tres - lou - ca - do\_a -

B. *f* Di - reis a - go - ra: *f* "Tres - lou - ca - do\_a - mi -

27 *rall.* *cresc. pouco*

S. Que con - ver - sas com e - las? Di - zem?

A. go! Que sen - ti - do tem o que te di - zem?

T. mi - go! que di - zem?

B. go! Que con - ver - sas com e - las? Di - zem?

Tempo I (♩ = 40)

32 heróicamente decresc. ligeiramente

S. e eu vos di - rei: "A-mai pa - ra en - ten - dê - las! Pois só

A. e eu vos di - rei: "A-mai pa - ra en - ten - dê - las! Pois só

T. e eu vos di - rei: "A-mai pa - ra en - ten - dê - las! Pois só

B. e eu vos di - rei: "A-mai pa - ra en - ten - dê - las! Pois só

*ff* *f* *ff* *f*

36 decresc. mais... .. decresc. muito rall. *pp*

S. quem a - ma po - de - ter ou - vi - do es -

A. quem a - ma po - de - ter ou - vi - do ca - paz de ou vir e de en ten der es -

T. quem a - ma po - de - ter ou - vi - do es -

B. quem a - ma po - de - ter ou - vi - do es -

*p* *mf* *p* *pp* *pp*

40

S.  
tre - las''  
decresc. até sumir

A.  
muito sutilmente  
tre - las''  
decresc. até sumir

T.  
muito sutilmente  
tre - las''  
decresc. até sumir

B.  
tre - las''  
decresc. até sumir



## Wiosna

*Giovanna Elias*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – giovanna\_elias@usp.br*

*Vinícius Benália Penteado*

*USP - Universidade de São Paulo/ECA – viniciuspenteado379@gmail.com*

**Música:** Frédéric Chopin

**Texto:** Stefan Witwicki

**Arranjo:** Giovanna Elias e Vinícius Benália Penteado

**Formação coral:** SATB

**Instrumentação:** Coro a capella

**Comentário:** O arranjo foi realizado com base da canção Wiosna [ Spring ], de Frédéric Chopin, Op. 74 N. 2, e utiliza a mesma letra utilizada na canção original, a poesia “Primavera” de Stefan Witwicki., escritor polonês do séc. XIX. Serão feitas outras versões do arranjo com outros idiomas, Inglês, Francês e Alemão, todavia, Polonês é a língua preferencial do arranjo. No aspecto composicional do arranjo, buscou-se manter as características tidas como primárias, o movimento contínuo que o piano exerce e a melodia sempre sobressalente. Tendo isso em mente, as outras vozes foram construídas ora tendo em mente aspectos contrapontísticos ora mantendo apoio para a melodia, de forma que todas as vozes de alguma maneira mantivessem uma independência, um único caminho tracejado. Dos compassos 17 ao 31 foram criados modelos únicos para o arranjo. No próprio compasso 17, inicia-se um cânone, onde todas as vozes cantam o tema principal até o compasso 27. Do 28 ao 31, foi criada espécie de “coda” para que retornasse ao tema principal. Assim, a peça se mantém em um ABA'CBABA até o seu fim.

**Palavras-chave:** Chopin, Arranjo, Canções Polonesas.

Arranjo: Giovanna Elias e Vinícius Penteadó

# Wiosna

## Op.74 Nr. 2

Frédéric Chopin - (1810 - 1849)  
(17 Canções Polonesas)

Andante (♩ = 50)

*mp*

Soprano

Bly - szczą kro - ple ro - sy mru - czy zdroj - po blo - ni,

Alto

Bly - szczą kro - ple ro - sy mru - czy zdroj - po blo - ni,

Tenor

Bly - szczą kro - ple ro - sy mru - czy zdroj - blo - ni,

Baixo

Bly - szczą kro - ple ro - sy mru - czy zdroj po blo - ni,

5

u - kry - ta we - wrzo - sy Gdzieś ja - ło - wka dzwo - ni

u - kry - ta we - wrzo - sy Gdzieś ja - ło - wka dzwo - ni

u - kry - ta we - wrzo - sy Gdzieś ja - ło wka dzwo - ni

U - kry - ta we wrzo - sy Gdzieś ja - ło - wka dzwo - ni

9

*mf*

Pię - kną, mi - łą blo - nią le - ci wzrok we - so - ło, wko - ło kwia - ty

*mp*

Pię - kną, mi - łą blo - nią le - ci wzrok we - so - ło, wko - ło kwiaty -

*mf*

Pię - kną, mi - łą blo - nią le - ci wzrok we - so - ło, wko - ło kwia - ty

*mp*

Pię - kną, mi - łą blo - nią le - ci wzrok we - so - ło, wko - ło kwia - ty

14 *mf*

wo - nią kwi - tną ga - je wko - ło Paś się, błą - kaj trzó - dko,  
 wo - nią kwi - tną gaje wko - ło *mf*  
 wo - nią kwi - tną ga - je wko - ło Paś się, błą - kaj  
 wo - nią kwi - tną ga - je wko - ło

19 *mp*

ja pode ska - łą się - de, pio - snkę lu - bą slo - dką Śpie - wać so - bie  
 Paś się, błą - kaj trzó - dko, *mf*  
 trzó - dko, ja pod ska - łą się - de, Piosnkę lubą, slo - dką *mp*  
 Paś się, błą - kaj *mf*

24 *pp*

bę de Uh *pp*  
 bę de Uh *pp*  
 ja pod ska - łą Uh *mp* *pp*  
 bę de ja pod ska - łą się - de, Uh *pp* *mf* Śpie - wać so -



29

Uh U - stroń mi - ła, ci - cha! ja - kiś żal wpa -  
 Uh U - stroń miła - ci - cha! jakiś żal w  
 Uh U - stroń mi - ła, ci - cha! ja - kiś żal wpa -  
 - bie bę - de. U - stroń mi - ła, ci - cha! ja - kiś żal - w

35

mie - ci, czs - goś se - rce wzdy - cha, w o - ku - ła się, krę - ci  
 pamię - ci, czs - goś serce wzdy - cha, oku - ła się, krę - ci  
 mie - ci, czs - goś se - rce wzdy - cha, w o - ku - ła się, krę - ci  
 pamię - ci, czs - goś se - rce wzdy - cha, oku - ła - się, krę - ci

40

Łza wy - bie - gła zo - ka, ze mną stru - myk śpie - wa,  
 Łza wy - bie - gła zo - ka, ze mną stru - myk śpie - wa,  
 Łza wy - bie - gła zo - ka, ze mną stru - myk śpie - wa,  
 Łza wy - bie - gła zo - ka, ze mną stru - myk śpie - wa,

44

do - mnie się zwy - so - ka sko - wro-nek od - zy - wa. Lot roz-wi - ja

do - mnie się zwy - so - ka sko - wro-nek od - zy - wa Lot roz-wija -

do - mnie się zwy - so - ka sko - wro-nek od - zy - wa Lot roz-wi - ja

do - mnie się zwy - so - ka sko - wro-nek od - zy - wa Lot roz-wi - ja

49

chy - ży, le - dwo-wi - dny o ku, co - raz wy - żej, wy - żej...

chy - ży, le - dwo-wi - dny o ku, co - raz wyżej, wy - żej...

chy - ży, le - dwo-wi - dny o ku, co - raz wy - żej, wy - żej...

chy - ży, le - dwo-wi - dny o ku, co - raz wy - żej, wy - żej...

54

zgi - nął już wo - bło - ku Po - nad po - la, ni - wy, je - szcze pio - snkę

zgi - nął już wo bło - ku Po - nad po - la, ni - wy, je - szcze pio - snkę

zgi - nął już wo - bło - ku Po - nad po - la, ni - wy, je - szcze pio - snkę

zgi - nął już wo - bło - ku Po - nad po - la, ni - wy, je - szcze pio - snkę

59

**Rall...**

*pp*

gło - si I śpiew zie - mi tkli - wy wnie - bo aż no - si!

*pp*

gło - si I śpiew zie - mi tkli - wy wnie - bo aż zano - si!

*pp*

gło - si I śpiew zie - mi tkli - wy wnie - bo aż zano - si!

*pp*

gło - si I śpiew zie - mi tkli - wy wnie - bo aż zano - si!

## Wiosna

Błyszczą, krople rosy,  
Mruczy źródł po błoni,  
Ukryta we wrzosey  
Gdzieś jałowka dzwoni.

Droplets of dew sparkle,  
A spring whispers in the open field;  
Hidden in heather,  
Somewhere a heifer's bell rings.

O orvalho brilha,  
Um riacho susurra em campo aberto,  
Escondido entre as urzes  
Soa o sino de uma novilha.

Piękną, miłą błonią  
Leci wzrok wesoło,  
Wkoło kwiaty wonia,  
Kwitną gaje wkoło.

Pretty gentle open field  
Picture views form happily,  
All around, flowers release fragrance,  
And bushes bloom.

Sobre o belo e doce prado  
A vista alegre o meu olhar;  
As flores perfumam o ar;  
E os bosques florescem.

Paś się, błąkaj trzódko,  
Ja pod skałą siędę,  
Piosnkę lubą, słodką  
Śpiewać sobie będę.

Graze and wander, my little herd,  
I sit by a rock,  
A sweet song that I like  
I'll sing for myself.

Vai pastar, meu pequeno rebanho;  
Eu sento-me sob uma rocha,  
Uma doce canção que eu gosto  
Eu cantarei para mim.

Ustroń miła, cicha!  
Jakiś żal w pamięci,  
Czegoś serce wzdycha,  
W oku łza si' kręci.

A pleasant quiet abandoned place!  
Yet some regrets wander in my mind,  
my heart mourns,  
and a tear forms in my eye.

Um agradável e quieto lugar abandonado!  
Alguns arrependimentos surgem em minha mente,  
O meu coração suspira,  
E uma lágrima forma em meu olho.

Łza wybiegła z oka,  
Ze mną strumyk śpiewa,  
Do mnie się z wysoka  
Skowronek odzywa.

The tear escapes my eye,  
Within me sings a stream,  
To me from above,  
A skylark responds.

A lágrima foge de meu olho,  
O riacho canta comigo.  
Para mim, lá de cima  
Uma cotovia me faz companhia.

Lot rozwija chyży,  
Ledwo widny oku,  
Coraz wyżej, wyżej...  
Zginął już wobloku.

His wings he spreads,  
Barely visible to the eye,  
Higher, higer...  
Lost already among the clouds.

Ela sobe depressa,  
Quase invisível ao olho  
Alto, cada vez mais alto,  
Desaparecendo nas nuvens.

Ponad pola, niwy,  
Jeszcze piosnkę głosi  
I śpiew ziemi tkliwy  
W niebo aż zanosi!

Above prairies and fields he flies,  
Still singing his song;  
And the song from the ground  
He takes up into the sky!

Mas sobre os campos e nas planícies,  
Ainda cantando sua canção  
E a canção forma pelo chão  
E ela leva até o céu!

**Stefan Witwicki** - (1802 - 1847)

**Trad. Christopher Lapkowski**  
**Stefan Witwicki** - (1802 - 1847)

**Trad. Antena 2 (Rádio Portuguesa)**  
**Adaptação: Vinícius Penteado**  
**Stefan Witwicki** - (1802 - 1847) 5

## Xirê de Oxum

*Luís Guilherme Anselmi de Oliveira*

*Unesp - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – luisguianselmi@gmail.com*

**Música:** Xirê de Oxum

**Texto:** Anônimo (em Yorubá)

**Formação coral:** SATB

**Comentário:** Procedimento de composição: A partir de elementos melódicos encontrados em um Xirê de Oxum da nação Ketu do Candomblé, resolvi fazer uma composição coral, que mantivesse as características de ambas as linguagens (Xirê do candomblé e música coral tradicional). Uso a formação coral tradicional a 4 vozes, sendo o tenor responsável por grande parte dos elementos melódicos, e os baixos pela célula de acompanhamento comum da percussão na prática original do candomblé. As vozes superiores (soprano e contralto) reforçam a ideia responsorial típica dessa prática, em relação ao tenor, porém, com abertura de vozes, típicas da música coral, com tratamento intervalar que será comentado a seguir.

Os elementos melódicos encontrados, são baseados numa escala pentatônica, sendo assim, para os acompanhamentos e aberturas, mantive esta estrutura, apesar de a melodia sugerir tonalismo em alguns momentos. Os acordes resultantes não têm papel de função harmônica tonal, mas sim função musical de acordo com o significado da letra, obviamente a partir do entendimento ocidental de dissonâncias e consonâncias. Procurei basear os apoios e repousos em intervalos de quintas e quartas, dentro das 5 notas que a melodia utiliza. Os vários momentos de repouso em intervalo de quinta ou acordes com nonas são uma tentativa de demonstrar a serenidade desse Orixá, explicado a seguir.

Quanto a relação texto/música, a pesquisa acerca do tema revelou algumas características dessa prática que tentei explorar: segundo a tradição do Candomblé, Oxum é a Orixá responsável pela vida, água, gestação, fertilidade, dentre outras coisas, e quase sempre se apresenta de forma serena, mas, assim como a água, esta serenidade pode esconder momentos e características turbulentas e conturbadas. Procurei explorar isso no trecho em que sobreponho uma estrutura de 7 tempos ao acompanhamento em compasso de 3/4. Essas estruturas “brigam” até o momento em que se encontram para uma pausa de todas as vozes e a volta da melodia do Xirê original em bloco coral. Ainda algum momento de instabilidade se vê nessa retomada pelo fim da frase em cascata, para logo voltar aos blocos com acordes de sonoridades já experimentadas anteriormente na peça, e com resgate de elementos de acompanhamento também anteriormente utilizados, para acabar em serenidade total com uníssono e oitavas em piano.

**Palavras-chave:** Xirê de Oxum. Candomblé. Aproximação de linguagens.

# Xirê de Oxum

Inspirado no Xirê dos Orixás da nação Ketu do Camdomblé  
Letra em Yorubá

Luis Anselmi  
Dez/2016

♩=115

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

O-sun y - a mi ô \_\_\_\_\_

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum

5

O-sun y - a mi

O-sun y - a mi

O-sun so la ni fo mi \_\_\_\_\_ O-sun y - a mi

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O fo mi \_\_\_\_\_

[luisguianselmi@gmail.com](mailto:luisguianselmi@gmail.com)

2

11

ô O-sun so la ni fo mi

ô O-sun so la ni fo mi

ô O-sun so la ni fo mi

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O fo mi

17

E - lou o - dô ja fun la yó

E - lou o - dô ja fun la yó

E - lou o - dô ja fun la yó ja - ku nan yo kê rê

E - lou o - dô ja fun la yó ja - ku nan yo kê rê

24

**A**

Xi-rê de O-xum

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum

29

E - lou o-dô E-lou o-dô

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum

34

E-lou o - dô E -

E-lou o - dô E-lou o - dô E-lou o - dô E -

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum

38

lou o - dô E-lou o - dô E-lou o - dô E-lou

lou o - dô E-lou o - dô E-lou o - dô E-lou

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O - xum

4

42 B

o-dô E-lou o-dô E-lou o - dô E - lou o-dô O-sun y-

o-dô E-lou o-dô E-lou o - dô E - lou o-dô O-sun y-

8 Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê O-sun y-

Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê de O-xum Xi-rê O-sun y-

47

a mi ô O-sun so la ni fo

a mi ô O-sun so la ni fo

8 a mi ô O-sun so la ni fo

a mi ô Xi-rê de O-xum Xi-rê Xi-rê de O fo

52

mi E-lou o-dô E-lou o-dô E - lou o - dô ja\_ fun la yó

mi E-lou o-dô E-lou o-dô E - lou o - dô ja\_ fun la yó ja - ku nan

8 mi E - lou o - dô ja\_ fun la yó ja - ku nan

mi E - lou o - dô ja\_ fun la yó ja - ku nan



58

ja-ku- nan\_ yo kê rê\_ ja-ku- nan\_ yo kê rê\_ yo kê rê\_ ja-ku nan\_ yo kê rê\_ yo kê rê\_ ja-ku nan\_ yo kê rê\_ yo kê rê\_

65

**C**

O- sun y - a mi ô\_ O-sun y - a mi ô\_ O - sun y - o sog - bô O-sun y - o sog- O- sun y - a mi ô\_

72

**D**

y - a mi ô\_ E - lou o - y - a mi ô\_ E - lou o - bô O - sun y - o sog - bô E - lou o - y - a mi ô\_ E - lou o -

6

78

Rall e decrescendo

dô ja fun la yó ja - ku nan yo kê rê

dô ja fun la yó ja - ku - nan yo kê rê

dô ja fun la yó ja - ku - nan yo kê rê

dô ja fun la yó ja - ku - nan yo kê rê

Osun ya mi ô  
Osun sola ni fo mi

Elou odô ja fun la yó  
Jakunan yo ke rê e

Osun yo sogbô  
Ya mi ô

Ó Oxum mãe das águas  
Oxum está sobre mim

Senhora do rio de peixes felizes  
Peixes graçados no caminho de felicidades

Oxum mãe das águas  
Está sobre mim

# **Currículos**



**Alexandre Guilherme Montes Silva** - *contato@email.com*

Alexandre Guilherme é mestrando em música pela ECA/USP onde realiza pesquisa sobre as óperas da compositora Jocy de Oliveira, sob orientação do professor Dr. Marcos Câmara de Castro. Possui especialização em educação musical, bacharelado em regência coral e licenciatura em música, além de formação em composição musical tendo aulas com os professores Matheus Bitondi, Júlio Cesar de Figueiredo, Antônio Ribeiro e Celso Mojola, todas formações realizadas pela Faculdade Cantareira em São Paulo. Fez parte da terceira turma do curso Antropomúsica (curso de base antroposófica que discute as relações entre o homem e a música segundo as ideias do educador Rudolf Steiner), tendo aulas com Marcelo Petraglia e Meca Vargas. Atualmente atua como supervisor educacional do projeto Guri nas áreas de Canto Coral, Iniciação Musical, Fundamentos da Música e Piano. Como diretor musical possui mais de 20 direções de peças teatrais de diferentes grupos, destacando-se direções realizadas na EAD (Escola de Arte da Dramática/USP) e nas companhias *Histórias para Helena*, *BoadaPeste Companhia de Teatro* e *Cia Lúdicos de Teatro Popular*.

☞ *Uma pequena análise da peça Memória de Jocy de Oliveira para coro de vozes femininas*

**Ana Claudia Reis** - *clausreis@gmail.com*

Ana Claudia dos Santos da Silva Reis é doutoranda em música - práticas interpretativas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em educação musical (2012), licenciada em música (2013) e bacharel em música- regência (2008) também pela UFRJ. Atuou como professora substituta de Regência Coral da UFRJ nos anos de 2016 e 2017. Atualmente é professora do ensino fundamental da Prefeitura Municipal de Duque de Caxias-RJ e regente do coral da Primeira Igreja Presbiteriana de São João de Meriti/RJ. Tem experiência na área de música, com ênfase em regência, atuando principalmente nos seguintes temas: canto coral, preparação vocal e educação musical.

☞ *Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis*

☞ *O Canto Coral na infância e adolescência: transformando e promovendo a inclusão sociocultural*

☞ *Canto coral da escola de belas artes*

☞ *Metodologia de ensino da música: regência de coro infantojuvenil*

**Ana Cristina Maia Wurmlí** - *acmwurmlí@gmail.com*

Ana Cristina Maia Wurmlí é acadêmica do terceiro ano do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), regente no projeto “Educanto: educação musical por meio do canto coral infantojuvenil”, bolsista do Programa Institucional de apoio a Inclusão social, Pesquisa e Extensão Universitária-PIBIS/FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA.

☞ *Relatos de experiências dos acadêmicos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa em atividades com os coros do projeto Educanto referente às turmas do 3º ao 5º anos do período de 2016/2017*

**Ana Lúcia Gaborim** - *ana.gaborim@ufms.br*

Professora efetiva do curso de música da UFMS, nas áreas de regência, canto coral, técnica e expressão vocal. Concluiu bacharelado em composição em regência e mestrado em música pela UNESP, doutorado em artes pela USP. sua pesquisa sobre a regência coral infantojuvenil recebeu menção honrosa no prêmio tese destaque USP 2016. coordena o GPEP - Grupo de Pesquisa em Educação e Prática Musical da UFMS - e integra o GEPEMAC - Grupo de Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto, da USP. É regente e coordenadora do PCIU - Projeto Coral Infantojuvenil da UFMS - que congrega cinco grupos corais para crianças a partir de 5 anos. É também coordenadora e regente do projeto Cantemus, que inclui o coro feminino da UFMS e o grupo vocal Cantemus, além de regente da Camerata UFMS Cordas. Integrou o corpo docente do painel FUNARTE de regência coral. é representante estadual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) no Mato Grosso do Sul e tem publicado frequentemente em congressos nacionais e internacionais de educação musical.

🔗 *Projeto CanteMus – laboratório da voz: investigação, produção e divulgação da música coral*

🔗 *Mapeando a formação inicial de licenciandos em Música: implicações na disciplina Canto Coral*

**Ana Maria de Castro Souza** - *anni.belem@hotmail.com*

Doutora em Música, área Educação Musical (UFBA, 2015) com estagio doutoral em TUFTS University (BO), Mestrado em Música, área Educação Musical (UFBA, 2000). Professora do Curso de Licenciatura em Música da UEPA. Atua nas áreas de Educação Musical, Regência Coral, Arranjo vocal, Música Popular Brasileira, Prática Coral, Música afro-brasileira e Côro cênico. Formada em piano pelo Instituto Estadual Carlos Gomes onde atuou como professora (1979-1988), Especialista em Fundamentos da Linguagem Musical (UEPA, 1995), foi professora e gestora da Escola da Música da UFPA (1981-2007) onde formou o Coro-cênico “Helena Coêlho Cardoso” (1987) hoje Cantores Contemporâneos, o Grupo Vocal Vox Brasilis (1993-2005). Fez a direção musical de mais de 15 espetáculos musicais com os grupos, apresentados em Belém, assim como em festivais de coros e eventos artísticos em diversas capitais brasileiras como: Macapá, S. Luís, Terezina, Maceió, Londrina, Belo Horizonte e Nancy- FR. Já ministrou oficinas de Coro cênico nos Painéis Internacionais de Regência coral em Boa Vista por quatro anos consecutivos, além de Oficinas de Canto coral nos interiores do Pará. Com o Vox Brasilis gravou o CD “Pra inicio de conversa” (2003). Foi idealizadora e coordenadora de 9 edições da Mostra de Interpretes de Musica Popular da EMUFPA. Coordenou em parceria com a Faculdade de Música da UFPA o 1º Congresso Interinstitucional de Corais de Belém em 2018. Os últimos musicais com o Grupo Cantores Contemporâneos tiveram temáticas relacionadas ao meio ambiente e Amazônia, questões étnico-raciais, antigos carnavais e saraus paraenses. Desde 2016 é Regente do Madrigal da UEPA.

🔗 *Os desafios da produção musical no coral: espaços, ensaios e processo de aprendizagem*

🔗 *É Maracatú*

**Ana Paula dos Anjos Gabriel** - *ana.gabriel@usp.br*

Regente e pesquisadora, é professora colaboradora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-UNESPAR) na área de prática coral. Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2017) e Mestre em Música pela mesma instituição (2016), com bolsa concedida pela CAPES. Possui Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade de São Paulo (2013). É aluna do curso de regência coral da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP- Tom Jobim) e Membro do Grupo de Pesquisa nas Artes do Canto (GEPEMAC), com sede no Departamento de Música da USP. Tem como áreas de pesquisa História da Performance, Canto Coral e Práticas Interpretativas.

☞ *Intertextualidade em Life: Madrigal (1971), de Willy Corrêa de Oliveira (1938-): o “novo” e o “antigo” na música de vanguarda brasileira*

**Andréia Anhezini da Silva** - *aanhezini85@gmail.com*

Docente do Curso de Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá (UEM) no Paraná – Brasil desde 2005, nas áreas de Regência Coral e Canto Coral. É Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA-USP-2009). Possui Bacharelado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP-1996), Canto Lírico pela Escola Municipal de Música de São Paulo (1997) e Piano pela Escola de Música da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP-1985). Fez diversos cursos de aprimoramento em Regência Coral com renomados regentes em Festivais Corais Nacionais e Internacionais, pedagogia musical com Enny Parejo, Paulo Rubens Costa e Iramar Rodrigues. Foi membro participante do projeto *Comunicantus* da ECA-USP dentro do módulo de pesquisa e aprimoramento em Regência Coral. Foi uma dos membros fundadores da instituição artística e cultural *Companhia Paulista Coral* em São Paulo, onde dirigiu musicalmente o *Coro da Companhia* (1998-2005), coordenou artisticamente e administrativamente o projeto *Oficina da Voz*, tendo organizado e ministrado palestras, workshops, oficinas e cursos referentes à atividade do canto e do canto coral. Desde 1995 ministra cursos, oficinas e workshops de Canto e Canto Coral nas mais diversas instituições e Festivais Corais no Brasil e Argentina. Tem atuado também como regente coral de vários coros nas suas mais variadas formações e estilos Na Universidade Estadual de Maringá (UEM), foi pioneira na implantação da habilitação Regência Coral dentro do Curso de Graduação em Música. É coordenadora do projeto de extensão universitária “Corais do Departamento de Música (DMU) da UEM” onde também atua como regente, orientadora em regência e diretora musical do *Coro Escola*, do *Coro Feminino do Centro de Ciências Humanas* e do *Coro do Curso de Graduação em Música* da UEM.

☞ *Projeto de extensão Corais do Departamento de Música: uma experiência artística por meio do Canto Coral e de ensino da regência*

**Angélica Vieira da Silva Marques** - *angelicavsm@me.com*

Angélica Marques é bacharel em Composição e Regência pela UNESP, especialista em Regência Coral pela UNASP e mestre em música pela Universidade de Aveiro, de Portugal. A artista também é Regente do Coral da Universidade Federal do Maranhão desde 1996, educadora musical e pianista correpetidora. Participou como pianista correpetidora dos projetos vinculados ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC-UFMA), o MARACANTO e o Festival Maranhense de Coros - FEMACO - além de ter feito várias viagens nacionais e internacionais acompanhando um dos maiores coro do Maranhão, o Coral São João. Em sua atuação como regente do Coral UFMA, destaca-se a regência completa da obra Glória de A. Vivaldi, da Missa a três vozes de W. Byrd, da Suíte Nordestina de R. Miranda dentre outras.

📌 *Desenvolvimento de habilidades musicais a partir da prática de canto coral: Coral UFMA*

**Angelo José Fernandes** - *angeloffernandes@gmail.com*

Angelo Fernandes tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. Músico de diversas possibilidades vem desenvolvendo uma ampla atividade como cantor, pianista, regente coral e professor de canto. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP onde leciona Canto, Ópera Studio, Música de Câmara, Técnica Vocal e Dicção.

Tornou-se Doutor (2009) e Mestre (2004) em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Especialista em Regência Coral (2001) e Bacharel em Música com habilitação em piano (1994) pela Escola de Música da UFMG.

Entre seus principais professores e orientadores destacam-se Carlos Alberto Pinto Fonseca, Iara Fricke Matte e Lincoln Andrade (Regência Coral), Eduardo Hazan, Lucas Bretas, Berenice Menegale e Helly Drumond (Piano e Música de Câmara), Isabel Maresca, Inácio de Nonno, Adriana Giarola Kayama, Eliane Fajoli e Amin Feres (Canto).

Como pesquisador, foi bolsista de Pós-Doutorado do CNPq e tem se dedicado intensamente ao estudo da técnica vocal na prática coral dos diversos períodos históricos e estilos de música composta para coro e sua aplicação na performance coral atual. Tem trabalhado também com o resgate e análise musical da obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Na área da performance musical tem realizado diversos recitais de câmara como pianista ou cantor, apresentando um repertório diversificado com ênfase na canção brasileira de câmara. É diretor artístico do Ópera Estúdio UNICAMP, grupo com o qual tem dirigido a montagem de diversas óperas com elencos de cantores jovens ligados ao Curso de Música da UNICAMP em parceria com a Orquestra Sinfônica desta universidade. Seu trabalho de maior destaque, contudo, é sua atuação como regente à frente do Coro Contemporâneo de Campinas, tendo já se apresentado em diversas cidades brasileiras e também no exterior, sempre levando um repertório de alto nível técnico e artístico.



☞ *Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral Univer-  
sIDADE*

☞ *Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas*

**Caio Arcolini Jacoe** - [caio.jacoe@usp.br](mailto:caio.jacoe@usp.br)

Caio Arcolini Jacoe é graduando de licenciatura em música pela Universidade de São Paulo. Desenvolve iniciação científica sob auxílio FAPESP e é integrante do GEPEMAC, Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto. Antes de iniciar seus estudos formais, Jacoe foi integrante do Coro Contemporâneo de Campinas, grupo com o qual cantou durante dois anos. Como integrante do coro, realizou apresentações a *capella* e com orquestras em diversas cidades brasileiras. Jacoe possui também experiência na área de educação musical.

Apresentou resultados parciais de sua pesquisa de iniciação científica *Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006): investigando o desenvolvimento de uma escola de regência brasileira* nos seguintes eventos: 1) seção de pôsteres do 4º Congresso de Graduação, promovido pela Universidade de São Paulo. 2) 1º Encontro de Pesquisa da Graduação em Artes, evento organizado por alunos da Escola de Comunicações e Artes sob orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein. Neste evento, Jacoe realizou exposição oral de seu projeto de pesquisa.

☞ *Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006): principais influências em sua formação como regente*

**Carla Irenne Roggenkamp** - [carlaroggenkamp@yahoo.com.br](mailto:carlaroggenkamp@yahoo.com.br)

Mestre em Educação (UEPG) e licenciada em Música (UFPR) integra o quadro de professores do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Acadêmica da Pós-Graduação (PPGE-UEPG)- doutorado.

☞ *Projeto Integrado Educação musical por meio do canto coral infantil (2016/2017): um relato de experiência*

**Carlos Alberto Figueiredo**

Carlos Alberto Figueiredo estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, Holanda. Fez cursos complementares com Jan Elkema e Rainer Wakelkamp na Fundação Kurt Thomas da Holanda. Estudou com Helmuth Rilling na II Bachakademie de Stuttgart e repertório barroco com Philippe Caillard, em Paris. É regente do Coro de Câmara Pro-Arte desde sua fundação, em 1976, e tem atuado como regente convidado do coro da OSESP, da Camerata Antiqua de Curitiba e do coro Polifonia Carioca. É professor de Regência Coral na Pro-Arte, desde 1983. É professor de Regência Coral e Análise Musical na Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É Doutor em Música também pela UNIRIO, com a Tese Editar José Maurício Nunes Garcia. Participou de vários projetos editoriais brasileiros de relevo, com destaque para Acervo e Difusão de Partituras, onde atuou como coordenador editorial, e também

no projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro. É autor de livros e um catálogo abordando a música sacra luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX. No final de 2017, lançou duas gravações de obras fúnebres de José Maurício Nunes Garcia, com o coro da OSESP, pelo Selo Digital OSESP.

**Carlos Eduardo Vieira** - *mo.carloseduardo@gmail.com*

Carlos Eduardo Vieira é cantor e regente. Ele é doutor em regência coral pela Universidade do Alabama e mestre na área de Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Ele é graduado em Canto pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Entre 2016 (quando concluiu seu doutorado) e 2018, atuou como Diretor de Atividades Corais e professor de canto na Minot State University, no estado de North Dakota/EUA. Além de sua carreira acadêmica, ele também tem expressiva atuação musical. Como cantor, Carlos atua regularmente na cena de ópera, música de câmara e música antiga. Em seu trabalho como regente coral, Dr. Vieira já esteve à frente de vários grupos corais no Brasil e no exterior, com destaque para seus 11 anos de trabalho como diretor musical da Catedral Evangélica de São Paulo. Dr. Vieira tem dedicado seus estudos à promoção da música brasileira. Além de ter apresentado recitais de música brasileira no Brasil, Espanha e EUA, em 2007 foi curador da série de concertos “Um Painel de Música de Câmara de Camargo Guarnieri” nos Centros Culturais Banco do Brasil de Brasília e do Rio de Janeiro como parte das celebrações pelo centenário do compositor. Seu documento final de doutorado estuda as obras corais de Ronaldo Miranda sobre textos de Fernando Pessoa.

📄 *Método simplificado de uso do Alfabeto Fonético Internacional para canto em Português Brasileiro por coristas não-lusófonos*

**Carlos Fernando Fiorini** - *fiorini.carlos@gmail.com*

Doutor em Música (Regência) e Mestre em Artes (Música) pela UNICAMP, Carlos Fiorini graduou-se em Regência e Composição pela mesma instituição. Desde 1998 é professor da área de Regência do Departamento de Música da UNICAMP.

Atual regente da Orquestra do Departamento de Música da UNICAMP quando a criou em 2015, desde 1998 atua como regente em projetos especiais com a Orquestra Sinfônica da UNICAMP. De 2005 a 2008 foi Regente Assistente e Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

Trabalhou como Regente Assistente das Orquestras Sinfônicas da Universidade Estadual de Londrina, de Sorocaba e de Bragança Paulista. Em 2000 e 2001 atuou como Regente e Diretor Musical do Festival “Aldo Baldin” de Florianópolis, e de montagens de óperas pela Cia. Ópera São Paulo. Também regeu como convidado as Orquestras Sinfônica de Americana, Filarmônica de Rio Claro e Sinfônica Nacional de Cuba.

Como regente coral, trabalhou com diversos grupos, como o Coro do CPqD, Coro UNIMED-Campinas, Coro Net-Campinas, Coro do Instituto Agrônomo de Campinas, Coral Harmonia (Holambra) e Coral Campinas, onde foi regente e diretor artístico por 10 anos. Desde 2005 é

Coordenador, Diretor Artístico e Regente do Coro do Departamento de Música da UNICAMP.

Criou em 1996 a Camerata Anima Antiqua, grupo especializado na música renascentista do qual ainda é seu Diretor Artístico e Regente. Em 2009 criou no Instituto de Artes da UNICAMP um Centro Interno de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral denominado “Regência – Arte e Técnica”, do qual fazem parte a Orquestra do Departamento de Música da UNICAMP, o Coro do Departamento de Música e a Camerata Anima Antiqua.

📁 Bate Boca: *abordagens para adaptação do arranjo de Magro Waghbi para coro*

**Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior** - *carlosmenezesjunior@gmail.com*

É professor adjunto do curso de graduação e pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) atuando na área de música popular (harmonia, arranjo, história e prática de conjunto), e na área de música e novas tecnologias. Doutor em música pela ECA/USP na área de processos de criação musical com a tese “*Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*” (conclusão em 2016 sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos). Mestre na área de inteligência artificial / computação sônica pela UFU (conclusão em julho de 2007). Possui especialização em música do século XX com área de concentração em computação sônica pela UFU (2001). Bacharel em Violão pela UFU (2002), Licenciado em Música pela UFU (2003) e graduado em Engenharia Mecânica pela UFU (1997). Atua a mais de vinte anos como professor, compositor, arranjador, violonista, cantor e regente de coral. Membro do Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT) da UFU e coordenador do laboratório de produção musical. Fundador e integrante do quarteto vocal VagaMundo como cantor, violonista e arranjador desde 1997. Lançou, com o quarteto, dois CDs e um DVD e participou de vários outros como produtor musical, violonista, arranjador e cantor.

📁 *Milagre dos peixes*

**Carolina Andrade Oliveira** - *carol\_spm@yahoo.com.br*

Regente coral, violonista, arranjadora e professora. É Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com bolsa CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Mestre em Música (2017) e Licenciada em Educação Artística Com Habilitação em Música pela mesma instituição (2014), tendo sido bolsista do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) e do Programa Aprender com Cultura e Extensão. Desde 2012 integra a equipe de regentes do Coral Escola Comunicantus. Em duo com a cantora Giulia Faria, desenvolve desde 2015 o projeto “Volver a Latinoamérica”, realizando um repertório de canções latino-americanas, principalmente as das décadas de 60 e 70 que foram importante meio de expressão político-social na época das ditaduras. É também cocriadora do projeto “musicalidades”, canal do Youtube que tem como finalidade a formação de público, abordando a música de diversas formas, mostrando um novo jeito de pensar e ouvir essa arte. É associada da ANPPOM (Associação

Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música) e é integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GPEMAC) e da rede Sonora: músicas e feminismos.

☞ *Três arranjos corais da canção Vamos fugir: a partitura como texto musical*

☞ *Fala*

**Christiane Pereira de Souza** - *chrisouza@usp.br*

Arquivista Coralusp. Formada em Educação Artística com Habilitação em Música pela Unesp. Mestrado em Multimeios pelo IA (Instituto de Artes da Unicamp) com passagem pela Universidade de Calgary (University of Calgary – Canadá; Graduate Studies - Faculty of Humanities; Voice-Overs: Issues in Translation - Dr. Nayibe Bermúdez-Barrios; Art & Literature - Dr. Rachel Schmidt; Identities in Globalization Era – Dr. Elizabeth Montes Garcés; Janeiro e Fevereiro de 2006), Universidade de Coimbra (Novas Perspectivas em História Contemporânea; Seminários de Investigação: Problemas e Metodologias. II; 2017)

☞ *Memória Coralusp ou a importância de um acervo para a construção de uma trajetória coral*

**Cíntia Maria Annichino Pinotti** - *cinpinotti@gmail.com*

Maestrina Cíntia Pinotti é regente e mestre em musicologia. Desenvolveu seus estudos musicais na Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” (EMPEM); Participou de diversos cursos de férias em Campos do Jordão, Brasília, Londrina, Gramado e Tatuí; Fez cursos de especialização em Regência Orquestral na Argentina e Itália e Regência Coral na Suécia, Finlândia, Estônia e Holanda.

☞ *A briga no galinheiro: fábula infantil e colagem musical*

☞ *Reboliço na Fazenda São João*

☞ *Regência de Corais Escolares*

☞ *Rio de lágrimas*

**Daiana Maciel da Silva** - *daianamaciel.mm@gmail.com*

Daiana Maciel da Silva é formada em Composição e Regência pelo Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil – Recife/PE (dezembro, 2009) com habilitação em Composição de música coral; Graduada em Composição e Regência pela Universidade Federal da Bahia – Salvador/BA (março, 2018) com habilitação em Composição de música orquestral.

Já atuou como regente de coros graduados em igrejas, coros de empresa (PREVIS e SESC) e como co-repetidora de coros universitários. Participou de festivais como: FIMUS (Festival Internacional de Campina Grande/PB) na área de Regência coral com Dra. Sara Lynn Baird (Louisiana USA), Paineis FUNARTE de Regência Coral (2008) com maestro Vladimir Silva; MIMO 2008 com o

maestro Isaac Karabtchevsky e Festival Música nas Montanhas e Poços de Caldas/MG (2015) com o maestro Jean Reis, ambos na área de regência orquestral.

Atualmente trabalha como pianista na Igreja Batista Sião em Salvador/BA acompanhando coros e grupos musicais, e na direção da orquestra de câmara da igreja.

☞ *A música coral como intervenção na aprendizagem sociocognitiva do idoso*

**Daniel Alves Duarte Pedroso Júnior** - *dan.brat@hotmail.com*

Daniel Duarte é formado em Canto Lírico na classe do Prof. Dr. Angelo José Fernandes no curso de Música do Instituto de Artes da UNICAMP e mestrando na área de Práticas Interpretativas pelo mesmo instituto. Como membro do Ópera Estúdio UNICAMP participou de montagens realizadas em parceria com a Orquestra Sinfônica da UNICAMP interpretando Tamino em *Die Zauberflöte* (2013 e 2017); Don Curzio em *Le Nozze di Figaro* (2014); Don Ottavio em *Don Giovanni* (2015) e Mr. Volgesang em *Der Schauspielerdirektor* (2016) de W. A. Mozart. Atuou, também, como Aeneas na montagem de *Dido & Aeneas*, de H. Purcell, realizada no Instituto de Artes da UNICAMP em 2015 e Spalanzani em *Les Contes d'Hoffmann* de J. Offenbach no Festival Internacional de Ópera – FIO. É preparador vocal do Coral UNIVERSIDADE e integra o Coro Contemporâneo de Campinas desde 2011.

☞ *Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral UNIVERSIDADE*

**Danielle Bambace** - *daniellebambace@gmail.com*

Cursa Licenciatura em Música na Faculdade Cantareira, é educadora de canto coral na Fundação Casa pelo Projeto Guri, professora de música da Escola OEN, assistente no Atelier Musical Enny Parejo e integrante do grupo As Joanas. Participou recentemente do XXIV Seminário Latino-americano de Educação Musical (FLADEM). Participou do CoralUSP e do Grupo Mosaico sob a regência de Eduardo Fernandes. Realizou arranjo de peça coral executada na apresentação final do 26º. Laboratório Coral de Itajubá (“Não Existe Amor em SP” de Criolo), sob regência de Eduardo Fernandes. Foi monitora do curso de Canto Coral na Faculdade Cantareira e do Coro “Feliz Natal Brasil - Believe” do Instituto Neymar Junior, sob a supervisão de Mara Campos. Participou do 3º Festival de Coros Infantis e Juvenis de Catanduva em e dos 26º e 27º Laboratórios Coral de Itajubá. Integrou os cursos “Musicalização para bebês” e “Didática da Iniciação Musical” com Enny Parejo. Participou de masterclass de Regência Coral com Ragnar Bohlin (Diretor do Coro da Orquestra Sinfônica de São Francisco, EUA) na Catedral da Sé, dos cursos de Regência de Coro Adulto e Infantil nas 33ª e 34ª Oficina de Música de Curitiba com Mara Campos, Ana Yara Campos e Lúcia Passos. Participou do curso de Canto Popular com Andrea dos Guimarães e da prática de Coro Adulto com Roberto Anzai no Festival de Música de Ourinhos (jul/2015) e do XXI Curso Internacional sobre o Método Kodály pelo Conservatório Musical Brooklin Paulista

(jul/2015). Integrou o 4º. Laboratório Coral promovido pela Federação de Coros do Rio Grande do Sul (jan/2014).

☞ *Não estou artista*

**Danielly de Souza da Silva** - *daniellysouza@hotmail.com*

Danielly Souza concluiu a graduação em música – habilitação em Regência, participando da classe do maestro e compositor Ernani Aguiar, e o mestrado em música – habilitação em regência, sob a Orientação da Prof. Dra. Maria José Chevitarese, pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, nesta mesma instituição, é aluna do curso de doutorado em música.

Dentre os concertos coro-orquestrais já realizados em sua carreira de regente destacam-se a ópera “Maroquinhas Fru-Fru”, de Ernst Mahle, apresentada no Salão Leopoldo Miguez e o concerto realizado na Sala Cecília Meireles junto ao Coro Infantil da UFRJ, Coral Brasil Ensemble - UFRJ e Orquestra de Sopros da UFRJ contendo no programa o “Te Deum Puerorum Brasiliae” de Edino Krieger e a “Missa das Crianças” de John Rutter, televisionado pela TV Brasil. Destacam-se também os concertos realizados junto ao grupo vocal Madrigal Contemporâneo, grupo que há dez anos tem como foco a música brasileira, incluindo as apresentações nas séries “Quartas Clássicas” (BNDES), “SESC Partituras”, “Concertos do FLADEM” na série “Música no Conservatório” (CBM), a gravação do programa “Partituras” para a TV Brasil e “Música nas Américas” (apoio – FUNARTE) transmitido pela Rádio MEC, e também as participações na XX e XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

Foi responsável pelo módulo sobre Música Coral Brasileira do Século XX na pós-graduação em regência coral (especialização Lato Sensu) como professora convidada do Conservatório Brasileiro de Música em 2011 e 2012. Foi professora substituta na Escola de Música da UFRJ por quatro anos (2011-2012; 2014-2015), na cadeira de regência coral. Atualmente é regente do Madrigal Contemporâneo, realiza um trabalho de coro oficina com o Coral da COPPE – José Cristiano (UFRJ) e novamente é professora substituta, ministrando disciplinas ligadas a regência coral, na Escola de Música da UFRJ.

☞ *O Salmo 150 de Ernani Aguiar: análise de gravações a partir da década de 90*

☞ *Canto coral da escola de belas artes*

☞ *Metodologia de ensino da música: regência de coro infantojuvenil*

☞ *Regência de Corais Escolares*

**Denise Castilho de Oliveira Cocareli** - *denise.musica@gmail.com*

Mestranda em Música pela ECA-USP com bolsa CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, sob a orientação de Susana Cecília Igayara-Souza, é graduada em Licenciatura em Música pela mesma instituição, tendo ênfase, ao longo de sua formação acadêmica,

na área regência coral. Entre as atividades atuais, destaca-se a atuação como monitora do Coro Juvenil da OSESP, sob a orientação do regente Marcos Tadeu. Na universidade atuou como regente assistente do Coral da ECA-USP por quatro anos, sob orientação de Marco Antônio da Silva Ramos, com enfoque tanto na prática de regência quanto no campo de pesquisa no repertório coral brasileiro do século XX. Em sua pesquisa atual trabalha com aspectos interpretativos de obras corais do compositor Lindemberg Cardoso, que fazem uso de notação não tradicional. Iniciou seus estudos musicais na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde se formou em Trompete Erudito, atuando profissionalmente na Orquestra Filarmônica da mesma cidade de 2008 a 2012 e na Orquestra Filarmônica de Rio Claro, de 2008 a 2010. Regente coral e professora, lecionou na rede pública do Estado de São Paulo e em cursos de formação de professores.

Na área coral estudou regência com Marco Antônio da Silva Ramos, Lilla Gábor e Ana Beatriz Valente Zaghi, além de participar de festivais e cursos de férias internacionais, com destaque para o *Eastman Summer*, da Eastman School of Music (NY-EUA), no qual estudou regência coral com William Weinert e Edward Maclary. Está em fase de conclusão do curso de especialização em regência coral pela EMESP, através do qual teve oportunidade de participar de masterclasses com importantes regentes internacionais, como Agnieszka Franków-Żelazny, Rolf Beck e Valentina Peleggi. Desde 2011 dirige coros amadores. Em 2013 passou a desenvolver trabalho com canto coral junto a pacientes portadores de Parkinson e, desde agosto de 2016, dirige o Madrigal LivrEncanto.

📄 *Coral da Associação Brasil Parkinson: há 20 anos cantando para viver melhor*

**Denise França Benites** - *denisebenites90@gmail.com*

Denise França Benites, acadêmica da UFMS, integrante do Coral da UFMS, grupo vocal CanteMus e regente assistente do PCIU - Projeto Coral Infantojuvenil da UFMS.

📄 *Projeto CanteMus – laboratório da voz: investigação, produção e divulgação da música coral*

**Douglas Santos** - *dodobersan@gmail.com*

Iniciou os estudos musicais no ano de 1997, aos 6 anos de idade na cidade de Assis-SP, tendo aulas de violão popular. Em 2000 formou sua primeira banda de pop-rock começando, em 2002, a se apresentar em eventos e em casas noturnas de Assis e região.

No ano de 2005 iniciou-se como professor de instrumentos (violão, guitarra e contrabaixo) no Instituto Musical Oficina da Música, localizado na mesma cidade, onde lecionou até o ano de 2012. Nesse período também ministrou cursos teóricos (teoria, harmonia e percepção musical) na mesma instituição de ensino, além de começar a tocar profissionalmente com bandas e grupos musicais.

Em 2013 mudou-se para a cidade de Maringá-PR e ingressou no Curso de Bacharelado em Composição Musical pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Nesse mesmo ano começou a trabalhar na RM Produções Artísticas (Maringá), produtora na qual exercia a função de técnico

de gravação e editor de áudio, trabalhando em vários estúdios musicais da cidade.


Durante a graduação fez parte do projeto “Roda de Choro: Música Brasileira na Comunidade”, no qual passou a ter contato com o gênero Choro e ministrou oficinas do instrumento cavaco. A partir de então começou a se apresentar junto ao projeto supracitado em vários eventos da região, e até mesmo fora do país. Também passou a tocar com outros grupos de Choro de Maringá. Ainda nesse período fundou, juntamente com amigos do curso de graduação, o quarteto vocal “Alla Capella”, com o qual se apresenta em eventos na cidade de Maringá e região e é responsável por escrever os arranjos executados pelo grupo.

Em 2017 concluiu o curso de Música pela Universidade Estadual de Maringá e atualmente é professor de música, produtor musical, arranjador, técnico de captação, edição e mixagem de áudio, e continua exercendo a função de instrumentista se apresentando com grupos de vários gêneros musicais, além de seu grupo vocal.

 *Naquele tempo*

**Éderson Marques de Góes** - *edersonmarx@gmail.com*

Mestre em Cognição e Educação Musical pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Especialista em Regência de Coros Infantis e Juvenis pela Fundación Schola Cantorum de Venezuela. Licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Foi Regente do Coral infantil da UFPR. Atuou como pianista correpetidor da Escola de Dança do Teatro Guaíra e professor de musicalização para as turmas iniciais de ballet. Participou como assistente de regência e direção pedagógica do Espetáculo de Natal do Palácio Avenida de Curitiba - HSBC, entre os anos de 2009 a 2017. Atualmente assistente de regência, direção pedagógica e musical do projeto HSBC Educação, recentemente sob a coordenação do Banco BRADESCO, onde desenvolve atividades de educação musical por meio do canto coral, movimento corporal e orquestra. Estudante de graduação em Ciências Sociais pela UFPR. Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR Campus II, onde coordena o curso de extensão Canto na Escola: uma experiência à prática de coro infantil, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de Curitiba. Professor Colaborador da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

 *Processo criativo e movimento corporal como ferramentas pedagógicas no canto coral infantil*

**Eduardo Luiz Beise Ulrich** - *eduardolbulrich@gmail.com*

Eduardo Luiz Beise Ulrich (1991), natural de Cunha Porã, oeste de Santa Catarina, iniciou seus estudos no Instituto de Educação Ivoti (IEI), tendo estudado trombone, violoncelo e iniciação à regência. Graduiu-se em Música com habilitação em regência coral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2014. Foi aluno de regência de Luiz Alberto Bencke (IEI), Vilson Gavaldão e Joclei Bohrer (UFRGS). Participou de diversas masterclasses tendo como professores María Guinand (Venezuela), Néstor Zadoff (Argentina), Christian Scheel (Alemanha) e Cláudio



Antonio Esteves (Brasil).

Atualmente, Eduardo Ulrich atua como regente no grupo vocal Donna Voce, coro feminino de Porto Alegre e no Coro Espírito Santo de São Leopoldo. Além disso, é diretor de música e regente da Comunidade Evangélica da Paz de Porto Alegre.

🔗 *Ciclo de peças sobre crianças que sofrem*

**Éric Vinícius de Aguiar Lana** - *lanamusica@gmail.com*

Éric Vinícius de Aguiar Lana é doutorando em Música pela Universidade de Aveiro sob a orientação de António Vassalo Lourenço e pesquisador do INET-md (Portugal). Atua como regente e diretor artístico na Associação Cultural Coral Os Canarinhos de Itabirito (Brasil) e desenvolve pesquisas em performance musical com ênfase em práticas de regência mediadas por recursos tecnológicos em coros infantojuvenis.

🔗 *Canto coral com adolescentes: uma revisão sistemática entorno às práticas pedagógicas e recursos tecnológicos*

🔗 *Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para preparação vocal coral*

**Fábio Miguel**

Cantor, Professor de Canto, Preparador Vocal e Regente Coral. Graduado e Licenciado em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Formado em Piano pela Fundação das Artes em São Caetano do Sul, sob a orientação de Ulisses de Castro. Estudou canto com Maria Cecília de Oliveira e repertório com Vânia Pajares. Bacharel em Regência pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” no Instituto de Artes de São Paulo. Mestre em Música pela mesma universidade. Doutor em Música, também, pela UNESP. Lecionou na Universidade Cruzeiro do Sul no bacharelado em Canto de agosto de 2004 a junho de 2009, nas disciplinas: Canto, Fisiologia da Voz e Dicção; Pedagogia Vocal. Lecionou, em 2008 e 2009, na Fundação das Artes em São Caetano do Sul. Atualmente é professor no Instituto de Artes da UNESP, na graduação e pós-graduação. Leciona, entre outras, as disciplinas: Voz e Expressão para o Bacharelado em Instrumento, Licenciatura em Educação Musical; Canto Coral, Coro de Câmara. Possui experiência na área de Canto e Canto Coral, atua como cantor, preparador vocal e regente coral. Pesquisa, ainda, acerca da Expressão Vocal em diferentes contextos. Líder do GEPPEVOZIA (Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da UNESP). Em 2012, foi professor no III Festival de Música de Campina Grande. Tem sido convidado para ministrar cursos na área da voz em diferentes lugares.


Atuou como solista nas seguintes obras: Savior: Oratório Contemporâneo, As sete últimas palavras de Cristo na cruz de Theodore Dubois, Réquiem de Brahms, Missa de Alcaçuz de Danilo Guanais, Missa em Sol Maior de Schubert, Oratório de Natal de Saint-Saëns, entre outras. Realizou a estreia

brasileira, da obra *Kassandra* de Xenakis, em 2016. Cantou o ciclo de canções *Dichterliebe*, op. 48 de Schumann, acompanhado ao piano por Vânia Pajares e o ciclo *Fünf Lieder un Gesänge*, acompanhado ao piano por Angelo José Fernandes. Participou de um recital de canções inéditas de Glauco Velásquez. Realizou, também, diversos recitais com canções para voz e violão, juntamente com o violonista Luciano Moraes. Atuou como Enéas, na ópera *Dido e Enéas*, de Purcell, em 2009 e 2010.

Fez, em maio de 2018, a estreia brasileira da obra *Aïs* de Iannis Xenakis, com a soprano Manuela Freua e o percussionista Rubens Lopes, junto a Orquestra Jovem do Estado, sob a regência do maestro Cláudio Cruz.

**Felipe Pillis Panelli** - *felipe.panelli@unesp.br*


Nascido em São Paulo, em 1997, Felipe Pillis Panelli começou a estudar música aos 8 anos de idade no Conservatório Musical Beethoven, onde teve aulas de piano e contrabaixo elétrico até seus 16 anos. No ano de 2016 prestou o vestibular das faculdades USP, UNESP e UNICAMP para o curso de Composição musical. Aprovado nas três universidades, escolheu a UNESP onde iniciou seus estudos em 2017. No mesmo ano, começou a trabalhar no Laboratório de Conservação, Arquivologia e Edição Musical do Instituto de Artes da Unesp, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Castagna. No ano seguinte, principiou a Iniciação Científica sob orientação do Prof. Dr. Fabio Miguel e co-orientação do Prof. Dr. Paulo Castagna. Atualmente canta no coral Vozes Paulistas.

 *Via-Láctea: ouvir estrelas*

**Gabriel de Souza** - *gabriel2.souza@usp.br*

Nos anos 2011 e 2012 foi aluno de Trompa no Projeto Guri – Santa Marcelina e, em 2013 e 2014, participou do Coral Etapa sob regência de Mário Zaccaro. Nos anos 2016 e 2017, formou e foi regente do Coral da Igreja Presbiteriana Renovada de Vila Élide.


Atualmente cursa engenharia Civil na Escola Politécnica da USP, mas participa do Coral Escola Comunicantus como monitor pela disciplina Práticas Multidisciplinares de Canto Coral com Estágio Supervisionado, oferecida pelo departamento de música da Escola de Comunicação e Artes da USP desde o início de 2017; e é um dos coordenadores do Acappolli, grupo acappella independente formado por alunos da Universidade, desde agosto de 2016.

 *Melodia sentimental*

**Gina Cavalcante Falcão** - *gina.falcao@usp.br*

Gina Falcão iniciou os estudos de música no Conservatório Alberto Nepomuceno em Fortaleza, Ceará. Mestranda em música na linha de pesquisa de questões interpretativas pela Universidade São Paulo, desenvolve pesquisa sobre modinhas. Licenciada em Música pela Universidade São Paulo- USP e bacharel em canto lírico pela FAAM na classe de Carmo Barbosa.

Participou de óperas e montagens sinfônicas como solista e coralista. Integrou os corais CoralUSP, Collegium Musicum de São Paulo e Coro do Estado de São Paulo. Camerista dos grupos Klang Trio e Duo Brasiliana. Atua como professora de canto da Intermezzo Escola de Música e de música no Colégio Santo Américo. Atuou como preparadora vocal do Madrigal Vivace e do Coral Municipal de Jundiaí e do Coral Escola - Communicantus: Laboratório Coral da USP. Integrante do Projeto Sabiá Laranjeira promovendo concertos didáticos numa parceria do departamento de música da USP com escolas públicas da região oeste de São Paulo.

 *Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador*

**Giovanna Gonçalves Elias** - *giovanna\_elias@usp.br*

Giovanna Gonçalves Elias, nasceu no dia 11 de agosto de 2000 em São Bernardo do Campo - SP, musicista e sua participação em coros iniciou-se em 2014 ao entrar para o “Cultura Inglesa Pop Choir”, atuando como coralista, realizando acompanhamentos no violão, guitarra, piano e ukulele. Em 2018 ingressou na Universidade de São Paulo para o curso de bacharelado em Música com habilitação em Regência; e participou, como coralistas, no “Coral da ECA”, no “Madrigal Communicantus”, no “Coral Universitário Communicantus” e “Coro de Câmara Communicantus” e como monitora do Coral da Terceira Idade da USP; experiências enriquecedoras que inspiraram a começar a compor música erudita para coros e formações instrumentais.

 *Wiosna*

**Giovanni Melo** - *giovanni.melo\_viola@hotmail.com*


Nascido no dia 4 de Janeiro de 1997 em Jundiaí, no interior de São Paulo, Giovanni Barbosa Melo iniciou seus estudos de música aos 12 anos de idade com o instrumento viola em um projeto social da região. posteriormente ingressou na Escola de Musica do estado de São Paulo-EMESP onde começou a ter aulas não somente de instrumento mas de teoria musical e técnica vocal, despertando interesse pela composição. Em 2016 ingressou na Universidade Estadual Paulista-UNESP fazendo parte da classe de viola do instituto de artes mas, ao mesmo tempo compondo obras para coro e orquestra e coro à capella por incentivo do Prof. Dr. Fabio Miguel, responsável pela área de técnica vocal e afins do instituto.

Atualmente vem buscando ampliar sua produção composicional para vozes afim de expandir seu contato com essa área e acrescentar conhecimento a sua formação acadêmica, tendo terminado as obras como Ave Verum, Ave Maria - para coro, solistas e orquestra de cordas e a mais recentemente a peça Em nome do amor, escrita especialmente para o 2º congresso de musica brasileira que ocorrerá no instituto de artes em novembro deste ano.

 *Em nome do amor*

**Hellem Pimentel Santos Figueiredo** - *hellempimentel@gmail.com*

Hellem Pimentel Santos Figueiredo é Professora do Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Realiza o doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas, onde investiga o musical brasileiro a partir da produção do grupo teatral Ponto de Partida (MG). Integra a atual diretoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) 2017-2019 e participa do grupo de pesquisa “O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia”, projeto temático da FAPESP sediado na USP e UNICAMP. Atuou à frente de diversos corais com foco em música popular e experiências na interface com o teatro, escrevendo arranjos exclusivos e realizando a montagem de espetáculos musicais, como “Beatles – Because all we need is love” (2010), “Na Terra de Luiz Gonzaga” (2012), “Brasis em Cena – Paisagens” (2016) e “Gerais e Milton” (2017). Desde 2016, é maestrina do Coral Universitário da UFJF, com o qual tem dado continuidade à sua pesquisa sobre a linguagem cênica no canto coral. Também atua como cantora e pianista, tendo participado de diversos concertos e festivais.

 *Reflexões sobre a prática do coro cênico a partir do relato de experiência com o Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES)*

**Izabel Padovani**

O trabalho de Izabel Padovani despontou na cena musical brasileira em 2005, quando venceu um dos mais respeitados concursos de música do país, o Prêmio Visa de Música Brasileira. O fato serviu como ponte para sua volta definitiva ao país depois de uma década vivendo na Áustria. Participou de projetos com músicos como André Marques, Nenê, Mané Silveira, Nelson Ayres, Alessandro Kramer, Guinha Ramires, Trio Curupira, Ronaldo Saggiorato, Oficina de Cordas de Campinas, Marcio Tubino, Marcelo Onofri, Thomas Kugi, Thomas Gansch, Alegre Corrêa, Oficina de Cordas de Campinas, Orquestra à Base de Sopros de Curitiba, entre outros. Em parceria com o baixista Ronaldo Saggiorato, participa do projeto Duos Brasileiros ao lado de Monica Salmaso, Teco Cardoso, Ná Ozzetti e André Mehmari. Sua discografia inclui seis CDs, o mais recente, um álbum gravado ao vivo no Teatro Santa Maria em Curitiba, junto a Orquestra à Base de Sopros de Curitiba, com a obra de Guinga. Ao lado do baixista Ronaldo Saggiorato lança em 2016 o álbum *Aquelas Coisas Todas*, trabalho que figura na lista dos melhores lançamentos do ano pelo crítico musical Carlos Calado. Também em parceria com o baixista, lança o CD *Tons - bass and voice*, trabalho que recebeu a indicação para o Prêmio da Crítica Schallplattenkritik na Alemanha. O CD *Desassossego*, lançado em 2006 pela gravadora Eldorado ganhou elogios da crítica no Brasil e na Europa e conta com a participação de músicos como Proveta, Nenê, Renato Brás, Vinicius Dorin, entre outros. A cantora é graduada em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de São Carlos e pós graduada em música pela Unicamp. É também professora de Técnica Alexander, formada pelo The Alexander Technique Teacher Training Centre em Viena. Na área acadêmica desenvolve trabalho de pesquisa, em que aborda interrelações entre a voz, o corpo e a Técnica Alexander. Tem sido convidada para ministrar workshops e oficinas sobre o tema Técnica Alexander

para Cantores e músicos em eventos como a Oficina de Música de Curitiba, e os Festivais de Música de Itajaí, Tatuí, Ouro Preto, Festival de Teatro da UFU, Universidade de Música de Mendoza, UFRGS, Unicamp, Casa do Brasil na Alemanha, Escola Canto do Brasil, Unesp, Universidade Santa Marcelina, SIMB-Florianópolis, entre outros.

**Jacqueline Domingos Venancio** - *jacquedomingos@hotmail.com*

Jacqueline Domingos Venancio é formada em Licenciatura em Música pela Universidade de São Paulo. Como cantora, além dos trabalhos autônomos, é integrante do Madrigal Le Nuove Musiche e, atualmente, é estudante de Canto Lírico na Escola Municipal de Música (Fundação Theatro Municipal de São Paulo). Como regente atua no Coral Marjan (Marjan Farma), e também no Coro Infantojuvenil do Colégio Guilherme Dumont Villares, além do seu trabalho como regente-assistente do Coral da ECA-USP.

🔗 *Poetas, poemas, poesias: uma experiência coral de imersão na literatura brasileira através do repertório temático*

🔗 *Trenzinho do caipira*

**Joabe Guilherme Oliveira** - *joabeguioliver@gmail.com*

Violonista e compositor fez os estudos musicais na EMESP, São Paulo. Estudou com Everton Gloeden, Thiago Abdalla, Chrystian Dozza e Alexandre Ribeiro. E atualmente cursa Composição e Regência na UNESP - Instituto de Artes. É Formado em Licenciatura em História pelo ISES. E já compôs para a Camerata de Violões do Guri Santa Marcelina, e teve suas obras apresentadas na “Bach Society Houston” pelo Duo Scordatura Antiqua, além de ter feito muitos outros trabalhos e gravações.

🔗 *Cantos Brasis: temas ameríndios*

**Jôfre Lúcio Goulart** - *jofregoulart@yahoo.com.br*

Bacharel em Música/Piano pela Universidade Federal de Uberlândia, integra o Coral da UFU desde 2001 exercendo atualmente a função de pianista correpetidor e regente assistente, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edmar Ferretti. Dedicar-se à regência coral, além da prática profissional, participando de festivais, workshops e demais eventos direcionados à área.

🔗 *Os impactos trazidos pela prática do canto coral*

**Johnatan H. Duarte de Sousa** - *jh-duarte@hotmail.com*

Paulistano, iniciou seus estudos no CoralUsp, onde é integrante do grupo Jupará e monitor dos grupos Zimana – o qual esteve à frente como regente convidado em algumas peças nos anos de 2.013 e 2.015 – e da oficina coral para iniciantes, atuando como regente e professor. Todos sob a


direção do Maestro Alberto Cunha, com quem estudou regência e matérias teóricas.

Com o CoralUsp gravou dois CDs: ‘Música Coral Brasileira’ e a obra ‘Tulen Sinty’, de Jean Sibelius, na Sala São Paulo, com a Osusp. Em 2.013 viajou a cidade de Valência, Espanha, sendo um dos coristas selecionados para representar o coro no programa de intercâmbio entre a Usp e a Berklee College of Music.

Se apresentou como solista junto aos coros que integra e em recitais de diversos projetos, destacando “Amores e Humores de Beethoven”, “Amazônia: Amor e Mistério, canções de Waldemar Henrique”, ambos sob a direção musical de Alberto Cunha; “Giro d’Amore”, sob a direção de Josefina Capitani e Regina Schlochauer; e também ao lado do compositor e violonista Joabe Guilherme, se apresentando na “Véspera Profana”, no Instituto de Artes da Unesp e na “Série Dedilhadas na Sé”, na cripta da catedral da Sé.

Realizou masterclass de canto com Luiz Tenaglia e Juvenal de Moura. Participou da 35º Oficina de Música de Curitiba, na classe de regência da maestrina Mara Campos e da professora Lúcia Passos, do 16º Festival de Música de Ourinhos, na classe de regência do maestro Wagner Polistchuk e do VI Encontro Internacional de Música Antiga da EMESP.

É professor de canto na escola Master Music Center em Taboão da Serra, se aperfeiçoa em canto e técnica vocal com Juvenal de Moura. É cantor bolsista do Coral Jovem do Estado de São Paulo, e está na graduação em música, regência, pelo Instituto de Artes da Unesp.

 *De frente pro crime*

**Juliana Melleiro Rheinboldt** - [julianamelleiro.r@gmail.com](mailto:julianamelleiro.r@gmail.com)

Natural de Jundiaí-SP, é doutora e mestra em Música pela UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Angelo Fernandes, e graduada em Licenciatura em Educação Musical, pela UNESP. Atualmente, é regente do Coral da Gente do Instituto Baccarelli (São Paulo-SP) e do Canarinhos da Terra (Campinas-SP), a frente do Grupo Infantojuvenil e de coros infantis do programa “Coral na Escola”. Também ministra a disciplina Educação musical no Colégio Lumen Verbi (Paulínia-SP). Dentre outros festivais, aperfeiçoou-se em pedagogia coral e regência no “Creating Artistry” (Butler University – EUA) com os maestros Henry Leck, Ruth Dwyer, Joshua Pedde, Eric Stark e Tim Brimmer. Integra o Coro Contemporâneo de Campinas e já integrou o Coral Jovem do Estado de São Paulo e o Coro Juvenil da OSESP. Foi bolsista da 1ª Academia de Canto em Trancoso - Mozarteum Brasileiro e Chorakademie Lübeck (Alemanha) e da Academia Internacional Teatro del Lago- Semana Santa (Chile). Como solista, interpretou Dido na ópera “Dido e Aeneas” (Purcell), Peregrina no “Entremes da Peregrina” (Anônimo), Papagena e Primeiro Menino na ópera “A Flauta Mágica” (Mozart), Rosalia em “West Side Story” (Bernstein), além da Missa de Stravinsky e Requiem de Mozart. Também encenou a ópera “O Empresário Teatral” (Mozart). Foi corista das óperas “Der Freishütz- O Franco Atirador” (Weber), “Le Domino Noir” (Auber) e “Dido e Aeneas” (Purcell).

📁 *Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas*

**Julio Moretzsohn** - *julio.moretzsohn@unirio.br*

Julio Moretzsohn é professor de Regência Coral e Música de Câmara da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde concluiu, em 2008, o Doutorado em Música na área de Estruturação da Linguagem Musical com o trabalho *As Missas de J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico*. Nesta instituição coordena o Projeto de Extensão Coro Juvenil UNIRIO e o Projeto de Ensino Coral Oficina UNIRIO, voltado para a formação de jovens cantores e regentes corais.

Maestro do conjunto vocal Calíope desde a sua criação, em 1993, é ganhador do 7º Prêmio Carlos Gomes (2002) na categoria de Corais e Conjuntos Vocais. Com este grupo gravou o CD *Música Brasileira e Portuguesa do Século XVIII* (1998), os CDs *Sábado Santo* (2001), *Quinta-feira Santa* (2002) e *Música Fúnebre* (2003), através do Museu da Música de Mariana, o CD *Música Sacra de Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno* (2005), pelo Selo da Rádio MEC, e o CD *Villa-Lobos – Vozes do Brasil – obra coral profana* (2012), com patrocínio da Petrobras.

Com o Calíope representou o Brasil a convite do Itamaraty: em 2001, em Santiago do Chile, em 2005, em tournée pela França e na Embaixada do Brasil em Berlim (Alemanha), e, em 2008, no Festival de Chiquitos – Bolívia. Em 2009 realizou concertos em Portugal, a convite da Fundação Calouste Gulbenkian, e na Espanha, a convite da Sociedad Filarmónica de Badajoz.

Em 2003 Moretzsohn criou o Coro Sinfônico do Rio de Janeiro, constituído de cantores de formação lírica, atuando junto a Orquestra Petrobras Sinfônica e a Orquestra Sinfônica Brasileira. Com este grupo tem colaborado com maestros do Brasil e do exterior.

De 2010 a 2016 desenvolveu o Projeto Coro de Crianças da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Como maestro convidado atuou a frente da Camerata de Curitiba e do Coro da OSESP.

📁 *Coro Juvenil UNIRIO: um espaço para educação musical, produção de arranjos e composições, pesquisa e prática profissionalizante*


**Leilor Miranda Soares** - *leilorio@hotmail.com*

Mestrando do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, graduado em ciências sociais pela FFLCH-USP. Membro do Coralusp, grupos 12 em ponto (desde 2012, até o presente) e XI de agosto (2013); Coral Unifesp (desde 2014, até o presente) e Grupo Mosaico (desde 2015, até o presente), todos sob regência de Eduardo Fernandes. Arranjador desde 2016, fez cursos de arranjo vocal com Mauricio Detoni e Zeca Rodrigues, teve arranjos cantados por todos os grupos acima, além de: *Trato no Tom*, *Coral Cantando no Quintal*, grupo vocal *Seis Canta* e um arranjo cantado no XXVII Laboratório Coral de Itajubá-MG.

📁 *Para Lennon e McCartney*

**Letícia Skaidrite Kriger** - *leca.kriger@gmail.com*

Letícia Skaidrite Kriger nasceu no ano de 1993, no Estado de São Paulo, Brasil. Começou seus estudos de piano aos 7 anos. Em 2012, ingressou no curso de Licenciatura em Música da Universidade de São Paulo. Tem aprofundado seus estudos na área de Regência Coral e participa do Comunicantus: Laboratório Coral da USP desde 2013, atuando como regente e pianista do Coral da Terceira Idade da USP, projeto de extensão que faz parte do Comunicantus e é vinculado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP através do programa Universidade Aberta à Terceira Idade. Durante a graduação, participou de diversos concertos e festivais promovidos pelo Comunicantus: Laboratório Coral, auxiliando na produção e organização de eventos, elaboração e revisão de programas e também como aluna-regente, coralista e pianista dos coros do Comunicantus: Laboratório Coral. Concluiu a Licenciatura em Música da Universidade em São Paulo no ano de 2016, com a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pela prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Susana Igaraya, cujo tema foi “Processos de Educação Musical no Coral da Terceira Idade da USP: um estudo de caso”. Atualmente está cursando o Mestrado em Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Susana Igaraya, com foco no estudo de questões interpretativas no Coral da Terceira Idade da USP. Participa também do GEPEMAC - Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto.

 *O Coral da Terceira da Idade da USP: lugar de música, aprendizado e sociabilidade*

**Luís Guilherme Anselmi de Oliveira** - *luisguianselmi@gmail.com*

Educador, regente, cantor, violonista e arranjador, Luís Anselmi é graduando em Licenciatura em Música pelo Instituto de Artes da UNESP em São Paulo-SP, com ênfase de pesquisa em construção de sonoridade coral e desenvolvimento da percepção musical no contexto coral. Estudou regência coral com Eduardo Fernandes, Paulo Moura e Lutero Rodrigues.

Atualmente, é responsável por toda a parte coral da secretaria de Cultura de Louveira-SP regendo o Coral Municipal Viva Vozes (adulto), o Coral Infantil e o Coral Juvenil. É, ainda, Regente do Coral Deluz, regente assistente do Coral Cantando no Quintal (regência de Ricardo Barison), e regente assistente do Grupo Mosaico, (regência de Eduardo Fernandes). Atua também como professor de canto coral no Guri Santa Marcelina.

 *Xirê de Oxum*

**Luísa Campelo de Freitas** - *luisa.campelo.freitas@usp.br*

Aluna da graduação, Luísa cursa paralelamente Licenciatura em Música na Universidade de São Paulo e Bacharelado em Instrumento Popular - Habilitação em Guitarra na Faculdade Santa Marcelina. Iniciou o contato com o canto coral em 2015, quando ingressou nas faculdades, e mais intensamente a partir do segundo semestre de 2015 quando entrou para o Laboratório Coral Comunicantus, sendo monitora do Coral Escola Comunicantus desde então. Desde dezembro



de 2016 é também integrante do Coro de Câmara. Em 2017 Iniciou uma Iniciação Científica sob orientação do professor doutor Marco Antonio da Silva Ramos intitulada “Ambiente acústico e conforto vocal a partir da percepção dos coralistas do Coro de Câmara Communicantus (2015-2016)”, em que, a partir de relatórios dos integrantes deste grupo, são analisadas as formas de interação dos coralistas entre si e com os ambientes nos quais ensaiam e se apresentam, identificando dificuldades e possíveis soluções que evitem sobrecarga vocal e otimizem a performance mesmo em situações desfavoráveis. Atua como guitarrista, coralista, regente, professora, compositora e arranjadora.

🔗 *Ambiente acústico e conforto vocal a partir da percepção dos coralistas do Coro de Câmara Communicantus (2015-2016)*

🔗 *Amor*

**Luíza Pereira de Freitas** - *luiza11\_pereira@hotmail.com*

Formada no Curso Técnico de Música do Conservatório Integrado de Amparo com habilitação em piano erudito e atualmente faz graduação em regência no Departamento de Música da UNICAMP. Participou de vários seminários de regência e canto coral. É regente de coros adultos, de terceira idade e infantis, regente de grupos de cordas, professora de piano e de música em geral.

🔗 *Bate Boca: abordagens para adaptação do arranjo de Magro Waghabi para coro*

**Marcelo Faraldo Recski** - *marcelo.recski@usp.br*

Marcelo Recski é mestrando em Performance - Regência Coral (e formado) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, nos cursos de Regência e Licenciatura em Música.

Participou de vários Workshops, Masterclasses e Cursos nacionais e internacionais. Seus principais orientadores foram Juan Tony Guzmán (República Dominicana / EUA), Henry Leck (EUA), Brigitte Rose (França), John Rink e Geoffrey Webber (Inglaterra), Marco Antonio da Silva Ramos, Susana Igayara, Mara Campos, Abel Rocha, Naomi Munakata (São Paulo - Brasil), Eduardo Lakschevitz (Rio de Janeiro - Brasil), entre outros. Sob orientação de Carlos Alberto Figueiredo (RJ-Brasil), participou de workshop no II Fórum RioAcappella de Música Vocal, estando à frente do Coral “Canto Em Canto” da Prefeitura do Rio de Janeiro. Também dirigiu o Coral “Paulistano” do Theatro Municipal de São Paulo em outro workshop com Eric Withacre (EUA), em São Paulo. Em 2012, regeu o grupo “Via Brasil” em apresentações no Festival Europa Cantat em Torino, na Itália.

Regente e Arranjador há 31 anos, fundou e dirigiu vários grupos, além de ter atuado como cantor em renomados Corais, Madrigais e Grupos Vocais de São Paulo, inclusive no exterior. Atualmente, dirige o Coro Masculino de Alumínio (CMA), o Madrigal Feminino ZEN’canto, os corais Luminare e Nossa Casa, e os Grupos Vocais Máfia Sonora, Rock’N’Voice, e Canto Ma Non Presto.


Produziu vários CDs na Gravadora Paulus e Editora SM (Santa Maria), além de assinar a direção

musical de espetáculos cênico-musicais.

É sócio-proprietário da D&A - Diversão & Arte Eventos Culturais, onde atua como produtor cultural.

É instrutor no Projeto Canta São Paulo, do Coral Paulistano Teatro Municipal de São Paulo.

Cumpre o 3º mandato como Presidente da Associação de Regentes e Corais Infantis (ARCI).

 *Ladeira da Memória*

**Marcio Giachetta Paulilo** - *mgpaulilo@usp.br*

Tenho 45 anos, sou músico multi-instrumentista, compositor e arranjador, e estou cursando bacharelado em Regência na ECA/USP. No que se refere a canto coral, comecei recentemente a elaborar arranjos para os coros comunitários de que participo, ambos vinculados ao Departamento de Música da ECA/USP.


 *Angélica*

**Marco Antonio da Silva Ramos** - *masilvaramos@gmail.com*

Professor Titular de Regência Coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e ali coordena o Comunicantus: Laboratório Coral. Está à frente do Coral da ECA-USP desde 1981. Apresentou-se como regente convidado frente a importantes coros internacionais, como o International Vocal Ensemble, Contemporary Ensemble e University Singers da Universidade de Indiana, EUA, Coral do Conservatório Nacional de Lisboa, Coros Infantil e Juvenil da Orquestra Filarmônica de Las Palmas, além de importantes coros brasileiros e coros formados em festivais nacionais e internacionais. A convite da Centro-European Academy of Arts, apresentou-se na Hungria e Austria com um coro internacional de jovens. Sua atuação, nos campos da análise interpretativa, da técnica de regência coral, como educador coral e no campo da preparação vocal marcam seu estilo como professor e performer. Orienta na pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP desde 1997, tendo formado gerações de mestres e doutores, entre eles muitos professores universitários de vários estados do Brasil. Em 2015 participou de projeto de pesquisa conjunta e colaboração artística com o Prof. John Rink, o Dr Geoffrey Webber, ambos da Universidade de Cambridge, e a Prof.a Dra. Susana Igayara, da USP, financiado pela British Academy for the Arts and Humanities, Reino Unido.

Foi colaborador como professor, regente e planejador do Projeto Villa-Lobos da FUNARTE de 1982 a 1993.

Atualmente é também o Diretor do CORALUSP, Coral da Universidade de São Paulo.

 *Ambiente acústico e conforto vocal a partir da percepção dos coralistas do Coro de Câmara Comunicantus (2015-2016)*

☞ *Performance da obra A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete*

**Maria Bernardete Castelan Póvoas** - [bernardetecastelan@gmail.com](mailto:bernardetecastelan@gmail.com)

É professora associada na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina. Onde atua nos cursos de Bacharelado e Pós-Graduação. É bacharel, mestre e doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve intensa atividade no âmbito do ensino, extensão e pesquisa interdisciplinar sobre desempenho pianístico e música de câmara, com publicações em revistas especializadas. Foi pianista junto ao Coral da UDESC por mais de 15 anos e ao Estúdio Vozes por 10 anos. Criou Piano Voci, piano e cantores, e o Programa de Extensão *Piano em Foco* (UDESC) em 2001 com três projetos: Série Musical; Ciclo Intercâmbio e Série Música Brasileira. Realiza recitais solo e de câmara em diferentes formações, estreia de obras e gravação de CD com repertório solo e duo de piano. Integra o Duo Castelan & Barros com Luís Claudio Barros desde 2010. Encontra-se na Universidade de Aveiro, como pesquisadora convidada integrada no INET-MD.

☞ *Panorama da demanda de competências do pianista de coro no Brasil*

**Maria José Chevitarese** - [zezechevitarese@gmail.com](mailto:zezechevitarese@gmail.com)

Formada em Regência pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Maria José Chevitarese é também Mestre em Música Brasileira UNIRIO e Doutora em Psicossociologia, pela UFRJ. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1978, onde atuou como Vice-Decana e Decana do Centro de Letras e Artes, Pró-reitora de Extensão e Diretora Artística da Escola de Música. Atualmente é Professora Titular de Canto Coral e Diretora da Escola de Música da UFRJ.

Atuou como professora de técnica vocal e regência de coral em cursos promovidos pela FUNARTE por todo o país.

Recebeu por três vezes o prêmio PROEXT Cultura, do Ministério de educação, pelo projeto “A escola vai à ópera”, que tem como objetivo encenar óperas em língua portuguesa, com temática infantil. É a idealizadora e regente do Coral Infantil da UFRJ (1989 - ) e do Brasil Ensemble-UFRJ (1999 - ), coros que vêm se destacando no cenário musical brasileiro.

Atua como professora nos cursos de graduação (bacharelado e licenciatura) e pós-graduação em música da Escola de Música da UFRJ (mestrado e doutorado acadêmico e mestrado profissional).

☞ *Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis*

☞ *O Canto Coral na infância e adolescência: transformando e promovendo a inclusão sociocultural*

☞ *O Salmo 150 de Ernani Aguiar: análise de gravações a partir da década de 90*

☞ *Metodologia de ensino da música: regência de coro infantojuvenil*

**Miriam Carpinetti** - *miriamcarpinetti@gmail.com*

Tese em processos criativos em andamento (UNICAMP). Mestre em Música (UNICAMP), graduada em Órgão (UNESP), Piano e Canto (Instituto Musical de São Paulo). Foi aluna de Lina Pires de Campos, José L. de Aquino e Ula Wolf. Trabalhou como assistente de Ula Wolf. Estudou Cravo (UNICAMP) com Edmundo Hora e composição com Osvaldo Lacerda e H.J. Koellreutter. Dirigiu o Departamento de Música Infanto-Juvenil da Sociedade Evangélica de Música Sacra (SOEMUS). Integrou a equipe de professores da Comissão de Música Sacra da Igreja Presbiteriana do Brasil. Participou do júri do “Concurso Nacional de Piano Orestes Farinello”. Tocou órgãos históricos no México em 2000 e desde então apresentou primeiras audições brasileiras e mundiais no México e nos EUA. Organizou diversos Encontros Nacionais e Internacionais de Organistas e masterclasses de Mário Videla (Argentina), Silvio Celeghin (Itália) e Patrick Delabre (França). Atua como preparadora vocal e regente coral em igrejas e na iniciativa privada. Regeu o Coro e a Orquestra da Sociedade Pro Musica Sacra de São Paulo. Organista e regente na Igreja Presbiteriana de Vila Mariana. Professora nos cursos de Pós-graduação, Graduação e Licenciatura em Música da Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP), ministrando: Música de Câmara, Canto Coral, Prosódia Musical, Contraponto e Análise Musical. Pesquisadora, tem artigos publicados em revistas acadêmicas e apresenta comunicações em congressos, simpósios e encontros acadêmicos. Ex-secretária e ex-presidente da Associação Brasileira de Organistas (ABO), integrou o Conselho Editorial do “Caixa Expressiva”, única publicação organística em português. Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), é Editora-adjunta do TeMA Informativo. Tem peças publicadas no *The Orgelbüchlein Project* (Londres). Foi a única compositora finalista, mulher e latino-americana, no concurso internacional de composição para órgão solo promovido pelo *Royal College of Organists* e o *The Orgelbüchlein Project*.

🔗 *Coro Feminino Cantares da Igreja Presbiteriana da Vila Mariana: história e experiências de ensino-aprendizagem da teoria e da técnica vocal*

**Naara Santana dos Santos** - *naarasantana@outlook.com*


Naara Santana é licenciada em Música pela Universidade de São Paulo e o artigo submetido ao congresso é parte do seu trabalho de conclusão de curso o qual foi orientado pela professora Dra Susana Cecília Igayara-Souza. Em sua pesquisa analisou arranjos vocais de Tom Jobim para a Banda Nova e propôs a aplicação dos elementos estruturais usados por Jobim em arranjos e atividades educacionais com coro. É formada em piano erudito pela Escola Municipal de São Paulo onde estudou com a Alex Sandra Grossi e piano popular pela Escola de Música do Estado de São Paulo onde estudou com Regina Célia Carmona. Tem trabalhado como pianista e educadora musical atuando em escolas, grupos de música popular e erudita e coros.

🔗 *Tom Jobim e Banda Nova: arranjos vocais e suas semelhanças com arranjos corais de MPB*

🔗 *Lamento sertanejo/Eu vim da Bahia*

**Nathaly Migdiã da Silva** - *nana2501nms@gmail.com*

Nathaly Migdiã da Silva nasceu em Castro-PR, em 25 de janeiro de 2001. Desde criança, demonstrava grande interesse pela arte da música, influenciada sempre pela família que é composta por musicistas. Com sete anos, começou a fazer parte de alguns corais, dentre estes, o Coral Meninas Cantoras da Klabin, onde permaneceu por oito anos, tendo oportunidades e descobrindo assim, seu gosto pela prática coral. Em 2016, começou a trabalhar de auxiliar em um projeto de musicalização nas escolas municipais, e em 2017, ingressou na Universidade Estadual de Ponta Grossa no curso de Licenciatura em Música, ligando assim suas duas paixões: música e prática docente.

 *Projeto Integrado Educação musical por meio do canto coral infantil (2016/2017): um relato de experiência*

**Patricia Costa** - *pccantocoral@gmail.com*

Licenciou-se em Música pela UNIRIO em 1996. Mestre pela mesma instituição, pesquisou o tema “Coro juvenil: por uma abordagem diferenciada”. Doutora em Práticas Interpretativas pela UNIRIO, obteve bolsa-sanduíche da parceria CAPES/Fulbright, cumprindo estágio como pesquisadora-visitante na Butler University (Indianapolis, EUA) entre 2015 e 2016. Na ocasião, trabalhou como regente-colaboradora com diversos corais do estado de Indiana (EUA). Sua tese “Características do repertório para coro juvenil: verificação de especificidades” está indicada para o Prêmio CAPES/Fulbright 2017/2018 de teses de doutorado.

Respondeu pela prática coral dos projetos Villa-Lobinhos e Novos Horizontes da Fundação Pró-Saber, compostos de adolescentes carentes de escolas públicas do Rio de Janeiro. Foi professora do Curso de Capacitação e Aperfeiçoamento para Regentes Corais de Escolas, da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro, projeto realizado em parceria com a Ação Educativa do Museu Villa-Lobos, entre 2003 e 2006.

Foi integrante do Coro de Câmara Pro Arte, dirigido por Carlos Alberto Figueiredo – com quem se aprimorou em Regência Coral.

Como professora universitária ministrou as disciplinas Regência Coral, Regência de Coro Infantil e Juvenil e Coro Cênico nas instituições Escola de Música do Paraná, UFRJ e UNIRIO.

Atualmente ministra curso na Pós-Graduação em Educação Musical, pelo FLADEM Brasil/ CBM. É também professora do curso de Pós-Graduação em Regência Coral do Conservatório Brasileiro de Música (RJ).

Dirige os corais juvenis do Colégio São Vicente de Paulo desde 1993, em atividade contínua. Seu coro jovem São Vicente a Cappella é hoje referência em âmbito nacional.

Patricia Costa tem sido constantemente convidada como palestrante/professora/instrutora em diversos eventos corais pelo Brasil, sobretudo na área de coro infantil, juvenil e direção cênica para corais.

📄 *Considerações sobre o repertório para coro juvenil: uma proposta inicial de parâmetros de seleção*

**Paulo Frederico de Andrade Teixeira** - *pauloteixeira@usp.br*

Paulo Frederico de Andrade Teixeira possui doutorado em Artes - Performance Musical (USP - 2018), Mestrado em Música (USP - 2013) e Bacharelado em Regência (USP - 2010).

Foi professor substituto da Universidade de São Carlos entre 2017 e 2018 nas disciplinas Canto Coral, Violão e Fundamentos de Arte/Educação. É regente, arranjador e violonista. Atualmente é docente do curso de Pós-graduação em Trilha Sonora: Composição para Cinema e TV da Universidade Anhembi Morumbi e regente do Coral Umberto Urban da Associação Atlética Banco do Brasil de São Paulo.

📄 *Performance da obra A Primeira Missa e o Papagaio de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete*

📄 *Pastorinhas*

**Paulo Lopes** - *paulomlps@gmail.com*

Paulo Lopes é natural da cidade de São Paulo. Fez sua graduação na Universidade de São Paulo (USP) onde aperfeiçoou seus estudos em regência coral e violão erudito. Participou de vários cursos e festivais em ambas as áreas de formação estudando com diversos professores, dentre eles Edelton Gloeden, Turíbio Santos, Kees Helderblon (Holanda), Maria Elina Mayorga de Blech (Argentina), Mary Goetze (EUA), Marco Pisoni (Itália), Marco Antonio da Silva Ramos, Susana Igayara, Paulo Rubens Morais Costa, Dulce Primo, dentre outros. Em 2009 foi bolsista do da *IV Academia Internacional de Verano de Dirección Coral Y Pedagogía Musical* em Las Palmas (Espanha) aperfeiçoando-se em coros Infantojuvenis com Fernando Malvar-Ruíz (EUA), Sandra Mathias (EUA) e Lilla Gabor (Hungria). Em 2010 concluiu seu mestrado na USP sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos. Desde 2008 vem trabalhando no Curso de Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá (UEM) onde é professor efetivo, e desenvolveu diversos trabalhos ao lado da maestrina Andréia Anhezini. Atualmente tem realizado trabalhos junto ao Oficina Coral da UEM, Coral da Unati(3ª Idade), Coral Infantojuvenil da UEM e da Orquestra de violões do curso de graduação em música da UEM.

📄 *Projeto de extensão Corais do Departamento de Música: uma experiência artística por meio do Canto Coral e de ensino da regência*

**Rafael Ricardo Friesen** - *rafael.friesen@ufr.br*

Rafael Friesen é Bacharel em Piano e Especialista em Performance - Música de Câmara, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina na área de Interpretação e Criação Musical, tendo realizado pesquisa sobre a demanda de competências do pianista de coro no Brasil. Premiado em alguns concursos nacionais de piano

durante o período da graduação, também atuou em diversos concertos como solista, recitalista e camerista, com especial ênfase em música contemporânea, além de ter trabalhado como colaborador em coros e na docência. Atualmente é coordenador do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Roraima.

☞ *Panorama da demanda de competências do pianista de coro no Brasil*

**Renata Cabral Costa da Silva** - *recabral@gmail.com*

Educadora e regente coral. Estudou piano no Conservatório Municipal Ivanildo Rebouças da Silva, em Cubatão/SP. Formou-se em Licenciatura em Música no Centro Universitário Lusíada, em Santos/SP e fez pós-graduação em Educação Musical na Faculdade Cantareira - São Paulo, onde foi orientada pela Prof<sup>a</sup>. Doutora Enny Parejo. Durante 17 anos foi integrante do Coral Municipal Zanzalá de Cubatão onde atuou como Coralista, Chefe de naipe, Regente Assistente e Assessora Cultural. Atuou como regente de coro infantil no Projeto Canto em Movimento, liderado por Reynaldo Puebla e Marcos Lucatelli, nas cidades de Santos e Cubatão. Atualmente é preparadora vocal no coro cênico Broadway Voices e é Educadora de Atividades Infantojuvenis no Programa Curumim do Sesc Santos desde Fevereiro de 2000.

☞ *Contribuições do canto coral para o processo de musicalização infantil*

**Rodolfo Jonasson de Conti Medeiros** - *rodolfojonasson@gmail.com*

Mestrando em Ciências Humanas pela Universidade Santo Amaro. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação e Políticas Públicas (CNPQ/UNISA). Bacharel em Música com habilitação em piano e Licenciado em Música. Possui Pós-graduação Lato Sensu em Docência Superior em Música, Psicopedagogia Clínica e Institucional. Entre 2011 e 2013 foi regente e diretor artístico do Coralina - Coro de Câmara Feminino. Realizou estágio docente na Schola Puerorum della Cappella Musicale Pontificia Sistina, em Roma (2009), e no Musiikin erityispaivelukeskus Resonaari, em Helsinki (2018).

☞ *Cantar para libertar: a atividade coral utilizada como recurso para a construção da identidade social*

**Rodrigo Lopes** - *rodrigolopes@usp.br*

É pós graduado em Educação Musical pelo Claretiano Centro Universitário, licenciado em Música pela Faculdade Paulista São José e graduado em Música com habilitação em Regência Coral pela UniFiamFaam Centro Universitário. Estudou piano com ênfase no repertório de música popular na ULM - Tom Jobim e regência coral na Escola Municipal de Música de São Paulo. Atualmente é professor de canto coral e linguagem musical da Escola Municipal Livre de Música de Arujá (SP); regente do Coro da Catedral São Dimas de São José dos Campos (SP); realiza projetos envolvendo canto coral e música sacra; e participa como instrumentista (piano) e arranjador em projetos de

música popular. É mestrando no Programa de Pós Graduação em Musicologia da ECA-USP, sob a orientação de Diósnio Machado Neto.

📄 Judas mercator pessimus *de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetos de semana santa*

**Rogério de Brito Bergold** - *rogerio.debrito@hotmail.com*

Graduação em Licenciatura em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Especialização em Linguagem e Estruturação Musical pela Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG). Mestrado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutorando em Ciências Sociais Aplicadas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Professor do curso de Licenciatura em Música da UEPG. Atua no Projeto “EDUCANTO – Educação Musical por meio do Canto Coral Infantil”, que visa capacitar acadêmicos para atuarem como professores de musicalização em sala de aula do Ensino Fundamental I e como maestros de coro infantil.

📄 *Relatos de experiências dos acadêmicos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa em atividades com os coros do projeto Educanto referente às turmas do 3º ao 5º anos do período de 2016/2017*

**Ronaldo da Silva** - *ronalldu@gmail.com*

Ronaldo da Silva é natural da cidade de São Paulo, SP. Professor das disciplinas de Canto Coral e Teoria/Percepção Musical II no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), PR. Compositor e arranjador de músicas vocais, tendo cerca de 25 editadas e gravadas pelo selo Musicasa. Atualmente, coordena o projeto de extensão “Educanto: educação musical por meio do canto coral infantojuvenil” que atende crianças dos terceiros aos quintos anos do ensino fundamental do Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente da UEPG. Paralelamente, rege o Coro Infantojuvenil da UEPG e o Coro Infantojuvenil Tons e Cores. Na área de pesquisa, lidera o “Grupo de estudo e pesquisa em cognição e educação musical” do CNPq, com investigação na linha de “processos cognitivos sobre o pensamento musical significativo”, em que aborda os temas *alfabetização e letramento musical*. Atuou como educador musical e regentes de coros de escolas particulares do Estado de São Paulo; foi professor de canto coral e teoria musical, assim como coordenador da área de Educação Musical e regente do Coro Infantil do Conservatório de Tatuí. É bacharel em piano pelo Instituto de Artes da UNESP, licenciado e especialista em educação musical pela Faculdade de Música Carlos Gomes (SP); possui mestrado e doutorado na área de Fundamentos Teóricos pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Possui *site* em que divulga parte de suas obras compostas e arranjadas: <https://educanto.wixsite.com/ronaldodasilva>

📄 *Relatos de experiências dos acadêmicos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Ponta Grossa em atividades com os coros do projeto Educanto referente às turmas do 3º*



ao 5º anos do período de 2016/2017

☞ *Projeto Integrado Educação musical por meio do canto coral infantil (2016/2017): um relato de experiência*

☞ *Cantata de natal: a viagem, não há lugar, glória a Deus nas alturas, dorme Jesus, três reis magos e encerramento*

### **Samuel Kerr**

Samuel Kerr tem conduzido sua carreira musical ao som da voz cantada, seja como regente, arranjador, organista ou professor. Dentre seus trabalhos corais estão os realizados à frente do Coral da 3ª Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, Coral da Unesp, por ele criado, Cia Coral, Associação Coral Cantum Nobile, Coral dos Estudantes de Medicina da Santa Casa de São Paulo, Madrigal Psychopharmacom e muitos movimentos corais por ele liderados. Foi também Diretor da Escola Municipal de Música de São Paulo, Regente da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo e Professor do Instituto de Artes da Unesp. Atualmente tem participado dos Painéis Funarte de Regência Coral.

☞ *Conferência de Abertura do I Congresso de Canto Coral*

### **Selma Boragian - selbmus@gmail.com**

É regente, professora e arranjadora do Coral da Universidade de São Paulo, o CORALUSP, desde 1999.

Em 2011 regeu o Coralusp São Sebastião, pela parceria entre o Centro de Biologia Marinha da USP (CEBIMar) e a prefeitura de São Sebastião. Encerrado o projeto em 2015, passou a reger o Coral Municipal de São Sebastião.

Desde 1997 lidera o grupo vocal Arirê, onde atua como cantora e arranjadora. O quarteto vocal feminino lançou dois CDs e vem se apresentando em diversos teatros e projetos. O grupo foi semi-finalista do Prêmio Visa Vocal.

Selma trabalha com o compositor de trilhas sonoras para teatro Marcelo Pellegrini desde 1998, tendo participado de trilhas premiadas, como de “À margem da vida”, vencedora do prêmio Shell 99, “Passatempo” de Renata Melo, “Cacilda” de José Celso, e outras. Gravaram em 2013 um CD pelo projeto PROAC.

Com o compositor Eduardo Gudín, importante nome do samba paulista, participou como cantora do grupo “Notícias dum Brasil”; gravou e fez arranjos vocais para seu CD lançado em 2006.

Desde 2016 é mestrandia do curso de Música da ECA, da Universidade de São Paulo, na área de arranjos e interpretação coral, com a orientação de Marco Antonio da Silva Ramos.

☞ *Lamento sertanejo*

**Silvestre Lonardelli Bastos** - *silvestrelonardelli@gmail.com*

Silvestre Lonardelli Bastos, nascido em Curitiba-PR no dia 31/12/1999 (18 anos). Iniciou os estudos de piano no curso de extensão da UFES (Vitória-ES) com a professora Orlieni Facini de 2011 a 2013. Ao se mudar para o Rio de Janeiro em 2014, continuou os estudos de piano com a professora particular Maria Cristina Gândara e paralelamente, ingressou no Curso Básico de extensão de Teoria Musical na UFRJ com a professora Aline Silveira e no curso de extensão de Violão com a professora Graça Alan. Em 2015, ingressou no Coral Zaccaria sob regência de Amarílis Santiago, do Colégio Zaccaria onde estudava o Ensino Médio. No mesmo ano começou os estudos de Violão e Harmonia Funcional com o professor particular Edwards. Em 2016 interrompeu os estudos de música para se dedicar ao vestibular e continuou apenas com o Coral, onde descobriu sua verdadeira vocação. Ingressou na USP em 2018 onde atualmente cursa Regência.

**Susana Cecilia Igaraya-Souza** - *susanaiga@gmail.com*

Professora de Repertório Coral e de Práticas Multidisciplinares em Canto Coral na Universidade de São Paulo, Brasil, desde 2004. Atuou como regente coral frente ao Coral do Museu Lasar Segall, Coral da Faculdade Santa Marcelina e Coral da Faculdade Mozarteum de São Paulo. Como preparadora vocal, foi responsável pelo Studio Coral – Vozes Femininas até 2010 e pelos coros do Festival Música nas Montanhas, de 2004 a 2013. Na Universidade de São Paulo, é líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto e vice-coordenadora do Comunicantus: laboratório coral, que abriga sete distintos grupos corais e organiza Festivais anuais de coros, palestras e workshops. É orientadora plena do programa de pós-graduação em Música da ECA-USP, orientando trabalhos de Mestrado e Doutorado nas linhas de Musicologia e de Questões Interpretativas. Na pós-graduação, ministrou as disciplinas “Biografia e autobiografia na pesquisa em Música” e “A música como discurso e os discursos sobre música”. É autora de inúmeros artigos sobre repertório coral, canto coral, música brasileira, biografias e trajetórias profissionais em música, história da educação musical e história do canto coral. É editora de obras corais brasileiras, tendo coordenado os projetos Cadernos de Repertório Coral Comunicantus, Programa de edição de partituras do Coro de Câmara Comunicantus, Fórum de Editoração de Partituras Corais e colaborado com o projeto Sesc Partituras. Pela Alliance Music Publications (EUA), publicou a Ave Maria de Henrique Oswald. Na atividade internacional, participou do projeto de pesquisa USP-Universidade de Cambridge (2014-2015) sobre desenvolvimento criativo de coros e regentes corais, coordenado por John Rink, e tem apresentado trabalhos na Inglaterra, Portugal, Espanha, Estados Unidos da América e Argentina. É doutora em Educação pela Faculdade de Educação da USP, com tese sobre a produção escrita por mulheres sobre música no Brasil, e musicóloga com mestrado pela ECA-USP, com dissertação sobre a obra sacra coral de Henrique Oswald. Graduiu-se em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da USP, tendo sido aluna dos compositores Gilberto Mendes, Mário Ficarella e Willy Corrêa de Oliveira, e em Piano pela Faculdade Mozarteum

de São Paulo, na classe de Claudio de Brito. É também bacharel em Comunicação pela ECA-USP, com habilitação em Jornalismo. De 2005 a 2009 apresentou pela Rádio USP o programa Canto Coral. Atualmente, é responsável pela comunicação institucional do Comunicantus: laboratório coral. É membro suplente da Comissão de Pesquisa e da Comissão de Relações Internacionais da ECA-USP.

☞ *Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006): principais influências em sua formação como regente*

☞ *Três arranjos corais da canção Vamos fugir: a partitura como texto musical*

☞ *Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador*

**Thays Lana Peneda Simões** - *thayssimoes@hotmail.com*

Doutora em música pela Universidade Federal de Minas Gerais produziu a tese ” Práticas musicorporais para a preparação vocal de jovens coralistas” sob a orientação da professora Dra. Patrícia Furst Santiago. Mestre em Música pela Universidade de Aveiro - Portugal (Performance - Canto na classe da professora Isabel Alcobia), produziu a dissertação O gesto corporal na performance coral: estudo de dois grupos corais sob a orientação da professora Maria do Rosário Pestana. Formada em Música Licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Em 2015 lecionou Didática da Educação Musical - Canto Coral e Flauta Doce na Universidade Federal de Minas Gerais. Na Universidade Federal de Ouro Preto foi monitora de Flauta Doce I ao VIII, Conjunto de Flauta doce, Educação e Flauta Doce I e II sobre a orientação da Professora Maria Tereza Castro. Na área do canto teve aulas particulares com os professores: Guilherme Oliveira, Renata Gomes, Lílian Assumpção, Andrea Adour, Luis Pereira, Francisco Campos. Participou de vários festivais de música tendo como professores de canto: Lucia Duchenova (Alemanha), Patricia MacMahon (London- Inglaterra), Susan Waters ( London- Inglaterra), Francisco Campos (USP), Marcus Tadeu (OESP), Celine Ímbert (São Paulo), Adriana Fernandes (Argentina/ Suíça), María Cristina Kiehr (Argentina/Suíça), Nicolau Figueiredo (Brasil/França) e na Flauta Doce: Ricardo Kanjji (ULM), Natalia Chaiin, Valeria Bittar (Anima). Em Janeiro de 2014 foi aprovada em primeiro lugar no processo simplificado da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA) para lecionar Canto. É Preparadora vocal e diretora cênica da Associação Cultural Coral Os Canarinhos de Itabirito, atuando no Coral Os Canarinhos de Itabirito. Foi professora de Expressão Vocal I e II no curso técnico de teatro do Atelier de Artes Integradas em Itabirito. Atualmente atua como cantora no Grupo Ricercare, e atua como solista já tendo se apresentada no Brasil e na Europa.

☞ *Canto coral com adolescentes: uma revisão sistemática entorno às práticas pedagógicas e recursos tecnológicos*

☞ *Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para preparação vocal coral*

**Thomaz da Silva Barreto** - *thomazex6@gmail.com*


Thomaz da Silva Barreto é compositor e pesquisador. Cursando o terceiro ano de composição na UNESP, desenvolve a pesquisa de iniciação científica “O arranjo doujinshi como processo semiótico: um estudo de caso sobre arranjos da trilha musical de videogames da franquia Touhou Project” sob orientação do Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis e financiamento da FAPESP desde 2017. Atuou como compositor no Ateliê de música Contemporânea da EMMSP em 2016. Participou do curso livre “Música do Século XX e XXI” em 2017 na EMESP, do seminário “From Messian to Ferneyhough, a brief analytic-performative survey”, ministrada pelo pianista e professor inglês Peter O’Hagan na UNESP em outubro de 2017 e do curso de composição da Oficina de Música de Curitiba em janeiro de 2018, ministrado pelos prof. Flo Menezes e Mauricio Dottori.

Das realizações artísticas mais notáveis, teve em maio de 2017 sua peça “Tóxo” estreada pela Banda Sinfônica da EMMSP e sua peça “Rokkaku” estreada pelo pianista Peter O’Hagan em seu recital (10 de outubro de 2017), além da seleção de “Reminiscência II” no XXIX Panorama da Música Brasileira Atual. É um dos organizadores da série de música contemporânea “Continuum Sonoro”, cujo primeiro concerto se deu em outubro de 2017, ocasião de estreia de sua peça “Reminiscência I”.

 *In te Domine speravi*

**Vanessa Araújo da Silva** - *vanessaeducadoramusical@gmail.com*

Acadêmica do curso de Música da UFMS, integrante do GPEP - Grupo de Pesquisa em Educação e Prática Musical, integrante do Grupo Vocal CanteMus e monitora bolsista do PCIU - Projeto Coral Infantojuvenil da UFMS.

 *Mapeando a formação inicial de licenciandos em Música: implicações na disciplina Canto Coral*


**Vinícius Benalia Penteado** - *viniciuspenteado379@gmail.com*

Vinícius Benalia Penteado nasceu no dia 02 de maio de 1999. Iniciou seus estudos artísticos no ano de 2004, aos 5 anos, quando ingressou na EMIA – Escola Municipal de Iniciação Artística, e em 2006, aos 7 anos, nesta mesma escola, escolheu estudar piano como seu instrumento principal com a professora Sylvia Chiapetta, que fora aluna da Magda Tagliaferro e em 2010 iniciou os estudos na Fundação Magda Tagliaferro até seu fim. Em 2016, decidiu prestar o vestibular para o curso de regência na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e hoje está no segundo ano de regência pela mesma instituição, participando dos coros: “Coral da ECA-USP”, “Coral Universitário Communicantus”, “Coro de Câmara Communicantus”, “Coral Escola Communicantus” e o “Madrigal Communicantus”.

 *Wiosna*

**Vinicius Menezes Pontes** - *vvinicius\_0071@hotmail.com*


Iniciei minha vida musical em 2010 estudando violão em um curso introdutório fornecido pelo Sesc Vila Mariana. Em 2011 me matriculei no curso de Guitarra da Escola de Música & tecnologia (EM&T), aonde estudei por 2 anos. Foi lá que tive minha primeira experiência com prática de banda e como cantor. Em 2015 fui aprovado para cursar composição musical na Universidade de Pelotas (UFPel), aonde cantei pela primeira vez em um coral. Voltei para São Paulo em 2016 para fazer o mesmo curso na ECA, aonde estou até hoje. A partir de então comecei a me envolver profundamente com o canto coral. Participei de praticamente todos os coros do departamento de música, entre eles o Coro de Câmara Comunicantus, o Madrigal Comunicantus e o CUCO - Coral Universitário Comunicantus. Estudei regência coral com o professor Marco Antônio da Silva Ramos e contraponto focado na escrita coral com o arranjador Roberto Rodrigues. Em janeiro de 2018 fui contratado pela escola MusicalTrade para trabalhar como professor de canto e regente coral, e em junho pelo Instituto Música do Campo Limpo (IMCL), também como professor de canto.

 *Flor da pele*

**Walter Pellici Rodrigues** - *walterpellici@gmail.com*

Mestrando em Regência Coral (performance) pela Universidade de São Paulo. Possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma instituição (2016). Cursou Piano Erudito de 2003 a 2012 na Universidade Livre de Música (ULM), atual EMESP. Atua como pianista, regente coral, arranjador e professor de educação musical. Em 2017, idealizou o projeto “Coral da Cidade de Taboão da Serra”, do qual é atualmente regente e diretor artístico.

 *Arranjo coral de Garota de Ipanema*

 *Garota de Ipanema*

**William Coelho**

Doutorando e mestre em Musicologia, bacharel em Regência pela USP, foi bolsista do Wind Conducting Symposium (Canadá), Festival de Campos do Jordão, Laboratório de Regência da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Festival Internacional de Campos-RJ. Foi diretor do Conservatório de Alfenas -MG, regente do coro da Universidade Federal de Alfenas-MG e regente assistente do Coral e da Orquestra de Câmara da ECA-USP. É professor de Canto Coral no Instituto de Artes da UNESP, de Harmonia e Percepção na Universidade Federal de Juiz de Fora-MG e de Regência Coral na pós-graduação da Faculdade Paulista de Artes. É autor do Guia Didático para Cordas do Projeto GURI, regente do Coral VivaVoz e do Coral da UFJF, regente do Conjunto de Música Antiga da USP e regente convidado da Orquestra Sinfônica da USP e do Coro da OSESP.

Esta página foi intencionalmente deixada em branco.

Título *Anais do I Congresso de Canto Coral*

Organizadores Susana Cecilia Igayara-Souza  
Munir Sabag  
Carolina Andrade Oliveira

Diagramador Filipe Daniel Fonseca dos Santos

Capista Rafael Igayara da Silva Ramos

Formato 21,0 x 27,9 cm

Número de páginas 526

Esta página foi intencionalmente deixada em branco.





## *realização*

### **GEPPEVOZIA**

Grupo de prática, pesquisa e estudo em voz do Instituto de Artes da UNESP

### **GPEMAC**

Grupo de estudos e pesquisas multidisciplinares nas artes do canto (USP)

### **CANTO: ASPECTOS INTERPRETATIVOS**

(Grupo de pesquisa - UNICAMP)

## *apoio*



**PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E CULTURA DA UNESP  
INSTITUTO DE ARTES DA UNESP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNESP**



**PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO DA USP  
PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA ECA-USP  
COMUNICANTUS: LABORATÓRIO CORAL**



**UNICAMP**

**CIDDIC - CENTRO DE INTEGRAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL**



**ARCO - ASSOCIAÇÃO DE APOIO À ARTE E COMUNICAÇÃO**